



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
TESIS DE DOCTORADO

ESTUDIO DE LA DRAMATURGIA VINCULADA A LAS PRÁCTICAS
ESCÉNICAS ACTUALES EN MENDOZA. DELIMITACIÓN DE LAS
NOCIONES EN TORNO A LAS DRAMATURGIAS ESCÉNICAS

DOCTORADO EN LETRAS

Tesista: María Verónica Manzone

Directora: Dra. Susana Tarantuviez

Codirector: Dr. Mauricio Antonio Tossi

Mendoza, 2021

AGRADECIMIENTOS

Quien haya emprendido alguna vez la tarea de la escritura académica estará de acuerdo conmigo en que es un proceso de mucha soledad. Aunque al mismo tiempo, al menos en mi experiencia personal, no hubiese existido escritura posible sin la mirada, la lectura, la compañía y el abrazo de personas que en este tiempo trabajaron en quitarle peso a mis autoexigencias y me ayudaron a transitar todo esto con más amor. Cada una de estas personas ha sido vital en el recorrido y quiero agradecerles.

A Lucas por confiar en mí siempre, aún (y sobre todo) cuando yo dejo de hacerlo. Por la risa “salvadora” en los momentos más críticos y por ser mi compañero a donde vaya.

A mi familia, a mi padre Raúl por ser mi ejemplo de perseverancia. A mi madre Inés por abrirme la puerta infinita de la literatura, por ser mi primera lectora y la primera de mis correctoras. A Cecilia y Bernardo por estar en todas, sin importar los costos.

A mi segunda familia: los y las Nasrala. Por alentar, al mejor estilo hinchada, cada intento de gol. A la pequeña Olivia, por los recreos de amor, por hacerme olvidar del mundo a puro juego y ternura.

A mi directora y codirector. A Susana, por aceptarme como becaria sin conocerme, por abrirme las puertas de sus propios proyectos y por sus lecturas (fundamentalmente por detenerse con precisión en los sitios que a mí se me escapan). A Mauricio, primero por convencerme y alentarme a la postulación de CONICET y segundo, aunque no por ello menos importante, por su lectura atenta y generosa, ya que cada sugerencia habilitó caminos impensados.

A Coty Correa Lust y Vicky Urquiza (el grupito “pseudosapoe” que nos supimos inventar). Por cada mañana acompañado el trabajo a puro mate. Gracias por la catarsis, la risa, el compartir, el aguante y por alegrarse, de verdad, de cada pasito que he dado.

A mis compañeras y compañeros del teatro, quienes están hoy y quienes estuvieron antes: al espacio Cajamarca, a esas experiencias del cuerpo y a los vínculos que allí tejí y que me han modificado la mirada y la escucha. A mis amigas-compañeras “inventarias” por permitirme tener experiencias de otro mundo, por ayudarme a correr un poco más los propios límites y por prenderse a la aventura de intentar esto del “reparto de lo sensible”.

Gracias infinitas a Víctor y Sandra, por ser siempre interlocutores de desvaríos teóricos, por confiar en mí y por salvarme con cada préstamo de su biblioteca.

A los y las teatristas de Córdoba por abrirme la puerta, por generarme preguntas y por darme el envión que necesitaba en diferentes momentos de este camino: primero al “Pipi”

Argüello Pitt por hacerme la pregunta que desembocaría en el Doctorado y por regalarme generosamente esa “pila” de material que fue una brújula en la tormenta. A Verónica Aguada Berteá por la escucha, la lectura y las largas conversaciones de team “ñoñas”.

A cada teatrista que me brindó entrevistas, me cedió bitácoras, textos de proceso y materiales que funcionaron como huellas y tesoros muy apreciados por esta investigación, gracias por abrirse a conversar: Gabriela Psenda, “Tutuca” Fabián Castellani, Víctor Arrojo, Sandra Viggiani, Melisa Lara, David Maya, Verónica Nonni, Scarlett Morales Contreras, Magdalena Lucero, Mauro Loconi, Mariela Locarno, María Pereyra, “Chicho” Domingo Vargas, Victoria Morilla, Vanina Coraza, Sacha Barrera Oro, Santiago Borremans, Manuel García Migani, María Godoy, Ivana Catanese, Celeste Álvarez, Fernando Echenique, Bárbara Treves y Miranda Sauervein.

A Santiago Borremans en particular por los incansables audios de intercambio de pensamientos y más pensamientos.

A Leti Paz Sena por ser mucho más que una correctora: lejos la más especializada de mis lectoras.

A Carla Pessolano por todo el material compartido y por decirme: “En algún momento la tesis se termina, creeme”.

A mis estudiantes de Historia de la Cultura y el Teatro Argentinos II, a ese espacio en el cual todo en algún momento puede entrar en el ejercicio de la sospecha. Gracias por preguntar cosas que no siempre pude responder, ya que fueron mis motores para abrir más y más los límites de lo que creía conocer.

A Ana Sol Sikic, por ayudarme a reconocer los pasos que di hasta acá y por convencerme que era capaz de finalizar este ciclo.

A las amigas y amigos que están siempre. A quienes me abrieron sus casas en viajes a congresos y cursos, colaboraron con traducciones, escucharon con paciencia mis monólogos tesísticos y me “obligaron” a disfrutar y relajar en tiempos de caos: Meli C., Agu G., Coty, Cami, Magda, Agu T., Zelmi, Juan, Jano, Quique, Meli G., Ani y Lulu.

Al teatro, que me permite “quedarme parada en el sitio”, que me enseña a mirar y a imaginar otros mundos. Porque: ¿qué sería de cada una y cada uno sin la aventura de componer poemas con los poemas que tuvimos enfrente?

“Escribo y cancelo
Reescribo y cancelo
Y he aquí que brota una amapola”
(K. Hokusai, en Barba, 2010, p. 19)

ÍNDICE

SIGLAS Y ABREVIATURAS.....	11
INTRODUCCIÓN.....	12
CAPÍTULO I: NOCIÓN DE DRAMATURGIA. Puntos de partida, des-limitaciones y aproximaciones.....	30
1. UNA NOCIÓN PROBLEMATIZADA.....	30
1.1 Recorrido histórico: rastros de usos terminológicos.....	35
1.2 Cristalizaciones de la modernidad.....	43
1.3 Sentidos de la dramaturgia	47
2. DRAMATURGIAS DE LA ESCENA.....	49
2.1 Aproximaciones a una definición incapturable.....	49
2.1.1 Definir por diferencia.....	50
2.1.2 Texto(s) contemporáneo(s).....	54
2.2 Autorías complejas: los debates por la pertenencia del sentido.....	56
2.2.1 Autoría: firma y propiedad.....	58
2.2.2 Sobre discursos escénicos.....	61
2.3 Reescrituras: palimpsestos contemporáneos.....	67
2.3.1 Delimitaciones de la noción texto-material.....	69
2.3.2 Traducir/traicionar	72
3. Terminología, tipologías y subcategorías de análisis.....	74
3.1 Tipologías de texto en su vinculación con la escena.....	75
3.2 Subcategorías de análisis.....	75
3.3 Núcleos problemáticos.....	78

CAPÍTULO II: GENEALOGÍAS DE LA DRAMATURGIA DE ESCENA EN

MENDOZA	79
1. ARQUEOLOGÍAS TEATRALES.....	79
1.1 Las huellas de un “teatro de los muertos”	79
1.2 “Paradigma otro”	80
2. HISTORIA DEL TEATRO EN MENDOZA. Antecedentes y huellas de una dramaturgia des-limitada.....	82
2.1 Primer periodo: marcas de lo “independiente” y concepciones de teatro.....	84
2.1.1 Lo “independiente”	84
2.1.2 Concepciones teatrales, repertorios y dramaturgia local.....	86
2.1.3 <i>Los magos. Adoración y fiesta.</i> Una primera creación de índole colectiva.....	89
2.1.4 El doble rol de autores-directores	91
2.2 Década del sesenta: experimentación y nuevos modos de producción.....	92
2.3 Teatro, política y resistencia.....	96
2.4 Posdictadura: regreso al teatro de grupo y nuevas teatralidades.....	98
2.4.1 Experiencias de adaptaciones, reescrituras y escrituras colaborativas.....	100
2.5 Nuevo milenio: identidades y procesos de singularización.....	103
2.5.1 Producción dramática y su(s) identidad(es).....	105
3. ERNESTO SUÁREZ Y LA CREACIÓN COLECTIVA COMO ANTECEDENTE DE LA DRAMATURGIA ESCÉNICA ACTUAL.....	109
3.1 Ernesto Suárez, una “figura faro”.....	110
3.2 Puntos de partida para repensar la categoría de “creación colectiva”.....	113

3.2.1 Creación colectiva: metodologías y concepciones teatrales.....	114
3.3 Procesos político-colectivos.....	121
3.4 Procesos colectivos y creaciones colectivas.....	124
3.5 Metodología y sistematización.....	126
3.5.1 ¿Ausencia de metodología o ausencia de sistematización formal?....	126
3.5.2 Singularidad.....	130
3.6 Creación colectiva como un antecedente de las dramaturgias escénicas actuales.....	133
CAPÍTULO III: DRAMATURGIAS DE ACTUACIÓN.....	137
1. EL CUERPO DEL ACTOR Y ACTRIZ COMO CENTRO DE LA ESCENA.....	137
1.1 El discurso del actor/actriz-creador/a.....	138
2. NOCIONES Y TERMINOLOGÍAS DE LA DRAMATURGIA DE ACTOR Y ACTRIZ.....	140
2.1 ¿Cuándo hay dramaturgia de actuación?	144
2.2 Partituras y subpartituras; textos y subtextos.....	147
3. CUERPO(S).....	152
3.1 Tener cuerpo/ser cuerpo.....	154
3.1.1 Del estatus sígnico al estatus material.....	157
3.1.2 Cuerpo fenoménico- presencia escénica.....	161
3.2 El cuerpo como acontecimiento.....	163
4 SINGULARIDAD: ESCRITURAS Y REESCRITURAS DEL CUERPO.....	166
4.1 Campo elemental de acción de la dramaturgia de actuación: el ensayo y la improvisación.....	168
4.1.1 Improvisar.....	171
4.2 Cuerpo y singularidad en procesos con textos pre-escénicos.....	174

4.3 El cuerpo como diferencia: nuevos cuerpos, nuevas reescrituras.....	179
4.4 Oscilaciones entre el cuerpo fenoménico y el cuerpo poético.....	183
4.4.1 Del cuerpo fenoménico al cuerpo poético/ficcional.....	189
4.4.2 Autoreferencialidad.....	193
4.5 La escena como palimpsesto: <i>La pieza de Oskar</i> como caso de estudio de reescritura corpórea.....	198
CAPÍTULO IV: DRAMATURGIAS DE DIRECCIÓN.....	203
1. ¿QUÉ HACE LA DIRECCIÓN DE ESCENA?	204
1.1 Orígenes del rol.....	204
1.2 Hacia la autonomía de la escena.....	206
1.3 Sobre funciones y profesiones imposibles.....	210
2 DRAMATURGIAS DE DIRECCIÓN.....	215
2.1 El reparto de lo sensible: “abismarse” en lo otro.....	218
2.2 Tecnologías de los cuerpos.....	224
2.2.1 Observar es perturbar.....	227
2.2.2 Rodeos: nombrar, balbucear, señalar y mimar.....	229
2.2.3 Leer, reescribir y componer.....	233
2.2.4 Provocaciones.....	236
3 MAPAS DE DRAMATURGIAS DE DIRECCIÓN: OBSERVAR, REESCRIBIR, COMPONER Y AMAR.....	240
3.1 Dirigir como “constelar”.....	241
3.1.1 Universos dramaturgícos.....	247
3.2 Dirigir, componer, reescribir.....	249
3.2.1 Dirigir una idea.....	249

3.2.2	Dirigir el encuentro.....	255
3.3	Dirigir como un “acto de amor”.....	260
CAPÍTULO V:	DRAMATURGIAS DE GRUPO.....	264
1.	SENTIDO GREGARIO: CONDICIÓN INELUDIBLE.....	264
2.	ANTECEDENTES EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA NOCIÓN ACTUAL DE GRUPO.....	268
2.1	Teatro independiente.....	268
2.2	Creación colectiva.....	276
3.	NOCIÓN DE GRUPO: ESFERAS Y ESPUMAS.....	279
3.1	Esferas.....	281
3.1.1	Del individuo al “nosotros creador”.....	283
3.1.2	Ensayo: el espacio/tiempo de la subjetividad compartida.....	287
3.1.3	Sobre existencias finitas: peligros, riesgos e implosión.....	289
3.2	Espumas.....	293
3.2.1	Fluidez, permeabilidad e impermanencia.....	293
3.2.2	Transformaciones en las formaciones y en los modelos económicos.....	295
3.2.3	Redes, asociaciones y modos de producción.....	297
4.	DRAMATURGIAS DE GRUPO.....	299
4.1	Procesos/prácticas colaborativas.....	302
4.2	Sobre experimentos procedimentales.....	305
4.3	Procedimientos dramaturgicos.....	311
4.3.1	Fugar de la estructura.....	313
4.3.2	“Tesis sobre el cuento”: procedimientos narratológicos e indeterminación.....	317

4.3.3	Reescritura: la escena como mosaico.....	321
4.3.3.1	Reescrituras: fusiones y transformaciones experimentales.....	322
4.3.3.2	Reescrituras laberínticas y textos-materiales “invisibles”....	328
4.3.3.3	Reescrituras e intertextualidad: proceso, memoria y azar.....	331
4.3.4	Dramaturgia del espacio.....	335
4.3.4.1	Territorios.....	336
4.3.4.2	El espacio como dispositivo para la mirada.....	338
4.3.4.3	Yuxtaposición y simultaneidad.....	339
4.4	Sobre autorías y colaboración.....	342
CONCLUSIONES.....		349
BIBLIOGRAFÍA.....		377

SILGAS Y ABREVIATURAS

CC-- Creación colectiva

INT-- Instituto Nacional del Teatro

FAD-- Facultad de Artes y Diseño

TEC-- Teatro Experimental de Cali

UNCuyo-- Universidad Nacional de Cuyo

INTRODUCCIÓN

Con la presente investigación abordamos un estudio de la dramaturgia mendocina vinculada a las prácticas escénicas del siglo XXI. Para ello, planteamos una propuesta de sistematización teórica en torno a la categoría “dramaturgias escénicas” que involucre la especificidad de los campos poéticos de la actuación, la dirección y el grupo en la producción de sentido dramaturgico. Pretendemos un análisis del teatro contemporáneo de Mendoza que incluya la “des-limitación”, es decir, la ampliación y multiplicidad de relaciones entre texto, cuerpo y escena. Para tal fin hemos seleccionado un corpus de once obras estrenadas entre 2004 y 2016 en la provincia, que detallaremos más adelante.

Son múltiples las causas que nos motivaron a llevar adelante esta investigación. Podemos mencionar, en primer lugar, el desafío que supone la complejidad del objeto-problema seleccionado. En segundo lugar, resultó un verdadero reto encontrar teorizaciones que abarquen dicho objeto en sus múltiples dimensiones.

Por último, aunque no por eso menos importante, debemos resaltar el interés personal que nos estimuló a aventurar un estudio referido al teatro de Mendoza: queríamos poder dar cuenta de la realidad actual de un campo de saber del cual formamos parte, desde la investigación, la docencia y el hacer teatral propiamente dicho.

Como mencionamos previamente, el objeto de estudio de nuestro trabajo resulta de una complejidad considerable, ya que nuestro interés no radica, simplemente, en un estudio de materiales/entes poéticos provenientes de la ampliación del concepto de dramaturgia. Debido a que dichos entes se despliegan como un objeto abierto (en muchos casos no quedan registrados de manera material y solo existen mediante el acontecimiento escénico), nos proponemos comprender y analizar los procesos creativos. De este modo, buscamos reconstruir los procedimientos que hicieron posible la existencia de dichos entes.

Desde la ampliación de la noción, el término dramaturgia de la escena, presenta constantemente interrelaciones entre texto, cuerpo y escena. Los modos de producción de escrituras de la escena plantean, a su vez, la importancia de un acto escritural que sucede en el aquí y ahora del ensayo, a partir de la singularidad de los cuerpos que participan del acontecimiento y de sus relaciones. Esto hace que se torne indispensable, para el estudio de sus procedimientos, reparar en las relaciones entre los procesos creativos, los sujetos productores de sentido y los entes poéticos generados a partir de dicho proceso. Esta investigación, por lo tanto, enfrenta un objeto de estudio huidizo, unido al acontecimiento y, en consecuencia, nos plantea el desafío de su “incapturabilidad”. Es un objeto que debe ser

reconstruido por la mirada analítica y esa reconstrucción, en tanto acontecimiento, no puede ser completa. Y es justamente aquí donde radica el desafío principal de nuestra investigación y la constatación de su complejidad. Sin embargo, es válido aclarar que la misma no implica una imposibilidad para su estudio. En este sentido, adscribimos a los postulados de Edgar Morin (2005) cuando se expresa, respecto de la complejidad, del siguiente modo: “el pensamiento complejo no es aquél que evita o suprime el desafío, sino aquél que ayuda a revelarlo e incluso, tal vez, a superarlo” (p. 24). Es el propio Morin quien también advierte que el pensamiento, desde la mirada de la complejidad, aspira a un conocimiento multidireccional.¹ Consideramos que dicha forma de conocer se verá plasmada en el cuerpo del trabajo y la explicitaremos tanto en la propuesta teórica y nocional, que pretende interrelacionar diferentes campos del saber escénico. Del mismo modo, esta multidireccionalidad se encontrará también en la dimensión metodológica que, en efecto, representó diversos desafíos.

Por otro lado, no es de menor importancia aclarar que el trabajo de ampliación teórica del término dramaturgia, y la sistematización de la categoría “dramaturgias de la escena” y sus respectivas subcategorías, responde a la constatación de diversidad de prácticas teatrales que involucran una escritura o reescritura de la escena. Estas, a su vez, presentan de manera explícita un corrimiento de la marca autoral tradicional: inscriben sus producciones dentro de la categoría de autorías complejas. Al presentar procedimientos de creación que desbordan las estructuras tradicionales, estas experiencias demuestran que requieren un marco teórico y metodológico distinto de los abordajes ya existentes.

El requerimiento de una teoría y un abordaje metodológico específico, al mismo tiempo, pone de manifiesto la relevancia del tema-problema seleccionado para la presente investigación, ya que, si bien se presencia una producción cada vez mayor de materiales texto-escénicos, no existen propuestas de estudio que abarquen su singularidad.

Esta afirmación acerca de la relevancia del tema-problema se consolida en la diversidad de posturas teóricas pertenecientes a la teatrología y en la constatación de la problemática presente en las reflexiones de los y las teatristas contemporáneas. Las mismas evidencian la necesidad de amoldar las teorías a la realidad de la praxis escénica actual que, en su hacer, pone de manifiesto la patente ampliación del término dramaturgia. Al respecto, dice Joseph Danan (2012) que plantearse qué es la dramaturgia hoy es de alguna manera

¹ “En este sentido el pensamiento complejo aspira al conocimiento multidimensional. Pero sabe, desde el comienzo, que el conocimiento completo es imposible: uno de los axiomas de la complejidad es la imposibilidad, incluso teórica, de una omnisciencia. Hace suya la frase de Adorno ‘la totalidad es la no-verdad’. Implica el reconocimiento de un principio de incompletud y de incertidumbre.” (Morin, 2005, p. 23).

plantearse cuál es el estado del teatro actual. Los cambios producidos en el teatro luego del siglo XX (con el advenimiento de las vanguardias y el giro subjetivo) consiguieron derribar conceptos arraigados en las teorías y prácticas escénicas acerca de qué es el teatro y cómo se debe realizar. De este modo, los paradigmas que se problematizan son: la idea de texto dramático y su autoría, la jerarquización y centralidad de los mismos en el entramado de producción de sentido escénico, el modo de producción del arte en dos tiempos, entre otros.

Los procesos de quiebres y tránsitos entre la “literariedad” y la “teatralidad” han permitido cambios en las formas de escritura en el teatro que conviven con las tradicionales, pero que incluso conviviendo no dejan de cuestionarlas. Algunas de estas formas, que se evidencian desde mediados del siglo XX, son: dramaturgia de director, dramaturgia de actuación, dramaturgia de grupo y, en lo que respecta a nuestra cartografía latinoamericana, creación colectiva (CC). Además, a los cambios en la concepción de la noción de dramaturgia, se suman otros referidos a la utilización del elemento texto en los procesos de creación, que no solo ponen de manifiesto su descentralización, sino que añaden el uso de materiales textuales que desbordan la categoría del drama. Así, se pueden observar reescrituras de diversas tipologías: mitos, novelas, poemas, noticias y diferentes materiales no dramáticos. En consecuencia, el elemento textual, al igual que el término dramaturgia, se presenta des-limitado.

En Argentina, en la década del noventa, Jorge Dubatti² comienza a teorizar sobre estas nuevas prácticas teatrales proponiendo términos nuevos, como por ejemplo “teatrista”, y diferencia los distintos tipos de dramaturgia: “dramaturgia de actor”, “dramaturgia de director”, “dramaturgia de grupo” y “dramaturgia de autor”. Además, expone en sus investigaciones la necesidad de contar con una nueva formulación teórica que amplíe el concepto de dramaturgia. Según el investigador, esta necesidad responde directamente a las prácticas teatrales de la posdictadura, que escapan a los moldes tradicionales y reclaman un nuevo concepto que las reúna, permitiéndoles así un estatuto de texto dramático.

Con respecto al uso de términos y la definición de nociones, tales como “dramaturgias escénicas”, “dramaturgia de actuación”, “de dirección” y “de grupo”, existe un panorama de diversos usos de dicha terminología, aunque se evidencia una escasa sistematización que reúna definiciones y delimitaciones conceptuales. No obstante, podemos destacar la importancia de las teorizaciones de Danan (2012) y Dubatti (2008; 2009b; 2014; 2016). Nos

² Destacamos de esta década el libro *El teatro laberinto* (1999) en el cual evidencia la multiplicación de la noción de dramaturgia, revisa la categoría de texto dramático y propone como categoría “texto-partitura”. Además presenta estudio de casos desde las perspectivas de la dramaturgia de actuación y de dirección.

resulta asimismo fundamental sumar a ellos los aportes de Argüello Pitt (2005; 2015) con respecto a la ampliación del término dramaturgia y su propuesta de dramaturgia de dirección. También contamos con las contribuciones de De Marinis (2004; 2005) en relación al término “dramaturgia de actor” y a la categoría de “actor-creador”. Debemos mencionar y dar relevancia también a los “discursos de espesor” que por su densidad teórico-reflexiva han sido considerados por la teatrología como los principales aportes en tanto ampliación del término dramaturgia. Entre ellos podemos destacar: Eugenio Barba (1986; 1990; 1994; 2010), Varley (2017), Buenaventura (1985/1988), Bartís (2003), entre otros.

Nos resulta oportuno señalar que, en un primer momento, relevamos artículos que, si bien no presentaban una densidad teórica que dé cuenta de la complejidad del problema, permitieron observar la relevancia del tema. Entre ellos se encuentran: Pinta (2005) “Dramaturgia del actor y técnicas de improvisación. Escrituras teatrales contemporáneas”; Pérez Cubas (2010) “La dramaturgia del actor. El cuerpo como sujeto y objeto de la práctica escénica”; Cantú Toscano (2017) “La dramaturgia escénica. Mundo, finitud y símbolo: conceptos para una ontología de la puesta en escena” y Batlé I Jordà (2015) “Modelo, partitura y material en la escritura dramática contemporánea: una solución”.

Podemos constatar que la noción de dramaturgia de actor y actriz ha sido la más difundida y probablemente sea la que más debates ha ofrecido en los últimos años. En efecto, nuestra cartografía latinoamericana presenta las teorizaciones de Buenaventura editadas por primera vez en 1985 acerca de la categoría de “dramaturgia de actor”; en la misma década De Marinis utiliza el mismo término para pensar las prácticas de Eugenio Barba con el Odin Teatret. Asimismo, esta categoría es la más utilizada para los análisis de la vastedad de procesos escénico-textuales en la etapa de posdictadura en Argentina.

En relación a la territorialidad del tema-problema propuesta por esta investigación debemos decir que, en el campo de los estudios teatrales y/o literarios, escasean en general los estudios específicos de teatro mendocino contemporáneo. En particular, aquellos dedicados a la dramaturgia de la escena actual en la provincia, son prácticamente nulos. De hecho, las investigaciones existentes sobre el teatro en la provincia no se enfocan concretamente en la problemática planteada por esta investigación. En este sentido, consideramos que el presente estudio puede contribuir a paliar dicha falencia y, de este modo, realizar un avance en el campo.

Respecto de los estudios acerca de la cartografía teatral mendocina podemos mencionar los aportes de José Navarrete, Graciela González de Díaz Araujo y Cecilia Gava, pertenecientes al segundo tomo de *Historia del teatro argentino en las provincias* dirigido

por Osvaldo Pellettieri (2007). De los mencionados aportes debemos remarcar que, si bien serán retomados para nuestro estudio, los abordajes y el recorte histórico propuesto por los investigadores no coinciden con el nuestro, ya que presentan un análisis que abarca desde 1939 hasta 1983. También podemos añadir trabajos de González de Díaz Araujo y Navarrete por fuera de la publicación mencionada.³ En cuanto a la escena de la posdictadura, debemos indicar que son todavía más escasos los estudios sobre la producción teatral en la provincia. Contamos con el trabajo de índole periodística de Fausto Alfonso (1995), sobre el cual corresponde aclarar que se focaliza en la puesta en escena, los espacios y/o grupos teatrales y no en la producción dramaturgica propiamente dicha. A ello podemos agregar ciertos números de la *Revista Picadero* y de los *Cuadernos de Picadero*, editados por Instituto Nacional del Teatro (INT). En ellos podemos encontrar entrevistas a teatristas mendocinos, interrogantes y problematizaciones acerca de la producción teatral en las provincias en general, o bien, análisis de problemáticas específicas pertenecientes a Mendoza.⁴

Por otro lado, deseamos remarcar la importancia de los aportes historiográficos de Marina Sarale (2020) con su reciente tesis doctoral dedicada al estudio del teatro mendocino contemporáneo denominada “De la palabra al cuerpo. Teatralidades, performatividades y formas críticas de representación en el teatro de Mendoza”. Consideramos que el trabajo de archivo y el posterior análisis crítico que realiza la investigadora, contribuyen a subsanar la escasez de producción crítica acerca de la escena de la provincia. Además, si bien la autora se dedica a pensar específicamente las nociones de performance y representación, su recorte temporal coincide con nuestro estudio, por lo que, más allá de diferir en la selección del corpus, algunos teatristas estudiados por la presente investigación también son objeto de estudio en el trabajo de Sarale.

Deseamos mencionar finalmente, entre estos antecedentes, el trabajo de Luis Emilio Abraham (2005) sobre la poética de Sacha Barrera Oro, teatrista perteneciente a nuestro corpus. El artículo de Abraham nos aporta una mirada sobre la actividad teatral en Mendoza en el año 2004/2005 y repara en la especificidad de la escritura del teatrista.

³ De estos autores resultan relevantes los siguientes trabajos: de Graciela González de Díaz Araujo tres publicaciones referidas a la figura de Ernesto Suárez (2003; 2010; 2013) y de Navarrete un artículo dedicado al relevamiento crítico del panorama histórico del teatro en Mendoza (1999).

⁴ Entre las ediciones de *Cuaderno de picadero* referidos a las provincias podemos destacar los siguientes números: “Dramaturgia en las provincias” (2008); “Dirección teatral. Seis creadores y un lenguaje en común” (2003); “Teatro independiente en Córdoba. Identidad y memoria” (2006). A lo que podemos añadir de la *Revista picadero* los siguientes artículos: “Producir en grupo en Argentina” de Edith Scher (2005) y “El nosotros infinito. Creación colectiva y dramaturgia de grupo” de Argüello Pitt (2009).

A partir del análisis de los antecedentes construimos ciertas hipótesis de trabajo que, a su vez, generaron un conjunto de preguntas-problemas que guiaron la investigación y estructuraron el desarrollo de la escritura de sus resultados. Las hipótesis mencionadas son:

- 1- Desde el estreno de *Hermanitos* (2004) del teatrero Barrera Oro, comenzaría en Mendoza un recorrido hacia una escritura dramática cada vez más vinculada con la escena, que se vería afianzado en los siguientes diez años.
- 2- La producción dramaturgic mendocina estudiada respondería a la noción “dramaturgias escénicas” y las correspondientes sub-categorías: “dramaturgia de actuación”, “dramaturgia de dirección” y “dramaturgia de grupo”.
- 3- La “escritura escénica” indicaría un alejamiento de prácticas teatrales “textocentristas” hegemónicas en Argentina durante el siglo XX, lo cual daría como resultado una deslimitación de roles, que enriquecerían las producciones al dotarlas de diversidad de procedimientos de creación y con ello, la posibilidad de que emerjan poéticas innovadoras.
- 4- La aparición de estos nuevos materiales dramaturgic mendocinos respondería a una búsqueda de un teatro acorde a una cartografía singular, es decir, a una búsqueda más identitaria.
- 5- Dicha escritura escénica estaría en resonancia con las prácticas teatrales argentinas de posdictadura, por los modos de construcción escénica y no por su tratamiento temático y/o estético específicamente.

Como bien mencionábamos algunas de las preguntas-problemas que se desprenden de las hipótesis y que dispusieron la escritura final del trabajo son, en primer lugar, preguntas ligadas a la des-limitación del término dramaturgia y la construcción nocional de las “dramaturgias escénicas”: ¿A qué llamamos dramaturgias de la escena? ¿Quiénes intervienen en la construcción de estas dramaturgias? ¿Qué se entiende por dramaturgia de actuación, dirección y grupo? ¿Qué es y qué comprende una escritura o reescritura escénica?

En segundo lugar preguntas-problemas que parten de la especificidad del corpus seleccionado: ¿Cuáles son los antecedentes de una dramaturgia des-limitada en la escena de Mendoza? ¿Qué relaciones se establecen entre las CC y las dramaturgias de la escena? ¿Qué implicancias tiene una búsqueda identitaria? ¿Qué procedimientos singulares, en vinculación con las relaciones subjetivantes, aparecen en las prácticas estudiadas? ¿Cómo se construye dramaturgia en cada caso en particular? Es decir: ¿Qué herramientas, técnicas y/o procedimientos incluyen en sus procesos creativos?

Para responder a estas preguntas diagramamos cuatro objetivos generales:

- 1- Estudiar la dramaturgia escénica mendocina producida en el siglo XXI.
- 2- Delimitar las categorías de análisis referidas a las dramaturgias escénicas y esclarecer definiciones.
- 3- Investigar y establecer vínculos entre dramaturgia de autor o autora, de actuación, de dirección y de grupo en la escena actual.
- 4- Realizar un aporte a la historia del teatro en la provincia.

De los mismos se desprenden otros objetivos específicos: el primero, indagar acerca de las nuevas concepciones y prácticas de escritura escénica presentes en el teatro mendocino y revisar las diferencias con el modelo tradicional de dramaturgia de autor; el segundo, relevar las genealogías del teatro en Mendoza que permiten la existencia de dramaturgias escénicas actuales; el tercero, examinar particularmente los procesos de escritura escénica (procedimientos, herramientas y técnicas) y la construcción de las poéticas singulares del teatro en la provincia; el cuarto y último, investigar causas y consecuencias de los cambios producidos, en materia dramaturgica, en la escena teatral mendocina del siglo XXI.

Nuestro marco teórico reúne teorizaciones y reflexiones de diferentes ídoles y propone una articulación colaborativa entre la teoría analítica y la teoría de la producción artística. El entramado conceptual en el que se asienta nuestro análisis específico del tema y del corpus responde a esta colaboración. Asimismo, adscribimos a los postulados de la filosofía del teatro, ya que consideramos que el teatro debe ser estudiado en su dimensión de *praxis* y comprendido a través de la observación de su hacer singular, territorial y localizado. Dubatti (2014; 2016) expone que el teatro, en tanto acontecimiento, produce un “pensamiento teatral”. Por este se entiende una producción de conocimiento singular que los y las hacedoras generan desde la *praxis*, para la *praxis* y sobre la *praxis* teatral (Dubatti, 2016), o bien en palabras de Kartun (2012): el teatro sabe, el teatro “teatra”. En este sentido los y las teatristas son “intelectuales específicos” (Dubatti, 2016). Por ello, consideramos imprescindible observar y analizar las reflexiones que generan desde sus prácticas específicas. Siguiendo estas ideas es que vinculamos nuestra perspectiva con la noción de “discursos de espesor” (Pessolano, 2018).⁵

⁵ Pessolano (2018) define discursos de espesor como un tipo de discursividad específica, que da cuenta de un abordaje que piensa la escena de forma singular y “localizada” que se hallaba en diversos materiales textuales y no únicamente publicaciones legitimadas por la academia o la crítica. La propuesta noción surge, según la investigadora “a partir de la noción de *descripción densa* de Clifford Geertz (2003). Este tipo de configuración lexical se constituye como un modo de acceso a una reflexión de espesor desde los materiales que produzca un creador en particular en condiciones propicias para generar una producción discursiva singular, que incluya

En continuidad con dicha línea de pensamiento, nuestro marco teórico, además de proponer una lógica de articulación colaborativa entre la teoría analítica y los discursos de espesor, plantea una actitud radicante y localizada. Consideramos que la escena teatral contemporánea de Mendoza presenta un mapa múltiple y diverso sobre el cual difícilmente existan categorías o teorías generales que puedan aplicarse a todos los casos por igual. En cada uno de ellos resultará imprescindible realizar ajustes y traducciones, o bien, dado el caso, generar herramientas y categorías más precisas, para afrontar los desafíos de la singularidad. En este sentido, consideramos operativa la tríada propuesta por la filosofía del teatro entre estructura, trabajo y concepción teatral,⁶ a partir de la cual hemos podido organizar cada análisis de los materiales del corpus.

Como veníamos sosteniendo, las nociones generales, sobre las cuales hemos establecido las problematizaciones y el análisis de los casos, surgen de la articulación colaborativa: teoría analítica teatral, discursos de espesor y otros campos disciplinares según lo amerite la investigación (principalmente filosofía, psicología y sociología). Ante la ausencia de una teoría general, que reuniera y abarcara la complejidad que el trabajo requería, el primer desafío y objetivo fue la sistematización de estos aportes y la delimitación de construcciones nocionales afines a nuestro propósito. Justamente, a lo largo del desarrollo de la tesis, iremos desplegando cada categoría y subcategorías, dando cuenta de las problemáticas que de las mismas se desprenden.

El trabajo se estructura en cinco capítulos. El primero está dedicado al deslinde terminológico y conceptual, en el cual se presentan las categorías, nociones y problematizaciones generales para el abordaje de todo el análisis posterior. La dramaturgia escénica se presenta como una categoría general que será aplicada de manera transversal al estudio y abarca dentro de sí una red de conceptos y nociones que responden a una tensión productiva entre texto, cuerpo y escena. La delimitación de la categoría propuesta requiere primeramente la ampliación del término “dramaturgia”. En el apartado dedicado al análisis de esta categoría, se define qué entendemos por dramaturgias escénicas, se revisa la categoría de texto y autoría y se propone la noción “texto escénico”, “escritura/reescritura escénica” y “autorías complejas”. Además, se desarrolla una explicitación del devenir histórico de los discursos sobre o desde la escena: el discurso de la autoría, de la dirección, de la actuación y del grupo, para luego desde allí, poder presentar las tres subcategorías de análisis

descripciones y definiciones en torno a sus prácticas creativas y a su poética en general.” (Pessolano, 2018, p. 149).

⁶ Trabajamos con las teorizaciones de Jorge Dubatti (2009a; 2014 y 2016).

correspondientes a los capítulos III, IV y V. En este primer abordaje teórico-conceptual, además, se explicita la noción de reescritura y texto-material, indispensables para el despliegue del posterior análisis del corpus.

En el segundo capítulo nos focalizamos en la tarea de relevamiento historiográfico del teatro de Mendoza, con el fin de buscar y advertir los antecedentes y las genealogías de las actuales dramaturgias de la escena. Este segmento se organiza en dos momentos claramente diferenciados entre sí. El primer momento se dedica al relevamiento historiográfico del teatro en la provincia desde la aparición del primer teatro independiente en 1939 hasta la etapa de posdictadura. Allí se plantea, como recorte para la indagación, la búsqueda de indicios de prácticas, incipientes o no, de dramaturgia des-limitada y la pregunta acerca de la dramaturgia local que, hasta la década del 60, ocupó un lugar marginal en la provincia. El segundo momento, por su parte, se focaliza en el estudio de la figura de Ernesto Suárez, teatrista mendocino. Esta decisión responde a que el quehacer teatral de Suárez, ligado a procesos de CC y a modos de producción que rompen con los modelos hegemónicos, lo convierten en el antecedente principal de las dramaturgias escénicas actuales en la provincia. Asimismo, en este capítulo se analizan las características principales de los modelos de CC y se establecen diferencias con las denominadas dramaturgias escénicas.

Dentro de la categoría transversal, dramaturgias escénicas, ubicamos tres grandes subcategorías: dramaturgia de actuación, dramaturgia de dirección y dramaturgia de grupo. Cada una de ellas es analizada en su particularidad sin perder de vista que son consideradas como prácticas en constante interrelación. En efecto, los capítulos restantes, III, IV y V, se ordenan en torno a las tres subcategorías, a partir de las cuales se realiza el análisis de casos. Los tres capítulos mencionados siguen una misma estructura: una primera parte de deslinde nocional y terminológico en los cuales se desarrollan los núcleos problemáticos que se despliegan de las singularidades de cada una de las subcategorías: actuación, dirección y grupo; y, una segunda parte, dedicada a la articulación de dichos componentes y los núcleos discutidos en los casos de estudio seleccionados.

El capítulo III, dedicado a la dramaturgia de actuación, en términos generales presenta el abordaje de las problemáticas del corpus a través de la noción de “cuerpo”. Esta noción es tratada a partir de diversidad de nodos conceptuales provenientes tanto de la teatrología, como de la sociología y la filosofía. Además de definir la noción de dramaturgia de actor y actriz —y de presentarla como “campo poético” o “campo generador de sentidos”—, nos centramos en las implicancias del cuerpo en tanto diferencia y advertencia de lo real en la escena, es decir, el cuerpo en su dimensión fenoménica: en su físico-estar-en-el-mundo. En

efecto, para el estudio del corpus, la categoría de cuerpo singular y de subjetividad, son por demás operativas. A partir de los casos analizados observaremos cómo la escena está atravesada por el cuerpo y su diferencia. En este sentido, se presentan análisis de casos que van desde un grado casi imperceptible de dramaturgia de actor y actriz hasta casos donde la escritura escénica se basa completamente en el cuerpo fenoménico de quien actúa.

En el capítulo IV desarrollamos el eje de la dramaturgia de dirección, para lo cual desplegamos primeramente un recorrido del devenir histórico del rol. Focalizamos en las funciones históricas y en las transformaciones que permiten, en la actualidad, la posibilidad de la reconfiguración del “reparto de lo sensible” en la construcción de sentido escénico. A esto añadimos la perspectiva de análisis de las prácticas directoriales como “cuerpos situados”, es decir, como práctica del cuerpo. De allí nuestro interés en el estudio de lo que damos a llamar tecnologías del cuerpo de la dirección de escena. Las prácticas de dirección son analizadas a partir de cuatro operaciones: observar, nombrar, leer y provocar.

Finalmente, en el capítulo V presentamos el estudio de la dramaturgia de grupo. Para tal fin se torna indispensable la revisión de la noción de grupo, que en la actualidad requiere ciertos reparos y reformulaciones debido a que la misma, en nuestra cartografía, muestra un vínculo directo con la noción de teatro independiente y la de CC. Para el abordaje de la noción, además, recurrimos a postulados filosóficos y aportes de la psicología social. En este capítulo trabajamos con el análisis de tres casos de estudio que presentan de manera explícita la construcción de un “nosotros creador”, dispositivos de ensayo como espacios de “climatización simbólica” y modos de producción comparables con las denominadas “prácticas colaborativas” o “procesos colaborativos”.

En cuanto al corpus de obras seleccionadas para el análisis, podemos exponer que todas las obras han sido producidas y estrenadas entre las dos primeras décadas del siglo XXI: la primera estrenada en el año 2004 y la que cierra el corpus en 2016. El corte en la selección no responde a una marca temporal socio-política sino que fueron seleccionadas a partir del examen y análisis comparativo, que buscó entre muchas cosas, las siguientes características:

- Modos de producción en relación con las subcategorías: dramaturgia de actuación, de dirección y de grupo.
- Vinculaciones visibles con la figura de autor o autora desde la noción de autorías complejas.
- Posibilidad de estudio del proceso creativo (acceso a bitácoras, textos de proceso, material audiovisual, fotografías, entrevistas, etc.).

- Obras en las que hayamos participado, desde el rol espectadorial, más de una vez.

El tercer requisito resulta fundamental, en tanto sostenemos que el estudio de las dramaturgias de la escena está íntimamente vinculado a sus procesos creativos, por lo cual, si bien Mendoza presenta una cantidad muy interesante de piezas estrenadas bajo esta modalidad de trabajo, no todas han reunido los requisitos para su análisis. De nuestra selección, la única obra que no cuenta con material audiovisual ni textos escritos es *La pieza de Oskar*. Sin embargo, como la obra resulta fundamental para este estudio —ya que presenta núcleos problemáticos operativos, tanto para la dramaturgia de dirección como en lo concerniente a la dramaturgia de actuación: inscripción a la idea de “escritura y reescritura escénica” y producción de materiales poéticos a partir del cuerpo fenoménico—, procedimos a reconstruir el proceso mediante diversas entrevistas. Además, vale destacar aquí la importancia de la experiencia espectadorial de dicha obra en tres oportunidades diferentes y la accesibilidad y disposición de los y las hacedoras, que habilitaron diversas vías de diálogo ante cada pregunta surgida a partir del presente estudio.

Con respecto a esto último, nos interesa aclarar que durante el trayecto de investigación apelamos en ciertos momentos a la figura del “investigador asociado” o “investigador participativo”, descriptos por la Filosofía del teatro (Dubatti, 2014, pp. 82-85). En efecto, acompañamos algunas trayectorias o bien participamos de las funciones desde el rol espectadorial. Asimismo, es oportuno indicar que, en dos de los casos de estudio, la vinculación con las obras resulta todavía más estrecha, ya que en uno de ellos se participó desde el rol de actriz (*Las palomas*) y en el otro desde la asistencia de dirección (*Pam, pam, pam. Ensayo sobre la violencia*). Si bien ambos ejemplos responden a procesos anteriores a este trabajo doctoral, el acopio de materiales de procesos creativos realizados durante la creación, se tornó fundamental para su posterior análisis. Esto sin mencionar la experiencia tangible de los procesos en sí mismos, en cuyos casos resulta posible apelar a la figura de investigadora-artista (Dubatti, 2014, pp. 85-89).

Hechas estas aclaraciones, procederemos a continuación a realizar una breve presentación de las obras seleccionadas. Explicitaremos años de estreno, circuitos de producción y fichas técnicas, intentando trazar un mapa que puede servir de guía para los siguientes capítulos. Como mencionamos anteriormente, nuestro recorte inicia en el año 2004 a partir del estreno de la obra *Hermanitos*.⁷ La importancia de esta obra no solo radica en las

⁷ Ficha técnica: Dramaturgia y dirección: Sacha Barrera Oro/ Actuación: Sebastián Lucero, “Charly” Suárez, Rolando Orduña y Javier Massi/ Asistencia de dirección: Juan Comotti. Estrenada en Enkosala año 2005. El texto post-escénico se edita por primera vez en el año 2007 por Ediciones INT, en una antología llamada *Nueva*

evidencias de una dramaturgia escénica, sino que además es una obra clave para el teatro de Mendoza, una producción que, “a pesar de”⁸ responder a una escritura no convencional, ha trascendido las fronteras de la provincia. La pieza ganó certámenes como Festival de Estrenos y Fiesta Provincial del Teatro (2005), gracias a lo cual ingresó en circuitos de giras nacionales. Además, fue puesta en escena por otros elencos dentro y fuera del país. Esto último responde a que el texto teatral fue editado y con ello se posicionó como un objeto literario autónomo. Para nuestro estudio, su edición es de gran ayuda porque facilita con ello la elaboración de preguntas en torno a las problemáticas que llevan a la reconstrucción del proceso. Si bien no es la primera producción mendocina de dramaturgia de la escena, es la primera obra que, desde estas lógicas de producción textual, ingresa al canon de la dramaturgia mendocina.

Podemos sumar a lo dicho que la figura de Sacha Barrera Oro resulta significativa más allá de la producción de *Hermanitos*, ya que este autor da lugar al estudio de un segundo caso. Hablamos aquí de *Ruido blanco* (2008),⁹ obra que responde a la confluencia de una dramaturgia grupal de Cajamarca Teatro en vinculación con la asistencia textual de Sacha Barrera Oro, quien acompañó la parte final del proceso desde el rol de autor teatral invitado. Con *Ruido blanco* podemos adentrarnos en la categoría de dramaturgia de grupo desde dos ópticas: la primera, tendiente a un análisis interno de la pieza y la segunda, en relación con otros procesos creativos que nacen a partir de esta experiencia. Sobre esto último podemos exponer que el proceso de *Ruido blanco* modificó los modos de creación del grupo Cajamarca y permitió la aparición de procedimientos particulares de dramaturgia de dirección y de actuación. En efecto, los mismos fueron aplicados nuevamente en creaciones posteriores, lo cual nos lleva al siguiente caso analizado: *Las palomas* (2015).¹⁰ Esta obra, si bien comienza su proceso seis años después del estreno de *Ruido blanco*, toma elementos de esta y genera desde ahí nuevos procedimientos dramaturgicos. Por esa razón, esta pieza también es estudiada bajo la categoría de dramaturgia grupal.

dramaturgia argentina. Y se reedita en el año 2015 en una edición bilingüe de Ediciones Mine, con prólogo de Luis Emilio Abraham.

⁸ Decimos a pesar, a pesar nuestro (valga la redundancia), ya que como veíamos en la introducción la suerte que corren los materiales producidos bajo las lógicas de las dramaturgias escénicas muchas veces no han sido editados y se han perdido los materiales.

⁹ Ficha técnica: Dramaturgia de grupo Cajamarca y Sacha Barrera Oro/ Dirección: Víctor Arrojo/ Actuación: Sandra Viggiani, Verónica Nonni, Melisa Lara, David Maya y Hugo Yáñez/ Escenotecnia: Analía Quiroga.

¹⁰ Ficha técnica: Dramaturgia grupal - dramaturgia final: David Maya / Dirección: David Maya/ Actuación: Melisa Lara, Diana Moyano, Diego Martínez, Lucas Nasralla y Verónica Manzone/ Dramaturgia sonora: Luciano Serpa/ Dramaturgia del espacio resultado del proceso grupal- Idea escenográfica: David Maya y Lucas Nasralla/ Realización escenográfica: Ariana Salvo y Mamará Bracamonte.

Además de reparar en Cajamarca Teatro, la categoría de dramaturgia grupal nos lleva a detenernos en el análisis del grupo La Rueda de los Deseos, por su impronta en la provincia, por los años de consolidación de poética colectiva y por sus modos de creación grupal. De este grupo hubiéramos podido seleccionar para esta tesis muchas de sus producciones. Si elegimos de todas ellas *El experimento* (2011),¹¹ es debido a que la misma se reestrenó en el año 2017, lo que nos dio mayor facilidad para la construcción de su proceso genético y para la repetición de la experiencia espectral. A ello podemos agregar que es una pieza que nos permite observar la relación con un dramaturgista de la talla de Arístides Vargas, quien ofreció al grupo su asistencia dramática en el proceso.

Las obras hasta aquí mencionadas se estudian bajo la categoría de dramaturgia grupal porque se firman bajo la marca de grupos independientes consolidados de la provincia, lo cual nos permite establecer relaciones y revisiones acerca de la idea de “lo independiente”. Si bien las producciones que mencionaremos a continuación también pertenecen a marcas grupales, las problemáticas que se desprenden de las mismas requieren ser estudiadas, ya no bajo la categoría de dramaturgia de grupo, sino desde la dramaturgia de dirección, por un lado, y desde la dramaturgia de actor y actriz, por otro. Podemos mencionar como ejemplo el caso de Ivana Catanese, directora escénica de la compañía Ala Sur, con dos de sus producciones *Quietud* (2013)¹² y *Me pegan las luces* (2015).¹³ Si bien la inclusión de estas puestas en nuestro corpus respondió, en un primer momento, al interés de pensar las operatorias dramáticas de la dirección de ambas puestas en escena, el estudio nos llevó también a indagar acerca del proceso de reescritura de textos-materiales y la relación con la materialidad del cuerpo en escena. Por esta causa, estas obras están comprendidas en el capítulo concerniente a la dramaturgia de actor y el respectivo a la dramaturgia de dirección.

En cuanto a la dramaturgia de dirección resulta significativa la figura del teatrero Manuel García Migani con dos de sus producciones *Mi humo al sol* (2013)¹⁴ y *Tu veneno en*

¹¹ Ficha técnica: Dramaturgia grupal/ Asistencia de dramaturgia Arístides Vargas/ Dirección Fabián Castellani/ Actuación Gabriela Psenda, Valeria Rivas, Daniela Moreno, Tamia Riveros (reestreno: Federica Bonoldi).

¹² Ficha técnica: Idea original y dirección Ivana Catanese/ Encargado del texto Pablo Longo / Actuación: Federico Ortega, Gabriela Psenda, Neftalí Villalba, Amparo Alcaraz, Sara Spoliansky, Celeste Álvarez, Inti Sallés, Federica Bonoldi, Evelin Acis, Oriana Steele (reemplazo)/ Asistente de dirección Eleonora Acosta/ Música original y en vivo Rodolfo Castagnolo/ Diseño lumínico Kameron Steele/ Coreografía Celeste Álvarez/ Vestuario Ayelén Bonelli.

¹³ Ficha técnica: Idea original y dirección Ivana Catanese/ Encargado del texto Rubén Scattareggi/ Actuación Celeste Álvarez, Neftalí Villalba (Reestreno Oscar Pizarro), Valentina Aparicio (reestreno: Gabriela Psenda), Constanza Lucero (Reemplazo Flor Manino)/ Asistencia de dirección Silvia Barbagelata/ Diseño lumínico y sonoro Kameron Steele/ Música original Rodolfo Castagnolo.

¹⁴ Ficha técnica: Dramaturgia y dirección: Manuel García Migani/ Actuación: Elena Schnell y Marina Occhionero (Reestreno: Miranda Sauervein)/ Escenografía: Marina Sarale Llover.

mí (2016).¹⁵ Las mismas incluyen la noción de texto-material, la dramaturgia de actor y actriz y la producción de textualidad a partir de la materialidad escénica propiamente dicha. La última obra mencionada no posee texto escrito y, por lo tanto, para su estudio hemos partido de la experiencia expectatorial llevada a cabo en más de tres oportunidades, de la realización de entrevistas y de la revisión del material audiovisual con el que sí contamos. Por su parte, *Mi humo al sol* no solo cuenta con material fílmico, sino que además fue editada en dos oportunidades por dos editoriales diferentes. Ambas obras, *Mi humo al sol* y *Tu veneno en mí*, se estrenan dentro del circuito de producción independiente, en el Teatro el Taller, pero posteriormente, por las importantes premiaciones que obtuvieron en la provincia, debieron salir de la sala independiente visitando otros circuitos como salas oficiales (Nave Cultural y Complejo Cultural Julio Le Parc) y escenarios nacionales e internacionales (España, Chile, Colombia).

Dentro del circuito independiente también sumamos la obra de Vanina Corazza, con la agrupación El escarabajo Teatro y su ópera prima *Febrero Adentro* (2011).¹⁶ Si bien esta producción parte de un texto previo, la obra nos interesa por las evidentes transformaciones que el texto presenta durante el proceso escénico como consecuencia del trabajo de los cuerpos de quienes actúan. De esta manera, la pieza ofrece para el análisis la relación de transformación de texto pre-escénico en texto post-escénico. Por la trascendencia que tuvo a nivel provincial (ganadora de Festival de Estrenos y de la Fiesta Provincial 2011), la producción de Coraza, salió de la provincia visitando otros escenarios nacionales y, además, alcanzó la oportunidad de ser publicada por editoriales diferentes: INT ediciones y Ediciones Cortodramas. Podemos agregar que, además de contar con estas publicaciones, tuvimos acceso al texto inédito pre-escénico.

La ampliación y des-limitación de la dramaturgia actual, que aquí estudiamos, trasciende el marco del circuito independiente. Es por ello que elegimos dos obras para completar el corpus. Dentro del circuito académico escogimos una producción de la Facultad de Artes (FAD) de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo); hablamos aquí del

¹⁵ Ficha técnica: Dramaturgia y dirección: Manuel García Migani/ Actuación: Nicolás Berlanga, Luciano Costigliolo, María Del Valle Pereira, Magdalena Lucero, María Pilar Mestre, Silvina Ormeño, Emmanuel González, Cecilia Humberto, Mariela Locarno, Mauro Locconi, Diego Portabella, Ariel Rozen, Alejandro Serpa, Ignacio Tutera, Andrés Voloschín- aclaramos que la obra modificó su reparto en varias oportunidades, algunos de los reemplazos estuvieron en manos de: Celina Martín, Cintia Zolorza, Eliana Borbalás, Miranda Sauervein/ Vestuario Magdalena Lucero. Diseño escenográfico: Nicanor Lucero Manzitti.

¹⁶ Ficha técnica: Dramaturgia y dirección Vanina Corazza/ Actuación: Mario Jara, Andrea Cortez, Marcelo Díaz/ Escenografía e iluminación: Priscila Price/

Seminario Final de Carrera: *Pam, pam, pam. Ensayo sobre la violencia* (2014).¹⁷ El mismo se confeccionó a partir de dramaturgia grupal y reescritura de textos contemporáneos universales bajo la dirección de Cipriano Argüello Pitt. El director, ya citado en anteriores oportunidades, nos interesa de sobre manera ya que, tanto su reflexión teórica como la experiencia compartida en este proceso creativo, fueron capitalizadas para dar profundidad y densidad a nuestro marco teórico. Esta obra, además, resulta significativa porque plantea relaciones interregionales (entre Mendoza y Córdoba) y constituye un proceso pensado a partir de la vinculación teoría-práctica. Al mismo tiempo, de todas las obras que trabajaremos, quizás sea esta la que evidencia de una forma más directa una modelización de dramaturgia escénica.

Para finalizar esta explicitación del corpus, nos queda por exponer que, en relación a la necesidad de presentar la des-limitación de circuitos en la producción de dramaturgias de la escena, por un lado, y la singularidad del cuerpo en la producción de la misma, por otro, decidimos incorporar al grupo La gloriosa Niní y con ello sumar el teatro *under*. Utilizamos esta categoría ya que es así como definen el propio quehacer artístico quienes integran esta grupalidad, es decir, un hacer desde los márgenes. Esta agrupación genera materiales que no participan, en general, de los circuitos de legitimación. La obra con la que trabajaremos es la ya citada *La pieza de Oscar* (2014).¹⁸

En relación al circuito de teatro oficial, debemos explicitar que las convocatorias son pensadas, mayoritariamente, desde lógicas tradicionales de teatro de texto. Este es el caso de la Comedia Municipal, única instancia real de trabajo remunerado dentro de la provincia (el municipio cubre el gasto de producción escenotécnica, honorarios para artistas y brinda un tiempo y espacio destinado a los ensayos de la producción). La comedia Municipal abre año a año un concurso de proyectos de puesta en escena a partir de textos de autor. La lógica tradicional en la que se asientan las convocatorias no da lugar a presentar proyectos que impliquen una dramaturgia de la escena, ya que la misma necesita, inevitablemente, cierta experimentación. Los últimos años, además, han sido muy restrictivos con los requerimientos: autores argentinos del sesenta, teatro infantil, etc. Es decir que, ya desde la consigna, hay un concepto teatral imperante. Aun así, debemos destacar que, con la apertura

¹⁷ Ficha técnica: Dramaturgia grupal- encargado del texto: Fernando Echenique/ Dirección escénica: Cipriano Argüello Pitt/ Actuación: Victoria Morilla, Victoria Ruiz, Luisina González, Scarlett Morales Contreras, Silvina Manoni, Francisco Martín, Hernán Ortiz Bandes, Valentina Morón, Ana Macías, Fernando Echenique/ Asistencia de dirección: Marcela Montero y Verónica Manzone/ Escenotecnia: Paloma Barrera, Sol Pérez, Bárbara Treves/ Diseño video: Nicolás Santángelo.

¹⁸ Ficha técnica: Dramaturgia de grupo/dirección escénica: María Godoy/ Actuación: Santiago Borremans y Nella Bora/ Dramaturgia del espacio grupal.

del espacio cultural Julio Le Parc, muchas de las producciones independientes contaron con la posibilidad de coproducción de sus espectáculos, como es el caso de Ivana Catanese en *Quietud* (2013). En cambio, las obras *Me pegan las luces* (2015) y *Tu veneno en mí*, obtuvieron un subsidio de sostenimiento en cartel del INT. Además, debemos decir que los subsidios de producción del INT son frecuentemente solicitados y han sido de ayuda para la revitalización e incentivo del circuito de teatro independiente (tanto para elencos concertados como para grupos independientes de trayectoria) en el país, en general, y en la provincia, en particular. De nuestro corpus dos de las obras recibieron este tipo de incentivo: *Mi humo al sol* y *Las palomas*.

Por último, deseamos aclarar que, si bien estudiamos los casos en torno a la dramaturgia ampliada y desde ahí establecemos relaciones y conexiones entre los objetos de estudio, al mismo tiempo los y las teatristas que analizamos se interconectan dentro de una red de vinculaciones laborales y/o afectivas, que van más allá de los productos artísticos aquí estudiados. Este punto será desarrollado en su debido momento, no obstante, consideramos importante mencionarlo en esta instancia, ya que no es un dato menor al momento de comprender el campo teatral en Mendoza. El mapa que visitaremos se constituye mediante poéticas eclécticas y heterogéneas. Al mismo tiempo, dicha diversidad exhibe modos de producción interrelacionados entre sí, en una cartografía de identidades móviles y relacionales. Se configura así un mapa imposible de ser concebido bajo una sola categoría teórico-poética. Estas vinculaciones propias del siglo XXI, parten de sujetos de creación que entran a tensionar el campo y proponen nuevas lógicas procedimentales.

Para finalizar la presente introducción, proponemos explicitar el recorrido metodológico realizado para cumplir los objetivos propuestos. La metodología general está determinada por el examen de las relaciones entre texto, cuerpo, escena y sus procesos creativos. Desde esta perspectiva, resultan insuficientes los análisis tradicionales de texto ya que se focalizan en el estudio del ente poético acabado y no en su dimensión procesual. Es por ello que, como bien se observará en la explicitación de las herramientas de estudio del corpus, se recurre a los procesos de análisis de la crítica genética o crítica de procesos creativos.¹⁹ Dentro de este planteo, tanto el material textual como la puesta en escena, en su “versión final”, resultan ser operativos solo si son analizados como materiales que guardan

¹⁹ Tomamos los postulados de la vertiente teatral de la crítica genética que viene discutiéndose en Argentina desde hace ya varios años (podemos destacar desde 2010 las Jornadas de Procesos Creativos). En esta línea nos ha despertado interés el trabajo de Carolina Cismondi (2011, 2012). Aunque, es válido aclarar, partimos primeramente de los postulados de Élide Lois *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética* (2001) y los aportes de Cecilia Almeida Sallés (2011).

huellas y rastros del proceso que intentamos reconstruir. No obstante, frente a la vastedad de material correspondiente a las once obras, nos fue de utilidad diagramar, según el caso, una ficha de estudio. Para la misma tomamos como formato base el cuestionario de Patrice Pavis (2018), el cual fue reformulado para que las preguntas apuntaran a la centralidad de las relaciones entre texto-cuerpo y escena.

Por lo antedicho, nuestra propuesta metodológica presenta diferentes dimensiones. Podemos dividirla en dos niveles que se retroalimentan y se superponen: el primero concerniente a la dimensión conceptual y nocional y el segundo concerniente al corpus y su tratamiento.

El primer nivel evidenció, desde un primer momento, la necesidad de relevamiento y posterior sistematización. El mismo consta, a su vez, de dos etapas diferenciadas: una heurística, de relevamiento de aquella literatura específica o general pero que guarde relación con la categoría de las dramaturgias de la escena y sus respectivos nodos-problemáticos; y una segunda etapa de trabajo hermenéutico de interpretación crítico-reflexiva de las fuentes y la articulación entre diversidad de teorías provenientes de diferentes campos (teoría analítica teatral, discursos de espesor, otros campos disciplinares).

Paralelamente a esta dimensión conceptual, se realizó el trabajo de elaboración y delimitación del corpus y su posterior análisis (segunda dimensión o nivel). Como bien indicábamos con anterioridad, la selección del corpus responde a una serie de necesidades, las cuales ya fueron expuestas. Un vez delimitado se procedió a los siguientes pasos:

- Recopilación de los “documentos de proceso”²⁰ ofrecidos por los y las hacedoras (bitácoras de trabajo, filmaciones de ensayos, textos-materiales, fotografías, textos de proceso y material anexo: programas, notas de diario, etc.)
- Recopilación de todos los materiales de obra “acabada”, tanto audiovisuales como textos teatrales editados o en formato inédito.
- Realización de guía de análisis de documentos.²¹

La guía de análisis mencionada incluye: por un lado, el examen de los materiales textuales o no textuales, organizados según la relación texto y escena. Para ello, seguimos la

²⁰ Esta categoría es utilizada por la Crítica Genética como reemplazo de la idea de “manuscrito”, ya que el estudio de otras artes, además de la literaria, puso de manifiesto la necesidad de un término que abarcara otro tipo de materiales genéticos.

²¹ La interpretación de los documentos ocupó un espacio importante en nuestra investigación, coincidimos con los postulados de la crítica genética que indican que todo documento es importante y es fuente de información para quien investiga. Además los documentos siempre están en relación a otros. Ahora bien, el sentido que podemos dilucidar y construir dependerá de las preguntas que les realicemos “Los significados son construidos solamente cuando esos nexos son establecidos. La creación de la obra se muestra desde esta óptica como un sistema complejo y no como una colección de datos aislados” (Almeida Sallés, 2011, p. 77).

tipología textual de Dubatti (2008; 2009b): texto escénico, pre-escénico y post-escénico (y sus variables). Por otro lado, la construcción de preguntas-problemas para cada caso en particular. En este punto, el principal objetivo es la reconstrucción del proceso creativo y, dentro del mismo, de los procedimientos de dramaturgia escénica. Como guía fundamental del análisis y de la posterior definición de la metodología para realizarlo, ensayamos la respuesta a la pregunta ¿cómo hacen lo que hacen?

Luego de este trabajo de búsqueda, reconstrucción e interpretación realizamos un trabajo de comparación con los resultados que arrojan las entrevistas realizadas. Las mismas fueron construidas con un formato semiestructurado, diagramadas a partir de las conjeturas que surgieron del examen crítico-interpretativo de las fuentes (nodos conceptuales) y del análisis de: materiales genéticos, las experiencias espectatoriales previas y, según ameritara el caso, del material audiovisual y de los textos teatrales (editados o no). Si bien las entrevistas privilegiaron un espacio de conversación con los y las teatristas al mismo tiempo tuvieron como objeto validar las conjeturas realizadas previamente a partir del examen antes mencionado.

La sistematización teórico-nocional de la primera dimensión se articula con los resultados del trabajo del corpus. Esto se debe a que, como nuestro estudio asienta sus bases epistemológicas en la filosofía del teatro, resultan imperiosos la observación de la praxis y el análisis de los discursos de espesor, como modo de generación de la teoría. En efecto, hay nodos conceptuales que no hubiesen tenido las mismas definiciones de no ser por las palabras que los y las teatristas nos brindaron en las entrevistas realizadas. En este sentido, puede servir de ejemplo la idea de la dirección como “acto de amor” o como acción de “constelar”. Los mismos discursos de espesor, a partir de la escucha atenta y su posterior interpretación, diagraman los marcos conceptuales que funcionan como mapas para entrar en el análisis de los entes poéticos, de las concepciones teatrales y de la dimensión del trabajo, es decir, del proceso creador.

CAPÍTULO I: NOCIÓN DE DRAMATURGIA.

Puntos de partida, des-limitaciones y aproximaciones

“Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. En arte todo se ha hecho posible, se ha franqueado la puerta a la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse a ello”
(Adorno, 1980, p. 9)

1. UNA NOCIÓN PROBLEMATIZADA

Al momento de redactar el proyecto preliminar de este trabajo, se evidenció que los usos de la noción “dramaturgia” —tanto al interior de las prácticas teatrales, como en la teoría y sus respectivas vinculaciones— muestran desacuerdos. En Argentina, la noción de dramaturgia dentro de la academia ha implicado históricamente al texto en sí mismo y, en segunda instancia, a su análisis en un sentido tradicional. Esta visión se contrapone a los empleos que se observan en la escena teatral latinoamericana desde 1960 y de un modo muy claro en Argentina desde el regreso a la democracia en 1983.

En la década del noventa, Jorge Dubatti comienza a teorizar sobre las nuevas prácticas teatrales proponiendo términos nuevos, tales como “teatrista”, y diferencia los distintos tipos de dramaturgia: de actor, de director, de grupo y de autor. Se suma además, en sus investigaciones, la necesidad de contar con una nueva formulación de una noción teórica que amplíe el concepto de dramaturgia. Esta necesidad responde a las prácticas teatrales de la postdictadura que, por sus modos de construcción, reclamaban una nueva categoría que las reuniera para permitirles un estatuto de texto teatral, ya que, bajo el paradigma del sistema tradicional de escritura dramática de autor o autora, se dejarían fuera de dicho concepto incluso a teatristas de la talla de Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, Daniel Veronese, Beatriz Catani, Emilio García Wehbi, Ricardo Bartís, Pompeyo Audivert, entre tantos otros y otras: “El reconocimiento de prácticas de escritura teatral muy diversas ha conducido a la necesidad de construir una categoría que englobe en su totalidad dichas prácticas... . En el teatro, ¿sólo escribe el autor? Por supuesto que no.” (Dubatti, 2002, p. 89).

En nuestra cartografía teatral argentina, el término “dramaturgia” aparece para designar las relaciones con la textualidad propiamente dicha y, usualmente, al término “dramaturgo” o “dramaturga” se lo vincula con el o la encargada del texto teatral, es decir, al

autor o autora tradicional de gabinete. Ahora bien, en general desde la postdictadura son cada vez más numerosos y numerosas los y las artistas que utilizan el concepto para designar todo el trabajo escénico tanto de la actuación como de la dirección. Se amplía así, como bien ponderaba Dubatti, la definición del término.

No es menor aclarar que además la noción presenta tensiones y desencuentros también al interior de las prácticas teatrales:

Es digno de señalar que la formulación de esta nueva noción de dramaturgia no se ha generado en abstracto del laboratorio de la teatrología, sino que ha surgido de la interacción de los teatristas con los teóricos, y especialmente a partir del reclamo de los primeros. A pesar de que la multiplicación del concepto de dramaturgia viene desarrollándose desde mediados de los ochenta, todavía hoy hay sectores reaccionarios –tanto entre los teatristas como entre los investigadores y los críticos– que niegan este avance y perseveran en llamar dramaturgia a un único tipo de texto. (Dubatti, 2008, p. 22)

Podemos escuchar, al decir de voces de autores y autoras de renombre como Roberto “Tito” Cossa, que la dramaturgia es el lugar de autoridad en el teatro y que quienes actúan no hacen más que arruinar lo que el autor o autora ha escrito.²² Tanto es así que Cossa se alista como director de sus propias obras. Esta decisión ha llamado la atención de las investigadoras Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima (2006), quienes se preguntan:

Cossa apunta... al rol del dramaturgo que debería dirigir sus propias obras. Esto último nos genera un interrogante: ¿hasta qué punto esta propuesta de cambio de roles no está encubriendo una defensa a ultranza de la palabra que suele ser traicionada por las marcas que incorpora el director a partir de su propia interpretación? (p. 28)

En la misma línea, solo por mencionar a otra gran figura de la dramaturgia nacional, se encuentra Carlos Gorostiza, de quien es sabido que no permitía adaptaciones de sus textos en ninguna puesta en escena, ya que para el dramaturgo

la raíz fundamental del teatro ha sido y siempre será el texto; es decir la comunicación que a través de un texto se genera entre un actor y un espectador. Ese texto, al fin, será lo que quedará. Y ésa es la responsabilidad y la lucha, ahora más que nunca, del autor dramático. (en Cabrera y Fisherman, 1993, p. 31)

El autor se afianza en el mito del origen y la eternidad que supone el texto. Trastoy y Zayas de Lima (2006) ponen en evidencia la actual persistencia de dicho mito cuando

²² Cossa expresa su visión en una discusión con Ricardo Bartís durante el programa *¿Por qué es un clásico?* (Temporada 1, Episodio 13) conducido por Mauricio Dayub (Ronco y Cuevas, 2010).

exponen críticamente: “en el principio fue el texto y el texto va a permanecer por siempre” (p. 29).

Desde el regreso a la democracia en nuestro país, conviven al mismo tiempo posturas radicales: por un lado autores y autoras que, como Cossa y Gorostiza, no advierten que el texto pueda tener un alcance por fuera de las lógicas textocéntricas y, por otro lado, actores, actrices, directores o directoras como Bartís y Urdapilleta que transcribieron sus textos al papel a regañadientes.²³ Esto responde a un posicionamiento (otro) frente al texto dramático:

el texto ha tenido siempre una supremacía ideológica en relación con la forma y el cuerpo, y se ha ido cristalizando la creencia de que el relato textual es el relato de los sucesos escénicos y los sucesos escénicos no tienen nada que ver con el relato textual, porque está en juego una relación de otro orden. (Bartís, 2003, p. 13)

Si bien es cierto que podríamos catalogar estas diferencias como brechas generacionales,²⁴ es clave destacar que en las poéticas teatrales del siglo XXI, encontramos teatristas que, perteneciendo a las nuevas generaciones, presentan trabajos textuales dentro de las lógicas tradicionales. Tal es el caso de la dupla Mendilaharsu y Jakob, en Buenos Aires, o bien en la provincia de Mendoza los casos de Mauricio Funes y Carolina Duarte, entre otros y otras autoras.

La actualidad del problema no radica en ponderar un sistema de producción sobre otro ni el enfrentamiento en sí mismo, sino en que el sistema de producción textual, desde la visión tradicional, ha sido ampliamente estudiado y ha consolidado sus propias metodologías de análisis y aparatos críticos,²⁵ mientras que las dramaturgias construidas a través de procesos y procedimientos que difieren de la concepción teatral tradicional, aun no consiguen definiciones claras para el estudio específico de sus propios modos de producción. Esto

²³ Ambos autores editaron sus textos por insistencia del investigador J. Dubatti.

²⁴ Se puede mencionar el conocido caso de El Caraja-ji. En 1995 el Teatro San Martín convocó a un grupo de “jóvenes dramaturgos” para realizar un taller de dramaturgia coordinado por Tito Cossa y Bernardo Carey. Los convocados (Carmen Arrieta, Ignacio Apolo, Alejandro Zingman, Alejandro Robino, Alejandro Tantanian, Rafael Spregelburd y Javier Daulte) y los coordinadores rápidamente entraron en conflicto y el taller se desarmó al poco tiempo. Los echaron, en palabras de Robino. Pero el grupo de jóvenes decidió seguir reuniéndose por fuera del marco del taller para trabajar juntos; de ahí surgen varias obras, entre ellas *La escala humana*, obra escrita en colaboración (Daulte, Spregelburd, Tantanian). El conflicto principalmente puede resumirse en palabras de Celia Dosio (2008): “uno de los mayores problemas del taller, según sus participantes, fue el ruido que hacia la distancia generacional para la comunicación con los coordinadores” (p. 25). Y luego la investigadora cita a Leyes: “no en vano los conflictos estallaban en las voces de Tito Cossa que era el mayor y de Rafael que era el menor. Los otros permanecíamos un poco en silencio pero rara vez alguien no estaba de acuerdo con Rafael. Él estaba en sintonía con lo que uno estaba pensando” (Dosio, 2008, p. 25).

²⁵ En relación a este tema, se recomienda el primer capítulo del libro *Semiología de la obra dramática* de Carmen Bobes Naves (1997), por su claridad y la variedad de autores que la investigadora cita para abordar la noción tradicional. Para un análisis de texto en correlación con su escena virtual se recomienda la dramaturgía expuesta en *Cómo se comenta una obra de teatro* de García Barrientos (2012), por la precisión con la que desglosa cada elemento del drama para su estudio.

resulta paradójico siendo hoy en día un modo frecuente de construcción textual en las prácticas escénicas de nuestro medio teatral. A partir del proceso innovador del *under* en Buenos Aires²⁶ y la escena alternativa o independiente en las provincias, lo que creíamos conocer del teatro ha dado un giro inesperado, rompiendo normas y reglajes del pasado e instalando al mismo tiempo nuevos sistemas de producción de sentido en la escena. Ejemplos hay y con mucha variedad, pero para dar cuenta de ello podemos mencionar el caso de *La verdad de los pies*, obra que llamó nuestra atención ya que en el programa de mano se designa cada rol en relación a su dramaturgia escénica específica: dramaturgia de dirección, de actor, del sonido, etc.²⁷ También puede servir el título del libro de Hernán Gené: *La dramaturgia del clown* (2017), lenguaje que en general no suele transcribir sus notaciones escénicas al formato papel. Asimismo, se puede nombrar el libro de Ana Alvarado, *Teatro de objetos. Manual dramaturgico* (2015). A pesar de estos ejemplos dados, quedaría incluso sin mencionar cada grupo o compañía teatral que designa sus prácticas bajo el nombre de dramaturgia grupal, de actor o actriz o de dirección.

Los estudios que tomamos de Dubatti surgen justamente de la observación de la praxis. Creemos que el investigador argentino ha hecho un avance teórico en relación a la categorización del término porque, si bien desde la práctica es casi una evidencia la ampliación de la categoría, aún hay sectores que se muestran reticentes ante la mencionada ampliación. ¿Por qué usar un término que remite a lo literario para dar cuenta de la tarea propiamente escénica? ¿No perdería con ello su especificidad teatral propiamente dicha? ¿Qué entraría en el campo puramente textual (literario) y qué en el escénico (teatral)? Ante estos cuestionamientos, frecuentemente enunciados, nos preguntamos: ¿el término “dramaturgia” habla de una noción que involucra solo lo literario? ¿Cuándo comenzamos a utilizarla para nombrar únicamente al texto teatral y al trabajo del autor?

La propuesta radica justamente en no escindir los campos y enmarcar nuestro objeto a investigar en los límites, en una zona de frontera, donde no es posible separar un elemento del otro. Buscamos ampliar el término para que englobe ambos campos integrándolos en un todo, si bien más complejo, también más cercano a la realidad teatral que nos convoca: “entre el texto literario y el texto de la escena hay una interrelación: no se comprende el uno sin el

²⁶ Resulta interesante mencionar el trabajo de Alejandro Catalán (2000) donde expresa que el acontecimiento teatral llamado “teatro under” implica el surgimiento de un nuevo discurso teatral.

²⁷ Ficha técnica: Actuación y dramaturgia: Ana Margarita Balliano, Carolina Cismondi, Gabriel Pérez, Martín Suárez. Diseño sonoro y dramaturgia: César de Medeiros. Asistencia de dirección y dramaturgia: Manuel Moyano. Dirección y dramaturgia: Jazmín Sequeira.

otro, aunque cada uno de ellos posea su autonomía, su materialidad y sus espacios propios de existencia” (Argüello Pitt, 2015, p. 88).

Resulta llamativo, como bien mencionábamos en los párrafos anteriores, que a pesar de que la ampliación del término no presenta novedad, aún hoy se dificulta la tarea de responder con claridad qué queremos decir cuando hablamos de dramaturgia.

Joseph Danan (2012) comienza su estudio con un gran interrogante: ¿qué es la dramaturgia? Para el investigador, responder esta pregunta supone en primer lugar enfrentarse a un estado del teatro actual: “el nuestro, al inicio de siglo XXI, cuando se deshace todo lo que creíamos saber del drama, de la acción, incluso del teatro mismo” (Danan, 2012, p. 11). El término puede designar la tarea de escritura de una obra de teatro, los mecanismos que entran en juego a la hora de escribir, el texto en sí mismo, las relaciones entre los elementos de la creación, su ordenamiento y composición. La noción pareciera dar cuenta de todo aquello, lo que podría llevarnos a una situación problemática, ya que justamente la ampliación deseada sería al mismo tiempo lo que imposibilita una delimitación conceptual.

Afirmar nuestro trabajo desde la ampliación y profundizar en los alcances del término se convirtió para este estudio en uno de sus objetivos más urgentes. Debido a ello, antes de entrar en el trabajo más profundo de análisis del corpus, es necesario rastrear los aportes teóricos en torno a la noción, para completar y clarificar, cada vez que sea necesario, dichos aportes. La investigación en esta primera etapa se concentró en una búsqueda exhaustiva de materiales heterogéneos y luego en la interpretación vincular entre materiales. Por esto mismo, el marco teórico, como vimos en la introducción, no responde a una única línea teórica.

Abordaremos en primer lugar un rastreo de tipo histórico sobre el término estudiado, los cambios que la historia evidencia, para luego ahondar en la problemática en torno a la disputa por el sentido, la autoría y su complejidad en el siglo XXI, la figura del dramaturgo o dramaturga y las relaciones con la escena.²⁸ El objetivo es poder arrimarnos a la delimitación de la noción “dramaturgias escénicas” y desde allí poder abordar sus problemáticas en los capítulos que seguirán.

²⁸ Nos preguntaremos por la función de la dramaturgia dentro del entramado complejo que es el teatro en la actualidad, pero al mismo tiempo daremos curso a las preguntas en torno al dramaturgo o dramaturga y la autoría.

1.1 Recorrido histórico: rastros de usos terminológicos

En este apartado, además de un rastreo histórico de la noción, utilizaremos diversos estudios teóricos para observar las “concepciones de teatro” (Dubatti, 2009), que están incluidas en cada uno de los usos del término “dramaturgia” y sus derivados. Proponemos el ejercicio de la sospecha sobre las cristalizaciones históricas de términos tales como: dramaturgia, dramaturgista, dramaturgo o dramaturga, texto, autoría, entre otros.

Patrice Pavis, en su emblemático diccionario editado por primera vez al español en 1989, dedica una entrada al término “dramaturgia”, en la cual comienza por citar un diccionario francés antecesor: *Littré*. Este último define la dramaturgia como arte de la composición de obras de teatro. Pavis agrega que además de aludir a ciertas reglas sobre el arte de componer dramas, la dramaturgia implicaría al análisis del texto dramático en sí mismo. Menciona también que la acepción implica la técnica y la poética de una escritura teatral. Sin dejar de mencionar la *Dramaturgia de Hamburgo* de Lessing y la importancia que cobra la autoría dramática desde Corneille en el siglo XVII, Pavis dedica varios párrafos a la dramaturgia clásica, la cual va unida a las reglas aristotélicas de fábula, conflicto y acción.

El investigador francés pondera la figura de Brecht como punto de inflexión respecto a las ideas sobre dramaturgia, ya que es recién con el teatro brechtiano que el término comienza a incluir las implicancias con su realización escénica y abarcaría además las relaciones con la recepción. Pavis coloca en las obras de Brecht la importancia de un texto escrito para una representación específica y relaciona escritura con forma escénica. Así, “dramaturgia concierne a su vez texto de origen y los medios escénicos de la puesta en escena. Estudiar la dramaturgia de un espectáculo es, entonces, describir su fábula en relieve” (Pavis, 2007, p. 148). Esta descripción es la que interesa en particular, porque en ella se lee claramente su visión sobre la dramaturgia que, aun colocándola en interrelación con la escena, esta no abandona la fidelidad con la fábula; podríamos decir que sigue ponderando una estructura logocentrista, en tanto y en cuanto es la fábula y su sentido lo que rige sobre la escena.

En cuanto a los usos terminológicos resulta interesante que tanto Danan (2012) como Pavis (2007) realizan un rastreo sobre los usos en Francia y Alemania. En el caso de Alemania, por ejemplo, se distingue *dramatiker* (autor o autora) y *dramaturg*, este último definido como aquel o aquella que no es autor o autora de la obra.²⁹ Por su parte, Pavis

²⁹ Trataremos la figura del dramaturgo o dramaturga más adelante, en el apartado dedicado a las autorías complejas. En relación a la terminología empleada por Pavis y Danan, resulta interesante el contraste con el uso

expone que es un consejero o consejera que diseña las opciones que un texto puede tener en una puesta en escena, ordena materiales textuales y los relaciona con su contexto; dicho orden trata de extraer los sentidos complejos de un texto para orientar, política e ideológicamente, la interpretación particular que hará el espectáculo. Con ello el investigador le da un nuevo sentido a la dramaturgia, que designará “el conjunto de las opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director de escena al actor, ha llevado a cabo” (Pavis, 2007, p. 148).

Luego el autor continúa abriendo el panorama, ya que menciona entre líneas la ampliación de la noción en la actualidad: “Así pues, la dramaturgia en su sentido más reciente tiende a desbordar el marco de un estudio del texto dramático para englobar texto y realización escénica” (Pavis, 2007, p. 149). Sin embargo, esta segunda línea o segundo sentido, no se aparta de operaciones, si bien dramaturgias, ligadas a la construcción representacional de una fábula, de tal manera que se vuelve a relacionar estrechamente al sentido del texto, ahora puesto en la representación escénica. Plantea como tarea última y principal el llevar a cabo el “reglaje” entre texto y escena para decidir cómo “mover” el texto, cómo darle impulso escénico capaz de iluminarlo para un público y su época (Pavis, 2007, p. 149). Además, hay que aclarar que la intención de ampliación o reactualización del sentido del término “dramaturgia” solo quedará en una mención, ya que no llega a desarrollarlo si no hasta su último diccionario editado sobre la *performance*, donde la entrada a “Dramaturgia” estará seguida por una palabra adicional: “Dramaturgia (nueva)”.

En este nuevo diccionario interesa destacar que el autor refiere a Joseph Danan y cita los lineamientos que su compatriota francés hace acerca de los usos contemporáneos del término. A partir de contrastar su primer acercamiento al término con esta nueva investigación (editada recién en 2016), encontramos que habría tres momentos: el primero da cuenta de una acepción ligada a la dramaturgia clásica, a la autoría teatral, a la obra como construcción lingüística autónoma de la escena y portadora de una significación. Un segundo momento está ligado al análisis del texto que coopera en la transición con la escena —aquí se ubica la primera versión de dramaturgista o dramaturgo como lo comprenden en Alemania—, donde el texto debe ser movido para encontrar la escena y en general desde la propuesta de

del término en Argentina, en donde “dramaturgo/a” siempre ha sido utilizado para denominar la figura del autor o autora dramática. Ahora bien, en los últimos años se ha comenzado a adoptar “dramaturgista” para pensar la figura de quien, no siendo autor o autora de la obra, trabaja en la asistencia y colaboración de textos; dramaturgista sería quien dentro del armado de la escena trabaja con el equipo creativo proponiendo textos, asociaciones diversas y hasta marcos teóricos para llevar a cabo la obra.

Pavis se sobreentiende que este análisis sigue afrontando la comprensión desde la significación del texto. Finalmente, un último momento, vinculado a las prácticas contemporáneas, que denominará “nueva dramaturgia”.

En estas teorizaciones el autor volverá sobre la importancia del análisis dramático como parte fundamental de la definición del término y allí mencionará tareas de la dramaturgia. Aunque por otro lado expondrá los nuevos usos y acepciones que encarna la mencionada apertura de la noción, entre ellos: “*devised Theatre*”, “*educational dramaturgy*”, “dramaturgia del actor”, “dramaturgia posnarrativa”, “*visual dramaturgy*”, “dramaturgia de la danza”, “dramaturgia del espectador”, “*performative dramaturgy*”.

Si bien acordamos en que un diccionario no despliega un espacio adecuado para poder desarrollar en profundidad cada acepción y variables presentadas por el investigador, podemos sospechar, al leer algunas líneas, que Pavis no descarta por completo las primeras dimensiones del diccionario antecesor. Es decir, si bien se abre a la posibilidad de ampliación e incluye los procesos escénicos actuales como la dramaturgia de la danza o la del actor o actriz, puede observarse que el autor no abandona una comprensión del término ligada a la construcción del relato argumental. Por ejemplo, en torno a la danza habla de “narrativizar” la danza (Pavis, 2016, p. 87).

También se puede sospechar una mirada negativa frente a la predominancia de la escena en la entrada dedicada al “Autor”, en la cual expresa: “es cierto que algunas producciones aplastan al autor dramático bajo una superproducción de lenguajes escénicos y efectos especiales que ocultan la fuente literaria y el sentido de una obra” (Pavis, 2016, p. 47). Cosa muy distinta ocurre con el trato que le da a la entrada “Escritor de escenario” (Pavis, 2016, p. 99), la cual resolvería y profundizaría con mayor claridad la cuestión actual del texto y la escena, o mejor dicho el texto de la escena, donde retoma las palabras de Roger Planchot, a quien le pertenece la expresión “escritura escénica”. Este último insiste en la idea de que “la puesta en escena escribe con la totalidad de la escena y constituye un lenguaje autónomo. ... todo parte de la escena, como espacio que reemplaza la página en blanco” (en Pavis, 2016, p. 100).

Anne Ubersfeld (2002), por su parte, en su diccionario de términos expone de modo sintético algunas ideas sobre la dramaturgia en una entrada dedicada a la noción que coincide con los dichos de Pavis. Según la autora, el término por sus usos designa el trabajo del autor o autora de obras teatrales y posee tres acepciones: estudio de la construcción de textos de teatro; estudio de la escritura y de la poética de la representación; actividad del o la

dramaturgista, entendiendo esta designación desde la lógica postbrechtiana: implica las relaciones entre la obra y el público que debe recibirla.

Llama nuestra atención la entrada “escritura teatral” (Ubersfeld, 2002, p. 46) que la autora propone, en la cual diferencia la escritura textual de la escénica. Ubersfeld es clara y determinante al expresar que el texto teatral solo está consumado por medio de la combinación con el resto de los elementos de la realización escénica. Es decir, para la autora, al igual que para otros investigadores provenientes de la semiótica, el texto teatral es siempre un “artefacto” incompleto. Justamente debido a esto último es que aparece la categoría de “escritura escénica”, como complemento de la textual, aunque separadas. La “escritura escénica”, entonces, tiene su lugar en cuadernos y notaciones de puesta en escena que realiza el director o directora teatral. Esta escritura es el texto espectacular, noción implementada por Marcos De Marinis (1997) como categoría semiótica, que mira a la representación como texto, el cual no es otra cosa, según el autor, que la combinación de signos que se ofrece ante el espectador (Ubersfeld, 2002, pp. 46-47).

Más allá de que la ampliación de la noción implique, para nuestro estudio, una complejidad que no ha sido avistada por este autor y esta autora, el hecho de que se hayan preocupado por mencionar los alcances de dicha problemática no hace más que afirmar la necesidad de seguir trabajando en la revisión del término y sus consecuencias. De Marinis (2005), por citar un ejemplo, expresa que la dramaturgia escrita es objeto de una renovada atención problemática. De los tres aportes mencionados, el de De Marinis nos interesa porque ahonda más en la pregunta acerca del texto y la dramaturgia en la contemporaneidad. Frente al renovado interés por el texto en la teoría y práctica teatral, plantea que el texto dramático vuelve al centro de los debates, pero desde una postura que no implica ningún retroceso, y expone cinco puntos a tener en cuenta, los cuales hemos sintetizado a continuación (De Marinis, 2005, pp. 140-141):

- 1) El texto no es lo que más cuenta en el teatro, es lo que más perdura.³⁰
- 2) Distinguir entre texto dramático como obra literaria y el texto como material de espectáculo. Cada texto es lo uno y lo otro conjuntamente.
- 3) Entre texto y espectáculo hay que postular una relación de recíproca autonomía o relativa independencia. El conjunto teatro es más vasto que el conjunto puesta en escena de un texto dramático.

³⁰ Sobre esta idea retornaremos más adelante, ya que representa una de las cristalizaciones más profundas en la utilización de la noción.

- 4) Las relaciones entre texto y espectáculo no agotan el complejo de las relaciones entre literatura y teatro.
- 5) La verdadera dinámica histórica de las relaciones entre texto y espectáculo en el teatro occidental moderno radica en pasar de centralizar el problema en el producto, es decir su resultado, a colocar el punto de vista en los procesos de composición escénica.

No es casual que el autor tome como fuentes de estudio las investigaciones de Eugenio Barba y Ferdinando Taviani. Tampoco sorprende, entonces, que sea este investigador uno de los primeros en defender desde la teatrología la categoría de dramaturgia de actor.

Ahora bien, retomando el rastreo terminológico, es necesario aclarar que si hemos decidido comenzar este apartado con el diccionario de Pavis es debido al menos a dos razones. Por un lado, es el texto teórico mayormente consultado por estudiantes y docentes de artes escénicas en ámbitos académicos. Y, por otro, es válido aclarar que las investigaciones de este autor son retomadas a su vez por otros investigadores e investigadoras. Este es el caso de Sanchis Sinisterra, teórico, docente, además de hacedor teatral. En su libro *Prohibido escribir obras maestras* (2017), el autor español atraviesa sus reflexiones con las acepciones del término “dramaturgia” y diferencia la dramaturgia textual de la actoral y la de textos narrativos. Entre las acepciones interesa la importancia que le da a la adaptación o reescritura y, nuevamente, su mención a la figura del dramaturgista como el asesor del que habla Pavis. Lo que resulta extraño del escrito de Sanchis Sinisterra es que coloca la dramaturgia de actor como una variante de la dramaturgia de textos narrativos y no al revés, o bien como categorías separadas y autónomas.

El autor español, al igual que Pavis, da cuenta de la necesidad de ampliación, pero no deja en ningún momento de profundizar en un sentido puramente dramático, es decir, en la construcción fabular y en los elementos que trae consigo este reglaje. Justamente por ello, los ejercicios dramaturgicos que plantea en el libro están organizados en torno a esos elementos,³¹ aun colocándose por momentos por fuera de las lógicas aristotélicas.³²

Es clave mencionar que en los aportes bibliográficos consultados escasean aquellos que logran dar respuesta a la problematización sobre la ampliación del término de modo que pueda captar su complejidad, sin que esto suponga el desmedro de la dramaturgia tradicional en pos de la elevación de la nueva categoría. Muchos y muchas investigadoras han leído las

³¹ Fábula, diálogos/monólogos, personajes, conflictos, etc.

³² Uno de sus apartados se denomina: *Bye bye Aristóteles* (Sanchis Sinisterra, 2017, p. 173).

propuestas de Meyerhold, Artaud, Craig, entre otras, desde una lógica de la oposición,³³ llevando estas perspectivas de principio del siglo XX a formular teorías en términos de polarización: texto enfrentado a escena, o a la inversa. Este pensamiento binario, si bien sirvió para un momento de la historia del teatro, en la actualidad no alcanza para pensar las relaciones de tensión y colaboración entre texto y escena. Siguiendo este sentido, no compartimos el postulado de Bernad Dort acerca de que la unión entre texto y escena nunca llega a materializarse porque siempre queda entre ellos una relación de subordinación y compromiso (1980, párr. 1)³⁴

Como es sabido, la semiótica teatral y la teatrología, a partir de la década del sesenta, realizan trabajos interesantísimos sobre los signos de la puesta en escena, investigaciones claramente necesarias en tanto y en cuanto la realización escénica había sido relegada por la teoría literaria de modo sistemático en la historia de los estudios sobre teatro.³⁵ Aun así, los postulados de la semiótica teatral no logran un diálogo fructífero con el objeto de estudio propuesto por este trabajo. Categorías tales como escenocentrismo y textocentrismo son válidas solo para una etapa y una porción del teatro; en la actualidad se hace necesario revisar los términos y plantear nuevas estrategias de análisis que involucren a los elementos tales como cuerpo-escena-texto de forma dialógica y procesual. Como afirma Sánchez (2010):

³³ Agradecemos las lecturas de Lehmann (2013) sobre autores como Artaud porque lo revisa por fuera de la lógica del enfrentamiento; dice de este: “Para él no se trataba de la simple alternativa *a favor o en contra del texto*, sino de un desplazamiento de la jerarquía; de la apertura del texto, de su lógica y de su arquitectura forzadas, con el fin de que el teatro recuperara, en palabras de Derrida, su *dimensión événementielle*, es decir su dimensión de acontecimiento” (p. 256).

³⁴ Dort (1980) expone luego un pensamiento mucho más interesante: “Así, el problema del texto y de la escena, tal como yo lo planteaba al comienzo, queda desplazado. Ya no se trata de saber qué ganará, si el texto o la escena. Su relación hasta puede no ser pensada en términos de unión o de subordinación, no más que las relaciones entre los elementos componentes de la escena. Lo que se crea es una competencia, una contradicción que se despliega ante nosotros los espectadores. La teatralidad, entonces, ya no es solamente ese espesor de signos del cual hablaba Roland Barthes. Es también la deriva de esos signos, su imposible conjunción, su confrontación ante la mirada del espectador de esta representación emancipada.” (párr. 18).

³⁵ Erika Fischer-Lichte (2014) confirma que es recién en 1918 que, dentro de los estudios literarios, el investigador Max Herrmann logra posicionarse frente a sus colegas defendiendo la conformación de un espacio de pensamiento del teatro que centrará sus esfuerzos en la realización escénica y no en su plano literario únicamente, ya que lo que constituye como arte al teatro no es la literatura sino la realización escénica (p. 61). Es interesante la coincidencia entre este investigador citado por Fischer-Lichte y las reflexiones de Dort, los dos resaltan el carácter polarizado en el teatro entre texto y escena, Herrmann opina que el texto dramático y el teatro son desde el comienzo contrarios (Fischer-Lichte, 2014, p. 61). La oposición radical responde a pensar la noción de texto desde su sentido tradicional. Por ello, más allá de los esfuerzos por incluir a la escena dentro de los estudios teatrales, este tipo de investigaciones, de principios de siglo y hasta mediados del siglo XX, no dejarán de escindir escena de texto. También es necesario remarcar que, si bien dentro de los estudios académicos tomará su tiempo la profundización de estas problemáticas, al interior del campo teatral la polémica se dio a fines del siglo XIX. Los y las teatristas implicadas dejarán sus posturas en textos fundamentales de reflexión teórico-práctica.

A diferencia de lo que ocurre con la literatura y el cine, las prácticas escénicas no pueden ser convertidas en textos cerrados. De ahí su imposibilidad de documentarlas. De ahí la frustración de la semiótica en su aproximación a lo escénico. (p. 19)

La bibliografía consultada pareciera llegar siempre al mismo lugar de enfrentamiento, a una disputa que, dependiendo de la concepción de teatro que sustente quien escribe, va a resolverse a favor de la escena o a favor del texto. Como bien exponíamos en párrafos anteriores, no es nuestro objetivo, ni tiene valor académico, ponderar un tipo de producción sobre otro. Lo que sí llama nuestra atención y creemos necesario es develar el porqué de dicho enfrentamiento, ya que, si bien esta disputa podemos decir que pertenece al pasado, tiene repercusiones en el presente. Y, a su vez, dichas repercusiones nos pueden servir de ayuda al momento de consignar categorías y nociones que den cuenta del objeto en su actual condición.

Frente a estas lecturas encontramos en el ensayo antes mencionado de Joseph Danan (2012) un aporte esencial para el presente estudio por la complejidad con la que se observa el fenómeno de la dramaturgia. En sus artículos, el autor menciona una definición tomada de Jean-Marie Pimme, en la cual se expone que la dramaturgia procede de lo que es mirado/mostrado y que su existencia siempre está dotada de la relación con el sentido y la significación. Así, el autor expresa que si la dramaturgia es de este orden en el que todo significa, se sobreentiende que deba incluir al texto pero también al espectáculo (Danan, 2010). Colocamos bajo sospecha, al igual que Danan, algunas aristas de esta definición ya que la cuestión de la significación presenta reticencias en la escena actual y además abriría otro tipo de discusiones que exceden el alcance de este análisis en particular. Aun así, la definición resulta llamativa en primer lugar por la vinculación casi directa que podemos realizar en relación a la definición más reciente acerca de la teatralidad, donde la mirada y quien mira se tornan fundamentales.³⁶ Pero además rescatamos la importancia que Pimme le otorga a la materialidad de la escena, deteniéndose, por ejemplo, en la dramaturgia que puede surgir de la arquitectura del espacio escénico, ampliando el término hacia una dramaturgia del espacio.

Danan también es de ayuda para comprender que, si bien pareciera que el término dramaturgia desde sus orígenes ha estado ligado siempre a su componente textual-literario, esta idea responde a una invención de la modernidad. A partir de confrontar las reflexiones de

³⁶ Acá podemos mencionar la idea de teatralidad, de Josette Feral (2004), como construcción de un *espacio otro* por medio de la mirada frente al acontecimiento y, por otro lado, a Oscar Cornago (2006), en su definición del término como mirada oblicua.

Florence Dupont y Cristian Biet, el autor afirma la importancia muchas veces olvidada de las relaciones entre texto y *performance*: “esta dimensión se ha ocultado en beneficio de la primacía del texto, cuando a partir de Corneille, el autor, frente a los actores, establece su poder en el teatro” (Danan, 2012, p. 15). La edición de los textos con autoría marcaría la ventaja de un elemento sobre otro, dato sobre el que volveremos más adelante.

Danan nos recuerda que, en verdad, el término “dramaturgia” está ligado en sus orígenes al ritual y el cuerpo del *performer*. Dupont, por su parte, afirmará este alcance del concepto, recordando que ya los trágicos griegos no escribían un texto que sería en algún momento representado, sino que la escritura estaba ligada a una escena casi inmediata. Aquí el elemento variable es el texto porque, recordemos, la representación respondía a un ritual ya conocido por toda la comunidad. Por eso la concepción del texto como elemento estable y la escena como su contracara de inestabilidad es una idea cuestionable.

Por su parte, el investigador Bernard Dort, en su célebre escrito *La representación emancipada* (1980) —escrito revisado por la mayoría de los estudios contemporáneos acerca de la escena—, expresa:

la escena se subordina al texto: cierta tradición en Occidente así lo establece, pero esa tradición, después de todo, es reciente (no se remonta más allá del siglo XVII) y está lejos de ser válida para todas las formas de teatro: las manifestaciones que uno puede llamar populares —desde las farsas hasta los espectáculos de varieté- la ignoran. O bien —aún más, es la regla— el texto está sometido a la escena (damos a esta palabra el sentido más amplio): cosa que ocurre, notoriamente, en todos los teatros extra-europeos. (párr. 1)

Si pudiéramos formular la prehistoria de la noción de dramaturgia, esa prehistoria es su vinculación con la performatividad. La investigadora Erika Fischer-Lichte ha trabajado en relación a estas ideas en su libro *Estética de lo performativo* (2014), en el cual trae a colación las investigaciones de Jean Ellen Harrison,³⁷ experta en ritualismo, quien llega a formular una teoría sobre el ritual y el teatro, donde establece la genealogía directa entre ambos. Dicha teoría demostraría la prioridad de la realización escénica sobre el texto. Estas ideas dejaron sin fundamento a la convicción de sus contemporáneos de que la cultura griega había sido una cultura textual. Harrison afirma que primero sería el ritual y a partir de este se habrían desarrollado el teatro y los textos escritos (en Fischer-Lichte, 2014, p. 64),³⁸ concepto por

³⁷ El estudio citado por la autora se denomina *Themis: A study of the Social Origin of Greek Religion* (1912).

³⁸ Harrison basa su teoría en la investigación de un ritual predionisiaco (*eniautos daimon*), del cual deriva luego el ritual ditiámbico, del que según Aristóteles surge la tragedia. Fischer-Lichte (2014, p. 64) agrega que luego Gilbert Murray aporta al trabajo de Harrison que los elementos de la tragedia tales como *agon*, el mensajero y la epifanía (todos elementos del *eniautos daimon*) cumplían funciones similares en el ritual y en la tragedia.

todos conocido, pero en general olvidado a la hora de pensar en términos teóricos al texto teatral.

1.2 Cristalizaciones de la modernidad

Retomando lo anterior, si acordamos que la dramaturgia encuentra su asidero primero en su aspecto performático, existiría una inversión o, al menos, la revisión del conocido arte en dos tiempos que ha funcionado como regla principal desde la modernidad hasta nuestros días, en los modos de producción teatral.³⁹

¿A qué se refiere esta práctica? La división en dos tiempos del trabajo teatral, en primer lugar, profundiza una brecha entre texto y escena, convirtiéndola en subsidiaria de aquel. De esta manera, se da por supuesto que no hay escena sin texto previo. Esta concepción de teatro implica ubicar al elemento texto como el polo estable del arte teatral, como veremos a continuación.

La edición en papel proporcionaría al texto perdurabilidad y con ello una supuesta estabilidad. En general pensamos el texto como el elemento fijo en el sistema teatral, a diferencia, claro está, del evento escénico, el cual se coloca tradicionalmente como la variable de un texto. Es cierto que esto habla de una posición frente al teatro, la cual se condice con un modo de producción, pero no es la única, por lo que no debería constituirse como regla general que el texto sea antecesor a la representación, o bien, formulado de otro modo, que la representación sea la puesta en signos de un texto teatral.

Bastaría solo con mencionar el ejemplo de la Comedia del Arte italiana, compañía teatral que encuentra sus orígenes en la misma modernidad y que rápidamente se esparció por toda Europa. Durante la modernidad coexisten dos miradas frente a la realización escénica, que evidencian dos modos distintos de producir teatro: uno que aplica la regla del arte en dos tiempos y otro que pasa por la construcción material de la escena, la cual precede al texto escrito, o bien es producida de modo simultáneo. La Comedia del Arte proponía un modo muy singular de trabajo con la textualidad: quien actuaba trabajaba en una máscara (rol o personaje) durante largo tiempo de su vida. El trabajo consistía, entre muchas cosas, en la construcción de su papel, el actor o actriz escribía en un *zibaldoni* textos que este personaje podría pronunciar en escena. Es así como, dependiendo de las improvisaciones, durante la misma función, utilizaba el texto más conveniente. Importa particularmente aquí que tanto

³⁹ Muchas investigaciones, como las de Danan (2012), expresan que es con la figura de Corneille que se eleva el rol de autor moderno y se solidifica su función. Esto marcaría un inicio de una noción de autoría teatral ligada a la supremacía del sentido del texto por sobre el resto de los elementos escénicos.

escena como texto son elementos ligados al acontecimiento de cada función, es decir, elementos inestables y efímeros.⁴⁰ En el modo de producción de la Comedia del Arte el texto estaba al servicio y a la merced de la creatividad de quien actuara, más allá de quién armara las tramas básicas de las obras (guion escénico estructural llamado *canovaccio*).⁴¹

De lo anterior podemos observar una de las cristalizaciones que dan lugar a una concepción de teatro tradicional. Hablamos aquí de los polos estable/inestable que supone el teatro en su noción moderna. Dort (1980) expone que el texto y la escena mantendrían una relación antinatural y que esta relación radica en dicha polarización, ya que el primero proviene de una naturaleza perdurable (texto), en cambio el segundo (la escena) es efímero:

Su funcionamiento, además, está regido por una contradicción mayor: la del texto y la escena. El texto es, por definición, perdurable, se ofrece a la relectura y a la repetición; el texto, narra. La escena es efímera, reproduce, pero jamás repite de una manera idéntica; la escena representa. La unión del texto y de la escena, que constituye propiamente el teatro, de alguna manera va contra la naturaleza. Nunca se lleva a cabo si no es por compromisos, equilibrios parciales e inestables. (párr. 1)

Los dos polos estarían separados uno del otro por una marca temporal. Siguiendo este planteo, tanto la idea de polarización como la de la separación temporal, vienen de la mano. El cambio producido en los estudios de la escena contemporánea permite poner en tensión esta supuesta oposición y cuestionar que el texto sea siempre el polo estable, modificando así las características del texto teatral. Si la lógica moderna coloca al texto como polo estable y siempre antecesor al espectáculo, aparecen algunos cuestionamientos tales como: ¿qué sucede, entonces, con los espectáculos performáticos o de improvisación? Estos, como bien se mencionó, están presentes en la historia del teatro desde los rituales griegos, pasando por la Comedia del Arte, hasta las intervenciones performáticas actuales. Entonces, ¿no hay trabajo dramaturgico allí? ¿No hay texto? Si acordamos que esta lógica es funcional solo para pensar una porción de la dramaturgia universal, cabe preguntar: ¿qué sucede con los casos que invierten los tiempos, colocando la escena primero antes que el texto? O bien, cuando acontecen ambos de modo simultáneo, ¿qué sucede ante la presencia de un texto inédito,

⁴⁰ Podría cuestionársenos también que la Comedia del Arte estuvo sujeta a uno o una o a varias y varios autores, como por ejemplo Goldoni. Sin embargo, la figura de este autor aparece siglos más tarde y además las investigaciones ponen en duda su participación. De todas maneras, lo que verdaderamente importa es que este rol será tardío. Aparece luego de que el género ya había sido consolidado por la profesionalización del actor y la actriz y un público internacional.

⁴¹ Para ahondar en la temática recomendamos la investigación de Nidia Burgos (2010) “La Comedia dell’Arte. Orígenes y desarrollo” en *El teatro y el actor a través de los siglos*, investigación coordinada por Jorge Dubatti.

cuando cambia de función a función, dependiendo de los acontecimientos del convivio que presupone un espectáculo?

El mismo Dort (1980), a pesar de posicionar su discurso en la polarización entre texto y escena como una relación “antinatural”, luego expone una mirada fundamental:

La representación ya no es considerada como la traducción escénica del texto o como la inscripción de éste en una realidad escénica regida por la tradición o por la imitación. La noción de realización ha sido sustituida, ya lo dije, por la de escritura escénica. (párr. 7)

Cuando finalmente en el siglo XX la puesta en escena consigue su autonomía como fenómeno artístico, permite la aparición de un nuevo objeto textual, creado por la escena y/o, al menos, en correlato con esta misma. Al decir de Dort, “escribir la escena” coloca al texto en una naturaleza efímera, la del acontecimiento. Entonces, podemos observar dos extremos en las definiciones de tipos de textos: uno de ellos, ubicado dentro de la lógica tradicional de texto escrito por autor o autora, perdurable, estable y que se edita; el otro, un texto que se inscribe en la escena misma, junto con ella. Actualmente ambos extremos están comprendidos en la categoría texto y mantienen lógicas diferenciadas. Esto último nos lleva a sostener que, al presentar diferentes vías de construcción, exigen diferentes metodologías de análisis y estudio.

Para repensar las categorías históricamente contrapuestas y sanear vacíos teóricos, Josette Féral (2004) propuso las categorías de “texto performático” y “texto tradicional”. La autora retoma a Schechner y continúa por autores como Eugenio Barba y Franco Ruffini. La investigadora recurre luego a la noción de “texto espectacular”, como aquella que abarcaría a ambos textos (performático y dramático), noción que, en lo que respecta particularmente a estos estudios, no logra resultarnos concluyente. Por “espectáculo” Pavis entiende todo aquello que se ofrece a la mirada (2007, p. 168), expresión que no aplicaría a nuestro planteo de dramaturgia ampliada, ya que indica un solo momento de la creación teatral, la última, por cierto, que muestra un objeto para una recepción: la representación.

Retomando la idea de polarización moderna, se observa, además de lo dicho, que tanto Schechner como Barba se inclinan hacia una ampliación de la noción de dramaturgia que incluiría una redefinición del término “texto”. En cambio, Ruffini, conocido por su planteo de estabilidad/inestabilidad (texto/escena), apunta al elemento texto desde una perspectiva tradicional y lo contrapone con la escena al igual que Dort. Al revisar las reflexiones de Ruffini (1990), esto se vuelve evidente:

Bajo esta perspectiva, el texto del texto, el elemento rígido, dirigido, programado, es el conflicto (en el sentido precisado por Szondi) y la fábula. La escena del texto, el elemento flexible, no dirigido, no programable, es el personaje y todo lo que le concierne. (p. 320)

El investigador propone pensar el “texto del texto” y la “escena del texto”. Es decir, una vez más el elemento texto estaría primero. Y si bien el investigador apoyará la revisión de términos como “dramaturgia”, “teatro”, “puesta en escena” —y plantea que el teatro es en definitiva la colaboración entre el texto y la escena— no deja de concebir finalmente al texto como constructo semiótico, por ello su vinculación con Szondi. Estas ideas señalan una concepción teatral que se liga nuevamente a la lógica del sentido, valga la aclaración, de un sentido *a priori*, la escena del texto es la representación del sentido/signo que reside en un texto escrito.

Frente a estas conjeturas, se observa que tanto Barba como Schechner van un poco más allá. No es casualidad que el director italiano retome al célebre investigador de *performance* para poder dar cuenta de la dramaturgia en su sentido más amplio. Barba reutiliza la noción de texto performativo, noción que Schechner propone como alternativa al texto escrito y en oposición a este. Así, su carácter performativo permite una categoría textual como producto de una escena. El texto performativo se crea desde la escena, al mismo tiempo que es la escena en sí misma, por ello la imposibilidad de transmisión del texto escénico, ya que este es incapturable como la escena a la que pertenece. Es decir, ¿es inestable? El acontecimiento, si bien es efímero, es estable mientras acontece. Badiou (2005) habla de lo “eterno en el instante” (p. 123). Aun si acordáramos su inestabilidad, ¿es esta imposibilidad de captura lo que lo vuelve menor, frente al perdurable texto de autor?

Las mencionadas disquisiciones importan particularmente porque dan lugar a dos concepciones sobre la dramaturgia bien diferenciadas entre sí, que implican distintos modos de producción textual/escénica. Es válido aclarar que dentro del cosmos teatral contemporáneo no son únicamente dos las vías de construcción de textos dramáticos, pero sí podemos decir que, entre estas dos vías, tal vez vistas como extremos, se desarrollan diferentes modos de pensar, ver y hacer teatro en el siglo XXI.

1.3 Sentidos de la dramaturgia

Danan, en el ya mencionado ensayo “¿Qué es la dramaturgia?”, propone dos sentidos para pensar la noción aquí estudiada.⁴² El primero, “sentido 1”, está constituido por un texto escrito *a priori* por un autor o autora, que luego, respetando el arte en dos tiempos, será interpretado por quienes dirigen y quienes actúan en la representación. Dicha idea se basa en una concepción tradicional de texto, en tanto este aparece sobre la puesta en escena. En la actualidad las formas de escritura reformulan este sentido, colocándose en general dentro del “sentido 2”, que estaría del lado del tránsito y del proceso creativo. Este último sentido permite la aparición de procesos teatrales que responden a una escritura escénica. Entre el “sentido 1” y el “sentido 2” de la dramaturgia es donde se desarrolla nuestro teatro actual, tanto en Mendoza como en gran parte del país.

El autor en su investigación expone que el cambio en las prácticas escénicas y la necesidad de reformulación del “sentido 1”, o al menos la aparición de un segundo sentido que logre dar cuenta de las dramaturgias no tradicionales, responde en un primer momento a dos causas históricas que están a su vez interrelacionadas entre sí. La primera causa es la asunción de la puesta en escena como práctica autónoma y la segunda es la inversión del ya mencionado arte en dos tiempos. Las funciones que toma a partir del siglo XIX el rol de la dirección modifican operativamente los mecanismos de producción en el teatro. Tanto la idea de estabilidad del texto dramático, como la producción teatral dividida en dos momentos, se colocan de ahora en más en discusión, para habilitar otros modos de producir teatro.

Como consecuencia de la “emancipación de la representación” (Dort, 1980) se logra una afirmación de los lenguajes escénicos como sistemas autónomos frente a la literariedad. Quien crea, en este sentido, puede generar pensamiento sobre la escena y por lo tanto convertirse en dramaturgo o dramaturga, ya que, como bien expresa Danan (2012, p. 35), al pensar el “sentido 2” de la dramaturgia, esta existe desde el momento en que en el contacto un pensamiento se busca y se ordena en la indagación de sus propios signos.

La autonomía de la puesta en escena permite que la dirección trabaje desde un pensamiento dramaturgógico propio, con el cual realiza un proceso de apropiación y traducción del texto previo. Danan es claro al hablar de escritura escénica (2012, p. 34) y no de

⁴² En esta misma línea podríamos citar los estudios de Lehmann cuando expone sobre texto. Obsérvese la cita del autor que es clara en esta división del elemento texto según dos perspectivas bien diferenciadas: “También para el teatro antiguo resulta evidente y válida la diferencia (y la competencia) fundamental que se establece entre la perspectiva del texto —que en el caso de cualquier drama se cumplía ya como obra lingüística perfecta— y la otra perspectiva, tan distinta, del teatro, para la cual el texto presenta un material” (Lehmann, 2013, p. 255).

transposición —menos aún de ilustración—. La dirección desarticula y hasta puede anular los sentidos preexistentes, si así lo deseara, dotando a la textualidad de nuevas significaciones. Todo esto genera, claramente, un corrimiento de la mirada sobre el texto y sus funcionamientos.

Si bien es evidente que no hay dos, sino diversos modos de prácticas dramatúrgicas, utilizar estos dos sentidos, propuestos por Danan, nos permite observar un panorama que es complejo y que de algún modo nos brinda ordenamiento de la totalidad al visibilizar estos dos extremos del mapa. Dice Danan (2010):

desconfío de un pensamiento binario que, presentándose cómodo, esconde sin embargo su complejidad. Hay usos extremadamente diferenciados de la dramaturgia y, sin duda, hay también grados de elaboración dramatúrgicas —ya sea en el sentido 1 o en el 2— que van de las dramaturgias “duras” como la de los siglos pasados, regidos por la fuerte estructura de la intriga y la fábula, hasta dramaturgias mucho más inestables, lábiles —frente a las dramaturgias en sentido 1— y a la espera de esa estructuración en segundo término que le aportará la escena como complemento al bosquejo dramatúrgico. (p. 36)

Se manifiesta esta aclaración debido a que, en nuestra investigación, se hará evidente que por un lado existen diferentes modos de prácticas dramatúrgicas en “sentido 2” dentro del mismo corpus de obras y, a su vez, por otro lado, autores y autoras que estudiaremos dentro de la ampliación propuesta en muchos casos han ejercido con anterioridad prácticas que se pueden categorizar dentro del “sentido 1”. Debemos asumir como contrapropuesta al pensamiento binario mencionado por Danan el paradigma epistémico de la “complejidad” (Morin, 2005) con el cual se desarticula e invalida el reduccionismo generado por el pensamiento binario para dar lugar a un análisis que implica aceptar las imbricaciones, la superposición, lo heterogéneo, la multiplicidad y las divergencias que la praxis teatral presenta en la actualidad.

Hasta el momento fundamentamos la necesidad de la ampliación del término, lo ubicamos históricamente, observamos que en su prehistoria el término dramaturgia está vinculado a la performatividad y a la imposibilidad de separación entre palabra y cuerpo (Fischer-Lichte, 2014). Además, se pudo constatar gracias a los aportes de diversos investigadores que la noción tiene diversas acepciones. Aun más, podemos afirmar que lo que entendemos por dramaturgia ha variado en torno a las etapas del arte y su territorialidad. En cuanto a las reflexiones de Joseph Danan, encontramos que la división teórica que realiza ante el concepto “dramaturgia”, pensando a partir de dos sentidos, sirve como rector del presente estudio, dado que el autor plantea que estas posturas conviven dentro una gran franja

que es el teatro actual, y porque remarca el carácter procesual del segundo sentido, idea que colabora y dialoga con nuestro objeto de estudio. En consecuencia, sería apropiado aclarar que no responderemos a todas las preguntas formuladas anteriormente, sino que retomaremos las ideas de Danan como “vector” para regular y procesar dichos interrogantes en función de nuestro propio campo de estudio.

2. DRAMATURGIAS DE LA ESCENA

2.1 Aproximaciones a una definición incapturable⁴³

Al momento de iniciar la investigación observábamos que la tarea de delimitar las nociones y conceptos en torno a nuestro objeto de estudio sería un trabajo complejo debido al menos a dos motivos: la falta de material bibliográfico específico sobre el tema⁴⁴ y que dicho objeto estaba definido por su carácter procesual, abierto y dinámico. Es decir, resultaba difícil de asir y capturar en una enunciación definitoria. El primer punto en cierto sentido fue sorteado a partir de las relaciones entre diversos materiales (fundamentalmente Danan, 2012; De Marinis, 2005 y Dubatti 2008, 2009b, 2014 y 2016) más un material publicado años más tarde a la redacción del proyecto de tesis: *Dramaturgia de la dirección de escena*, de Cipriano Argüello Pitt (2015). Esta bibliografía es fundamental ya que, si bien se adentra específicamente en la función de la dirección, es uno de los pocos materiales que se anima no solo a formular preguntas sino a problematizar en torno a la especificidad de la dramaturgia de la escena. Nuestro trabajo completará y ahondará algunos puntos señalados por el director e investigador cordobés, pero cabe aclarar que su material, junto con el de Danan (2012), funcionará como guía de este apartado.

La segunda preocupación nos enfrentó a la dificultosa tarea de describir sin limitar y de definir sin cerrar. La dramaturgia escénica, como categoría de análisis, supera las acepciones que van desde composición de obras, pasando por el análisis textual, la

⁴³ Utilizamos este término adhiriendo al posicionamiento de Szuchmacher con el cual justamente da nombre a su libro: *Lo incapturable. Puesta en escena y dirección teatral* (2015). En el mismo define el arte teatral con el adjetivo de incapturable. Dice el director argentino: “mucha gente dice que el teatro es efímero. Es quizás una de las definiciones más difundidas en el medio. Pero si nos atenemos a la definición del diccionario, efímero... significa ‘de un solo día’. En cambio el teatro... es un fenómeno que aparece y desaparece... . Y *ese estar y no estar* es lo que determina su esencia incapturable. No hay forma de poder asirlo.” (pp. 110-111).

⁴⁴ Del rastreo de la noción de diversas fuentes bibliográficas podemos mencionar algunos artículos que presentan problemáticas similares a la nuestra en cuanto al problema de la ampliación del término dramaturgia: Pinta (2005) “Dramaturgia del actor y técnicas de improvisación. Escrituras teatrales contemporáneas”; Pérez Cubas (2010) “La dramaturgia del actor. El cuerpo como sujeto y objeto de la práctica escénica”; Cantú Toscano (2017) “La dramaturgia escénica. Mundo, finitud y símbolo: conceptos para una ontología de la puesta en escena” y Batlé I Jordà (2015) “Modelo, partitura y material en la escritura dramática contemporánea: una solución”. En los dos primeros artículos mencionados la discusión se aborda desde la categoría de “dramaturgia de actor” y en los dos restantes se muestra la ampliación del concepto “dramaturgia” en términos más generales —en el caso de Cantú Toscano hace uso específicamente del término “dramaturgia escénica”—.

dramaturgia clásica y sus implicancias con un plano literario. Y con ello desborda la definición tradicional del término. Para comenzar, su ampliación comprendería las relaciones texto/escena y sus modos de producción, más allá del resultado poético/estético que alcancen y sin caer en los binarismos antes expuestos.

2.1.1 Definir por diferencia

Justamente debido a esta des-limitación y desborde es que se optó por realizar el trabajo de definir por contraste con la dramaturgia en “sentido 1”: ¿en qué se diferencian las dramaturgias escénicas de la tradicional? De este interrogante surgieron puntos de partida para comprender la noción problematizada, los cuales iremos desarrollando en este apartado. Para ello nos basaremos principalmente en las premisas de J. Danan y C. Argüello Pitt, a las cuales se sumarán las ideas de A. Heathfield, A. Lepecki, J. A. Sánchez —compiladas en el libro de *Repensar la dramaturgia* (Araújo et al., 2010)—, además de dialogar con los postulados de Hans-Thies Lehmann, Jean-Pierre Ryngaert, Alain Badiou, Eugenio Barba, entre otros aportes.

En el apartado anterior se podía corroborar que los cambios que se introducen a partir de la autonomía de la puesta en escena generan modificaciones sustanciales en torno al concepto “dramaturgia”, a saber: la tarea dramaturgica no es ya una competencia exclusiva de la autoría dramática (tradicionalmente hablando). El texto, en tanto discurso y significación, no posee ya jerarquía sobre los demás elementos de la escenificación: se lo ubica como un elemento más y en correlación con todos los elementos de la escena. La presencia de un texto en el proceso creativo no siempre es el punto de partida. Aun cuando hay texto teatral *a priori*, este no es tomado como un portador del sentido exclusivo para el dispositivo escénico, por lo que la puesta en escena no responde ya a “hacer entender un texto”. Como se ubica de modo simultáneo con la puesta en escena, el texto se funde en el espacio/tiempo real del suceso escénico. Se relaciona con lo real del acontecimiento, indefectiblemente por ello el texto aparece abierto, en vías de proceso, mutable y poroso. La dramaturgia es así vista como práctica abierta y relacional.⁴⁵

Al retomar a Danan podemos ubicar con facilidad el objeto de estudio propuesto dentro del “sentido 2” de la dramaturgia, que se distingue del primer sentido por ser un objeto

⁴⁵ Con ello adscribimos también al pensamiento de Bourriaud (2008), cuando piensa el arte como encuentro. Dramaturgia es hacer sentido, el foco está puesto en la acción de hacer y no el sentido *per se*. Por eso el espectador o espectadora puede hacer sentidos con el/los sentidos que en la obra “lo miran”. La forma es un rostro que nos mira, dice Bourriaud (2008). Así podemos pensar que la dramaturgia de la escena se funda en el carácter relacional del arte, porque es producida solo en el encuentro momentáneo con otro u otra y se define efímeramente en ese intersticio de miradas que se encuentran en un acto artístico.

en movimiento y en tránsito —de la escena al texto, del texto a la escena—, lo cual nos enfrenta a un objeto inacabado.⁴⁶ De ahí la urgencia de pensar la textualidad en su proceso de creación, de tal manera que las relaciones entre texto-escena solo pueden ser comprendidas desde sus dispositivos y procedimientos creativos. El objeto nos exige trabajar metodológicamente a partir de la pregunta: ¿cómo se llega a la obra? Es decir, desde su proceso creativo hasta llegar a la puesta tal como se nos presente en la etapa de funciones. Esta última etapa no permanece exenta de ser vista desde su carácter procesual, ya que al estrenarse la obra y pese a que pueda presentarse como obra terminada, sigue reescribiéndose, como veremos en varios casos de Mendoza con muestras muy evidentes. Siguiendo a Badiou, si bien es únicamente por medio del acontecimiento que el teatro produce un “acabamiento”, las representaciones nunca pueden ser igualadas unas a otras, por lo que este acabamiento se reinicia y reescribe con cada acontecer teatral. Dice Badiou (2005):

El teatro es un acabamiento. El texto de teatro, o si se quiere poema teatral, es solamente virtual o abierto. No es atestado como texto de teatro sino por la representación. El teatro propiamente dicho es la virtualidad de la Idea advenida en actualidad precedera del escenario. Pero además esta virtualidad propiamente teatral existe sólo en este advenimiento. El teatro es el advenimiento, que es lo único que acaba la idea. Es lo que se llamará la dimensión de la verdad teatral. (p. 122)

Si la dramaturgia tradicional viene unida al autor o autora de gabinete, a la noción de “palabra soplada”⁴⁷ y finalmente a una producción teatral como la interpretación de esa autoría, contrariamente las dramaturgias escénicas se construyen a partir de la unión de los dos momentos de producción teatral, es decir, cohabitan y coexisten en un mismo espacio-tiempo tanto el proceso de escritura como el de la puesta en escena. Como expresa Sergio Blanco (2007):

⁴⁶ No debemos olvidar que dentro de las prácticas dramatúrgicas abiertas hay diferentes grados. En esta primera instancia abarcaremos la noción desde una mirada general, para luego ir particularizando en cada uno de los casos de análisis en los siguientes capítulos.

⁴⁷ La noción pertenece a J. Derrida y es trabajada en *La escritura y la diferencia* (1989), donde el filósofo desarrolla dos apartados a partir de pensar las ideas artaudianas, hablamos aquí de: “La palabra soplada” y “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”. La imagen de palabra soplada proviene de entender la escritura como inspiración. El escritor trabaja con aquello que le es soplado, es decir, dado por otro u otra. Ese otro u otra, según el filósofo, se liga a la idea de una imagen divina (musas o dios). El autor o autora se caracteriza como el inspirado/a. De ahí el estatus del Autor frente a los otros y otras creadoras escénicas, en el caso del teatro. Dice Derrida (1989): “Artaud ha querido prohibir que su palabra lejos de su cuerpo le fuese soplada. ... Soplada, esto es, *sustraida* por un comentador posible que la reconocería para colocarla en un orden, orden de la verdad esencial o de una estructura real, psicológica o de otro tipo. ... Artaud sabía que toda palabra caída del cuerpo, que se ofrece para ser oída o recibida, que se ofrece como espectáculo, se vuelve enseguida palabra robada” (p. 241).

el texto y la escena no son dos entidades opuestas que se suceden cronológicamente y territorialmente, sino que son dos entidades que interactúan simultáneamente en el mismo tiempo y espacio —de hecho, utilizamos la expresión ‘escribir una escena’—, sostendré entonces, que ambas se contienen mutuamente. (p. 19)

Es importante observar que hablamos de inclusión y no de complementariedad. En este sentido, a la noción de “texto espectacular” de la semiótica teatral contrapropoñemos la categoría “texto escénico”. En efecto, esta segunda denominación abre la conceptualización hacia un panorama que incluye el proceso escénico, haya o no aún efecto espectacular para ser mirado.

En el trabajo de interpretación de las fuentes pudimos encontrar que las características enunciadas por los y las investigadoras evidenciaban un acercamiento a las premisas sobre dramaturgia del director e investigador Eugenio Barba. El legado de este autor es de gran importancia porque es resultado de la necesidad de reflexión teórica a partir de una praxis teatral consagrada a nivel internacional. El director de Odin Teatret expresa:

Intentando definir con mis palabras la terminología técnica de mi trabajo teatral, definí “dramaturgia” en clave etimológica: *drama-ergein*, trabajo de las acciones. O bien: la manera en que entran en trabajo las acciones de los actores. Para mí, la dramaturgia no era un procedimiento que pertenecía solo a la literatura, sino una operación técnica inherente a la trama y al crecimiento de un espectáculo y de sus diversos componentes. (Barba, 2010, pp. 33-34)

Sus ideas instalan una nueva noción de dramaturgia y, además, permiten ampliar el concepto de puesta en escena, ya que la figura del director se separa del puestista tradicional para permitir un espacio de creación en colaboración con otras dramaturgias, entre ellas la del actor o actriz. Para Barba, hacer dramaturgia es componer una red o un hilo de perlas que es en definitiva el espectáculo. En la misma línea podemos analizar los planteamientos del dramaturgo Sergio Blanco (2007) cuando enuncia:

mi labor de dramaturgo es la de escribir un texto —o textura—, que consistirá en el enhebrado de todo un tejido compuesto de ruidos, cuerpos, sonidos, luces, formas, palabras, músicas, movimientos, objetos, etc., en el cual ninguno de estos elementos dominará a otro, sino en el que todos se articularán igualmente, en ese lugar concreto que es la escena. (p. 19)

Si seguimos esta lógica de pensamiento podemos traer al diálogo las reflexiones del investigador Sánchez (2010) cuando expone que “al hablar de dramaturgia y no de texto podemos pensar en un espacio intermedio entre los tres factores que componen el fenómeno

escénico: el teatro, la actuación y el drama” (p. 19). El investigador piensa la noción como un espacio de mediación: la función de la dramaturgia es la de interrogar la relación entre dichos elementos, por lo que contrariamente a la idea tradicional de dramaturgia en la cual el texto es pensado desde un sentido/saber ya conocido, las dramaturgias escénicas trabajan desde lo no dado, lo desconocido y la pregunta.

Resulta interesante que los interrogantes provocados por la función dramaturgía solo se resuelven momentáneamente, ya que lo que se produce durante el acontecimiento es perecedero y el texto no puede fijarlo. Así, los interrogantes solo se disipan en el encuentro de los factores que componen el evento teatral y ese encuentro es, en palabras Sánchez (2010), inestable por naturaleza. De ahí la dificultad de estudiar dichos objetos solo desde el análisis textual o de puesta en escena. El sistema de notación escénica o escrita solo puede dar cuenta de una parte del acontecimiento.

La noción propuesta implica entonces un trabajo textual que no se produce *a priori*, sino que nace “en” y “para la escena”. Así, el concepto atravesado por las lógicas del acontecimiento, trabaja con lo inmediato, la improvisación, el accidente y un azar reglado (pensamos el reglaje a partir de la combinación singular de procedimientos y herramientas de trabajo que cada grupo creativo puede tener). Si la dramaturgia acontece junto con y en escena, la expresión correcta sería “escritura escénica”.

Al elegir esta expresión, entendemos que es necesario permitirnos abordar el término “escritura” desde su expansión y fundamentar el borramiento del límite en lo que Jacques Derrida (1986) expuso en *De la Gramatología*:

Se tiende ahora a decir "escritura" en lugar de todo esto y de otra cosa: se designa así no sólo los gestos físicos de la inscripción literal, pictográfica o ideográfica, sino también la totalidad de lo que la hace posible; además, y más allá de la faz significante, también la faz significada como tal; y a partir de esto, todo aquello que pueda dar lugar a una inscripción en general, sea o no literal e inclusive si lo que ella distribuye en el espacio es extraño al orden de la voz: cinematografía, coreografía, por cierto, pero también "escritura" pictórica, musical, escultórica, etc. (p. 16)

La escritura, de este modo, involucra lo real del acontecimiento ya que se relaciona intrínsecamente con quienes la producen, es decir el acto de escritura deviene de las interconexiones de unos cuerpos singulares que la atraviesan indefectiblemente. La escritura, en este sentido, tiene un carácter altamente colaborativo y grupal, de mediación entre elementos disímiles y eclécticos. El diálogo allí producido es una forma de comprender la

tarea dramaturgica. Podemos pensar su función como la mediación que ordena y compone la escena y sus sentidos.

La escritura escénica produce textualidad, al mismo tiempo que puede ir más allá del texto, involucrando la materialidad de la escena y lo “no dicho”. Así, la palabra dicha y la palabra escrita entran en un juego de transformación constante, que pueden trasmutar a otros materiales ya sean textuales o no; la palabra es ahora material, textura y cuerpo. Como expresa André Carreira (2017), el texto y sus funciones han sido relocalizadas:

El concepto de dramaturgia con el que trabaja el teatro contemporáneo es muy diversificado, y supera bastante la idea de que la dramaturgia es el material literario que funciona como punto de partida para la creación de la puesta en escena. Actualmente, la noción de dramaturgia se expande hasta incorporar la escritura que también es instalada en el cuerpo del actor. ... en este proceso relocalizamos el texto, y lo podemos entender como todo elemento portador de potencial narrativo; todo material capaz de ser interpretado como parte del esfuerzo de producción simbólica es dramaturgico. (pp. 61-62)

2.1.2 Texto(s) contemporáneo(s)

¿Qué sucede, entonces, con el texto contemporáneo? Lehmann (2013) es claro:

el estatus del texto en el nuevo teatro puede describirse mediante los conceptos de deconstrucción y polilogía: el lenguaje experimenta como todos los elementos del teatro una desamentización. ... La desintegración del sentido no implica, por su parte, una carencia de sentido. (p. 258)

La escena impone sentidos que son revelados solo a partir del acto mismo del ensayo, por medio de la combinación de energías que operan junto con el texto, la escena así produce un pensamiento singular, reactualiza el texto previo y lo resemantiza aun sin necesidad de modificar las palabras. Lehmann, en su abordaje de la palabra en el teatro posdramático, discute fundamentalmente sobre las funciones tradicionales de la textualidad en el teatro. El nuevo texto, para el investigador alemán, aparece descentrado, dando cuenta de su pérdida de jerarquía frente a otros elementos escénicos, fundamentalmente el cuerpo de quien actúa. Este último es primordial para detenernos en la importancia del cuerpo sonoro, porque un texto, antes de ser discurso, es voz, es decir, cuerpo.

Así, el texto escrito se presenta al actor en una relativa indiferenciación, la sintaxis no decide el sentido de manera definitiva. Son la voz del actor, sus ritmos personales los que orientan el texto escrito y deciden una ‘puntuación oral’ calcada sobre el aliento. (Ryngaert, 2004, p. 45)

Antes que significado, toda emisión del lenguaje es la certeza de que alguien ha hablado. Más allá de las distancias entre el teatro estudiado por Lehmann (2013) y el corpus aquí seleccionado, resulta fundamental la conexión entre texto y voz hablada, debido a que lleva a preguntarnos acerca de la función del acto de habla en escena, como bien señala Lehmann,⁴⁸ que pasa a ser en sí mismo un evento escénico más allá, o a pesar, del texto que se produce. El texto, desde esta lógica, es materialidad escénica:

Junto al cuerpo, la gestualidad y la voz, el principio de exposición se apodera del material lingüístico y ataca la función representativa del lenguaje. En vez de la re-presentación lingüística de hechos, se impone la posición de sonidos, palabras, frases y tonos que no están dirigidas por un sentido, sino por la composición escénica, por una dramaturgia visual no orientada al texto. (Lehmann, 2013, p. 260)

Por otro lado, es importante remarcar que no es casual la elección del adjetivo “escénica” que acompaña a la palabra dramaturgia en su ampliación. Dice Argüello Pitt (2015) que al utilizar esta nominación estamos: “inscribiendo la dramaturgia en otro sistema semiótico. Se la está definiendo desde otra materialidad” (p. 88) y luego agrega: “El adjetivo *escénica* es el señalamiento de una materialidad compleja, que toma lo literario como un elemento más, pero no jerárquico. ... sostener la palabra *dramaturgia* es pensar la escena como un tejido complejo de sentido” (p. 88).

Finalmente, nótese que al desplegar la ampliación utilizamos la terminología en plural: dramaturgia(s) de la escena. Esto responde a que los materiales investigados dejan en claro que no existe un único modo de realizar prácticas dramáticas. Cada obra del corpus plantea interrogantes singulares y modos de producción diferentes que dan cuenta de la imposibilidad de un único modelo. Nos enfrentamos, como dice Danan, a la utopía de una escena sin modelo o, como propone Dubatti, al canon imposible de la multiplicidad contemporánea.

En los puntos que siguen a este apartado se hará hincapié en algunas de las problemáticas que se desprenden de este deslinde conceptual. Ahondaremos en la noción de autoría, frente a procesos colaborativos que permiten fundir el yo autoral en una voz colectiva. Observamos que dichos procesos colocan en discusión la figura del autor o autora

⁴⁸ Lo que Lehmann afirma en verdad no significa una novedad, ya en 1955 J. L. Austin ofrecía la conferencia *Como hacer cosas con las palabras*. Lo que sucede en el campo teatral es que ante la jerarquización que impone el texto, solemos olvidar que un cuerpo en escena es determinante. En relación a la palabra pronunciada escénicamente, suele relegarse la certeza de que el cuerpo puede, desde el acto mismo de enunciación, producir sentidos más allá del lingüístico. El acto de habla es acontecimiento.

teatral junto a la jerarquía frente al sentido. Muchos de los casos visitados trabajan a partir de textos de otros autores y autoras, lo que nos lleva directamente a estudiar el concepto de reescritura y sus alcances en el campo escénico contemporáneo.

2.2 Autorías complejas: los debates por la pertenencia del sentido

“Y ante todo un parricidio. El origen del teatro, tal como se tiene que restaurar, es una mano que se levanta contra el detentador abusivo del logos, contra el padre, contra el Dios de una escena sometida al poder de la palabra y el texto” (Derrida, 1989, p. 327).

Cipriano Argüello Pitt (2005) expresa, en un artículo acerca de la dramaturgia del actor, que discutir la nominación del autor es un hecho político. Las posturas radicales sobre escena sí/texto no, o su inversa, se reducen a una disputa por el sentido y la historia lo demuestra. Si bien son muchos los y las autoras que pueden dar cuenta de estos recorridos, deseamos volver sobre el asunto y así dejar en claro algunos puntos que nos competen para pensar la dramaturgia contemporánea, porque de esta discusión se extraen justamente las subcategorías con las que trabajaremos a lo largo de esta tesis: actuación, dirección y grupo.

Podemos afirmar que las prácticas contemporáneas revisan la figura de la autoría dramática y esto se evidencia fundamentalmente en la crítica y la superación, que suponía hasta el momento, el estatuto jerárquico del autor o autora en el sistema de producción teatral. Debemos tener cautela y precisar que, si bien se discute con la noción dentro de las obras contemporáneas, no se deja de reconocer la función autoral, lo que se discute es la firma única del autor o autora como símbolo de un saber/poder de la autoría/texto por sobre el resto de los y las hacedoras y elementos escénicos. Ocurre además que las prácticas escriturales a las que referimos complejizan el panorama como consecuencia de la multiplicación de la función autoral.

En muchos procesos teatrales es frecuente el trabajo en colaboración con un dramaturgo o dramaturga. Algunos de estos casos, por el tipo de tareas que asume quien se encarga de dicho rol, presentan similitudes con las características de la o el “dramaturgista” ya planteadas en puntos anteriores. Solo por mencionar un ejemplo de ello, en Argentina contamos con el caso de Matías Feldman, quien no solo incluye en sus procesos este tipo de colaboraciones, sino que además utiliza precisamente esta nominación para dicha función, como sucede en el caso del *Proyecto Pruebas*.⁴⁹ Pero, además, podemos mencionar que en la

⁴⁹ Feldman explica, en un video acerca del Proyecto Pruebas, que su dramaturgista (Juan Francisco Dasso) es un asesor conceptual y teórico, que acompaña los ensayos trayendo material teórico, discute con el director cuestiones conceptuales y además genera una bitácora. Esta última es para los hacedores una especie de diario de trabajo, que contiene preguntas, hipótesis de trabajo, lo que funciona y lo que no, entre otras cosas. (Esc.BuenosAires, 2016).

mayoría de los procesos de escritura escénica, aunque no se los designe con estos términos, se trabaja con alguien a cargo de los textos que tiene funciones similares a las descritas por Sanchis Sinisterra (2017), o bien, a las que Lessing en su *Dramaturgia de Hamburgo* (1769/1993) enunciaba que eran necesarias en aquellos años de cambios radicales en la concepción del texto y la escena, como bien se observó al inicio de este capítulo.

Quienes asumen este rol —y que estudiamos en nuestro corpus— producen textualidad en una relación de colaboración con otros lenguajes y con el resto de miembros del equipo creativo. La diversidad de materiales deberá estar a disposición de los procesos y de operaciones de transformación, perversión y mutación que la misma obra propone. En torno al rol del dramaturgo o dramaturga también podemos traer a colación la reflexión de Guillermo Heras (2007), quien propone dos formas de concebir el teatro y su escritura: “escribir para el teatro” o “escribir teatro” (p. 91). La primera opción implica una distancia, mientras que la segunda la anula. La segunda opción se inscribe dentro del “sentido 2” de la dramaturgia y definitivamente quiebra el arte en dos tiempos: el elemento texto nace, se reproduce y muta tanto en el escritorio del autor o autora, como en el cuerpo-escenario de quien actúa y en los procedimientos que propone la dirección.

Las obras contemporáneas complejizan la relación obra-autoría debido a que el trabajo dramático, desde una mirada amplia, es un sistema de operaciones complejas que no responden ya a la unicidad de la firma individual, sino al entramado escénico colaborativo. La complejidad del procedimiento radica en que este proceso solo es posible en la medida que exista la presencia de la marca singular de los sujetos escribientes. Tal como expresa Sequeira (2013): “paradójicamente, en la medida que crece la autonomía singular de cada integrante, es decir, el propio proceso afectivo del pensamiento, más se disuelve el ‘yo autor’ y emerge la obra como enunciación compleja de multiplicidades. La producción como constelación colectiva” (p. 78).

La disolución de la unicidad de la firma autoral nos lleva nuevamente al pensamiento barthesiano que indica que la escritura es la muerte de toda voz originaria (Barthes, 1994, p. 65). Yáñez (2004) expone que la declaración de la muerte del autor de Barthes está ligada al desvanecimiento de la autonomía del escritor y de la consistencia del sentido unívoco de la obra:

Barthes declara esta muerte porque, con sus análisis, desvanece la autonomía del escritor y la consistencia de su sentido unívoco. La escritura es un juego discursivo en que el autor, en tanto supuesto *uno*, es un hacerse en el acto, en el que la experiencia textual de esa función autor desliza al texto y a ese uno que se escribe, donde la idea original, si es que existió, cede

terreno a lo intertextual, al horizonte de expectativas del trazo formal del soporte, en red, en tejido. (p. 138)

Justamente, como constataremos durante el recorrido de esta investigación, las obras atravesadas por procedimientos de reescrituras realizan un borramiento de las voces autorales primarias, las individualizaciones desaparecen en la marca/voz de la autoría colaborativa, esa red o tejido a la que alude Yáñez en su cita.

También se vuelve necesario aclarar otro nivel de problematización, porque si bien muchos y muchas teatristas plantean que no es el dramaturgo o dramaturga quien genera obra, sino que es esta misma la que genera dispositivos dramáticos —es decir, escribe y pulsa la fuerza creadora (Lepecki, 2010, p. 171)—, la obra solo puede producir dramaturgia en tanto y en cuanto trabaje a partir de materialidades concretas y singulares: los cuerpos de quienes crean. En este sentido, estudiar los puntos de partida y el origen de los procedimientos en relación con esas autorías y singularidades se vuelve fundamental para el análisis.

Debemos aclarar que además de lo expuesto se suma una última instancia escritural en el acontecimiento de la representación: la autoría del espectador o espectadora. En este sentido podemos retomar la vinculación con los postulados de Barthes, cuando reflexiona sobre las obras contemporáneas, a partir del axioma de que la “muerte del autor” da nacimiento al “lector” (espectador o espectadora) como el “autor”.⁵⁰

Luego de todo lo expuesto podemos afirmar que lo que la contemporaneidad coloca en crisis es la jerarquía de la figura autorial, es decir, no es ya el autor o autora el único o la única portadora de una significación a ser interpretada o al menos dilucidada por la escena (Argüello Pitt, 2005). No se discute su aparición/desaparición en el entramado escénico, lo que se pone en cuestión es su alcance o potestad frente al sentido(s).

2.2.1 Autoría: firma y propiedad

El término “autor” está plagado de significaciones que han sido construidas a lo largo de la historia, pero, tal como rescata Yáñez (2004), si hay una característica que ha persistido en las diferentes vinculaciones semánticas es la de establecer al autor o autora como unidad:

es una palabra carente de neutralidad, sofocada por sus significaciones, pues sus connotaciones corrientes la unen con tópicos como el de autonomía, iniciativa, invención,

⁵⁰ El estudio genético de los procesos creativos no implica la negación de la dramaturgia del espectador o espectadora. Nos posicionamos desde una mirada dubattiana (2003, 2014), para desde allí impulsar un estudio que implica al “acontecimiento expectatorial” pero involucrando al “acontecimiento poético”, es decir, los cuerpos y dispositivos que puestos en diálogo generan “obra abierta” (Eco, 1993, pp. 83-84).

creatividad, autoridad, y éstos a su vez nos recuerdan las relaciones entre autor y conceptos tales como individuo, sujeto y persona, las que han sido abordadas por la sociología, en el caso de su vinculación con *individuo*, por la epistemología, en relación con la noción de *sujeto*, y por el derecho en el caso de persona. En estas y otras vinculaciones semánticas persiste un sentido elemental de establecer al autor como unidad. (p. 136)

El investigador realiza un recorrido del concepto a través de diferentes posturas filosóficas, en el artículo “Notas sobre el problema del autor y su función” (2004) se detiene en dos momentos que son relevantes para nuestra propia sistematización. El primero ya introducido anteriormente con respecto a las teorías barthesianas sobre la muerte del autor y el segundo dado por las reflexiones en torno a la figura autoral que profundiza Michel Foucault en su célebre escrito *¿Qué es un autor?* (1969/2010).

La mirada de Foucault acerca del recorrido de la noción “autor” nos aporta un posicionamiento fundamental: la relación entre la autoría y su función cultural, el nombre del autor o autora y la legalidad de su firma:

Foucault no *asesinó* a nadie, muy por el contrario, mostró cómo *vive* la relación, en complemento y oposición, de persona y autor. Para el efecto, dispone de la noción de autor como función cultural, en la que incluye el imperativo literario de la crítica, en el sentido de que autor es el nombre de la legalidad y, por lo tanto, el blanco del ejercicio crítico. Como función cultural, el *autor* reúne bajo sí el engranaje de la acusación, defensa y juicio, pero ya no contra la persona, la biografía, sino contra *un cierto modo de ser del discurso* (60), esto es, contra el *nombre de autor*. (Yáñez, 2004, p. 139)

Ahora bien, esta concepción de autoría no ha existido desde siempre, su construcción es respuesta de un devenir histórico, la función de la autoría ligada a la propiedad intelectual del nombre/firma es bastante reciente. En la antigüedad, antes de los concursos trágicos, los relatos eran recibidos sin la necesidad de saber a quién pertenecían, quién los había creado. Solo bastaba el relato, que se fundaba principalmente en la maestría oral del aedo o trovador, en su capacidad de hilvanar los cantos (figura del rapsoda).⁵¹ Si bien durante la antigüedad clásica, a partir de los certámenes, se configura el estatuto de un sujeto escribiente en Grecia, la idea moderna de autoría no logra consolidarse si no hasta el siglo XVII como consecuencia de los cambios producidos en el pensamiento y las concepciones de mundo.

El escrito de Foucault es operativo para nuestro estudio porque discute fundamentalmente la cuestión del nombre. El filósofo expone: fue “tal autor y no otro” quien

⁵¹ Sobre la figura del rapsoda en el mundo griego recomendamos el artículo de Araceli Laurence, “El actor en el teatro griego clásico” (Dubatti et al., 2008).

generó tales discursos que pueden ser reunidos bajo una firma, por ello un nombre puede otorgar cierta homogeneidad a un conjunto de obras:

indica que ese discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra inmediatamente consumible, sino que trata de una palabra que debe ser recibida de cierto modo y que en una cultura dada debe recibir un estatuto determinado. (Foucault, 2010, p. 20)

De la cita podemos destacar la importancia del estatus que representa, o puede representar, el nombre de autor o autora, es decir, la legitimación (en tanto propiedad intelectual) que de ahí se desprende.⁵²

La construcción del nombre del autor es la consecuencia de una serie de disposiciones que la crítica literaria/teatral hace de una/s obra/s, pero también es resultado de un proceso histórico legal aparecido en el siglo XVIII: los derechos de autor y la propiedad intelectual.⁵³ Desde allí importa el nombre del autor o autora porque, mediante su firma, se convierte en el propietario o propietaria del discurso (sentido).

Ante lo expuesto, en las prácticas escénicas producidas desde el corrimiento de las lógicas tradicionales esta situación constituye, si no una contradicción, al menos una pregunta, debido al carácter colectivo de la construcción del sentido. La autoría dramática gana ventaja, en tanto y en cuanto este trabajo queda inscripto en un soporte escrito.

Si el cuerpo del actor es actualmente uno de los territorios más fértiles para cuestionar el concepto moderno de autoría, el texto escrito es el territorio simbólico de la autoría, siempre más fácilmente vinculable a lo que queda fijado, detenido sobre un papel, que a un cuerpo vivo, que se resiste a ser entendido como obra de arte que pueda ser conservada, vendida o poseída. (Cornago, 2008, p. 11)

En relación a la reflexión de Cornago podemos sumar que, si bien es ampliamente conocido que autores como Shakespeare o como Molière no trabajaban exclusivamente bajo la categoría de autor de gabinete, nada se conserva de sus actores y de sus colaboradores. La escena que escribieron se ha perdido en su materialidad, lo que nos queda es el texto y, por tanto, su autor. La problematización, imposible de obviar, radica en la certeza contemporánea

⁵² Se pueden traer a la memoria un caso de las artes visuales que menciona Oliveras en su libro *Estética* (2005), hablamos aquí de un cuadro que se vendió en una subasta en Japón por una base inicial de ochenta y tres dólares. El cuadro era el mismo que tiempo más tarde se vendió por más de medio millón: “¿qué había sucedido? El cuadro había entrado en contacto con un nombre: Van Gogh” (Oliveras, 2005, p. 353).

⁵³ Para profundizar sobre este tema resultó operativa la lectura de la Tesis Doctoral de la Universidad Autónoma de Barcelona producida por Cristina Soler Benito y titulada *Propiedad intelectual en las artes escénicas* (2015), dirección: Dr. Pau Montarde i Farnès, Tutor: Dr. Francesc Foguet i Boreu. Recomendamos, principalmente, los títulos “Concepto de autoría y protección” y “Autor” del primer capítulo. En ellos se expone sobre la relación autor/autoridad y propiedad intelectual.

de que el sentido, tal y como lo receipta el o la espectadora, nunca puede preexistir a la escena, la “idea-teatro” adviene solo en y por medio del acontecimiento (Badiou, 2005).

Ante la certeza de Badiou se acrecientan las voces antagónicas. La crítica especializada, solo por citar un ejemplo, con frecuencia basa sus preguntas en torno a la fidelidad de la puesta en escena en relación al “original” (el texto). Dicha postura supone, de algún modo, que el texto tiene una verdad a ser respetada.

Este sobreentendido se sostiene desde una base de origen platónico: la obra tiene un sentido trascendente derivado de una verdad que algunos poseen (director o autor) y que otros tienen que interpretar (actores, espectadores). Esta base platónica se encamina a prefigurar el orden de la representación como unidad esencialista, cuya verdad trasciende a la obra, se explica por fuera de ella, y está en posesión solo de algunos. (Martín y Sequeira, 2011, p. 8)

Pero cómo resolver esta disputa —¿ética?— en las prácticas contemporáneas: ¿a quién le pertenece la autoría de *Máquina Hamlet*? ¿Es Shakespeare o Müller el autor de la pieza? La respuesta no se hace esperar, todos podemos convenir sin esfuerzos en que el autor alemán, a partir de Shakespeare, escribe esta pieza, pero ¿responderíamos lo mismo si el texto nunca se hubiese editado? Por otro lado, Müller, ¿sería considerado autor si hubiese mantenido una relación de respeto y fidelidad al texto *original* de Shakespeare? Además, ¿acaso no contamos con la sospecha de que el mismo Shakespeare escribe la tragedia a partir de otras fuentes? La discusión se torna más compleja si pasamos al plano de la escenificación ya que tanto Heiner Müller como Robert Wilson pueden ser reconocidos como autores. Con esto, dejamos formuladas las preguntas en torno a algunos conceptos sobre los que repararemos más adelante.

2.2.2 Sobre discursos escénicos

La noción “dramaturgias escénicas” está íntimamente vinculada al cuestionamiento de la hegemonía de la autoría dramática en la historia del teatro. A su vez, dicho cuestionamiento es consecuencia de las transformaciones que el campo teatral realiza al interior de sus prácticas a partir de mediados del siglo XIX, con la asunción del concepto de puesta en escena, su advenimiento como lenguaje autónomo y la consolidación del rol de la dirección teatral. Este proceso histórico permite la estructuración y formulación de nuevos discursos escénicos que pueden complementar, negar o cuestionar el discurso autoral del texto. Investigadores como Sánchez (1999) y De Marinis (2005) han indagado acerca de estas

transformaciones desde el aspecto histórico⁵⁴ y plantean que la aparición del rol de la dirección implica también a largo plazo la concreción de un “actor creador”, quien, al dismantelar el rol de intérprete de un personaje, generará, desde su tarea específica, sentido(s) sobre la escena.

Deseamos distinguir y diferenciar cuatro discursos históricos formulados sobre la escena o desde ella. Por una parte, el discurso del autor o autora al que, teniendo en cuenta los planteos abordados anteriormente en cuanto a la construcción de la firma autoral tradicional, podemos definir como un discurso sobre (o hacia) la escena. La distancia está dada por la concepción del “arte en dos tiempos” que, por un lado, separa el trabajo autoral del escénico y, por otro, genera una escena virtual con voluntad de ser representada. Los restantes discursos, por otra parte, son propiamente escénicos porque trabajan en la inmediatez del campo del ensayo. Así podemos distinguir el discurso de la dirección, el de la actuación y un tercer discurso que responde a nuestra singular cartografía latinoamericana: el de grupo.

A continuación, realizaremos una síntesis de los procesos que nos interesan destacar en correlato a los discursos mencionados. Si bien observaremos marcas historiográficas en la aparición de tal o cual discurso, debemos aclarar que, más allá de la predominancia de uno sobre otro según el momento histórico, ninguno de estos relatos sobre la escena o de la escena desaparece ante la inminente consolidación de los demás discursos. Todo lo contrario, actualmente podemos asistir a un panorama teatral que reúne y permite la convivencia de diversas concepciones teatrales reunidas bajo el signo de la multiplicidad y la complejidad. Aun así, esta división es operativa para nuestro estudio, a partir de ella podemos delimitar las subcategorías nocionales con las cuales atravesaremos gran parte de la investigación.

La importancia de la aparición del rol de la dirección de escena radica en que años más tarde produciría la conformación del concepto de puesta en escena y con ella se afirmaría la “emancipación de la representación”, al decir de Dort (1980):

⁵⁴ Estas investigaciones nos permiten realizar un encuadre temporal para pensar aquellos cambios que hacen posible el surgimiento de nuevos discursos de la escena que trataremos en este apartado. Tomamos las lecturas de De Marinis (2005) y Sánchez (1999) como parte de un relevamiento historiográfico del devenir de la puesta en escena como lenguaje autónomo. Estos investigadores son claves para nuestro planteamiento porque focalizan en la figura del director de escena a partir del siglo XIX y sus sucesivas transformaciones hasta llegar a la centralidad del “actor creador” a mediados del siglo XX. A estas investigaciones podemos agregar una lectura fundamental: *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena* (Fernando De Toro, 1987). En este trabajo, el autor indaga los cambios producidos con el advenimiento del concepto de puesta en escena y la importancia de pensar lo teatral como discurso específico. De Toro, como otras investigaciones provenientes de la semiótica, introduce el concepto de “texto espectacular” para pensar justamente estas singularidades de la escena más allá del texto lingüístico-literario.

La aparición de la puesta en escena hizo tomar conciencia del papel significativo que juegan los componentes de la representación. El director fue en un principio el único que decidía su organización semántica. Ahora los otros técnicos del teatro reclaman un status de relativa autonomía y una responsabilidad paralela. Texto, espacio, acción... se emancipan. (párr. 13)

Esta situación modifica modos de producción teatral, fundamentalmente debido a que cuestiona el modelo hegemónico y central del discurso del autor o autora:

La emergencia del rol del/la director/a como tal en el siglo XX cuestiona la hegemonía de la autoría literaria en el teatro, la preocupación que inicialmente ocupaba *lo textual* pasa a ser reemplazada por *lo escénico*. Esto no anularía la paradoja identificada por De Marinis: el surgimiento del rol del/la directora/a sigue abogando por la construcción de un sentido. Si el sentido emerge de lo que sucede en la escena, quien dirige garantizaría y abogaría por esa construcción de sentido y por lo tanto es de quien se esperan ciertos procedimientos dramaturgicos. (Aguada Berteza, 2020, p. 15)

Podemos afirmar que el discurso autoral organiza el trabajo escénico en torno al desarrollo del sentido literario representado. Quien dirige en esta estructura tradicional vela por la correcta traducción del sentido textual a la escena, de modo tal que la representación es en general la ilustración del texto. Las transformaciones de la figura de la dirección, que se dan desde la solidificación del rol en el siglo XIX (con el Duque de Saxe Meiningen) hasta la aparición de los directores de principios de siglo XX, parten de una relación de subordinación con el texto dramático. No debemos olvidar que la consolidación del rol está supeditada a la aparición del drama realista.

Años más tarde, la rebelión contra el teatro realista permite el desarrollo de una escena más allá de la intención impuesta por el drama, es decir, presenta nuevos sentidos que no estaban establecidos por el texto.⁵⁵ Con el discurso de la dirección nace un modo diferenciado de producción en el cual la escena autónomamente pone a disposición el relato textual. En palabras del teatrista Alejandro Catalán (2000),⁵⁶ la destitución del discurso hegemónico del autor “contradetermina” la lógica de devenir escénico que imponía la obra literaria y por tanto el referente literario funcionará en esta nueva escena como justificación o excusa de un despliegue que lo excede y transforma. Como consecuencia, emergerán

⁵⁵ Sánchez menciona como ejemplo de ello el caso de Meyerhold en la reelaboración y adaptación de los textos a su diagrama y propuesta de movimiento escénico. También, el caso de Piscator adaptando textos narrativos o dramáticos para que se amoldaran a sus propias ideas derivadas del trabajo con dichos materiales (1999, p. 11).

⁵⁶ El teatrista y docente porteño en su artículo “Producción de sentido actoral” (2000) acerca ciertas reflexiones en torno a los discursos de la escena teatral que nos resultan importantes porque dialogan con los planteos que venimos citando y porque instalan la discusión sobre el plano de la actuación, discusión relegada (según el teatrista) por la teoría teatral, si se lo compara con la puesta en escena y las funciones de la dirección.

evidentes reformas e innovaciones de la puesta en escena con su conjunto de dispositivos escenográficos, técnicos y procedimentales.

A su vez, debemos decir que los cambios en las disposiciones jerárquicas de la escena “textocéntrica” no podrían haberse producido de no ser por el avance teórico-práctico que el siglo XX evidenció. La autonomía de la puesta en escena alienta la aparición de nuevas teorías, no solo provenientes de la misma escena que reflexiona sobre sus propios procedimientos (podemos mencionar los trabajos teóricos de: Stanislavski, Brecht, Meyerhold, Artaud, Craig, Appia, entre muchos otros), sino también procedentes de estudios teóricos que promueven un pensamiento sobre la puesta en escena como objeto de análisis, tal como expresa Naugrette (2004):

Según se ubique al teatro del lado del texto o de la escena, o ambos, será tomado a cargo ya sea por la filosofía y la estética clásica (desde la antigüedad hasta el siglo XIX), ya sea por la propia estética teatral. Desde Aristóteles hasta Hegel, pasando por el clasicismo francés y la época romántica, el discurso estético sobre el teatro se confunde con la poética de la literatura dramática. Sólo con el surgimiento de la puesta en escena en la década de 1880 el campo de la representación se incluye en el arte teatral y llega a ser objeto de reflexiones teóricas. (p. 34)

Por otro lado, debemos aclarar que si bien es con la asunción del rol de la dirección que comienzan a producirse diversos corrimientos de las estructuras tradicionales, también es clave observar que la dirección (fundamentalmente en el siglo XIX y principios del siglo XX), formaliza su rol en la configuración de una nueva autoría/autoridad.⁵⁷ Esto se demuestra en el posicionamiento que la dirección toma en tanto garantía del sentido, antes depositado en la autoría dramática, afianzando un funcionamiento verticalista en relación al resto de los elementos/agentes de la escena. Pasa de ser ejecutante del drama en la puesta en escena a considerarse su instancia creadora:

Este teatro moderno (que ha comenzado hacia fines del siglo XIX) nació con la aparición del director como amo de la escena. Ciertamente, es el sucesor del régisseur, pero es más que un simple heredero. El régisseur, singularizaba y coordinaba los elementos de la representación. No era más que el garante de un cierto orden establecido independientemente de él. El director no toma esos elementos de la representación tal como se le ofrecen, no solamente los ordena, sino que prevé su existencia y por anticipado piensa las relaciones que pueden unirlos; y pronto se consagrará si no a crearlos, por lo menos a conformarlos. Actúa *antes* en el terreno en que el régisseur no actuaba sino *después*. El director no reproduce, produce. Ya no tiene el

⁵⁷ Podemos pensar con respecto a esto en el caso de Meyerhold, quien se autodenominaba autor de sus propios espectáculos aun cuando estos provenían de textos dramáticos previos.

rango de ejecutante: autor del espectáculo, quiere ser reconocido como creador. (Dort, 1980, párr. 2)

Esto nos lleva a pensar que la escena, en sus modos de producción, trae aparejada consigo disputas y tensiones ante la firma/autoría de las creaciones escénicas y esta problemática de la pertenencia del sentido evidencia relaciones fuertemente atravesadas por jerarquías y mecanismos de poder. Aunque la introducción de la figura de la dirección será fundamental en la ruptura de los paradigmas teatrales a principios del siglo XX, en lo que respecta a la actuación, esta no escapa de su función de intérprete en la ecuación teatral. Actores y actrices deberán esperar varios años para un despliegue como sujetos —no objetos— de la creación escénica. En lo que respecta a la cartografía europea, podemos mencionar como figuras clave a creadores como Jerzy Grotowski y Eugenio Barba, quienes diseñan procedimientos para que el trabajo creativo del actor y actriz tenga un sitio privilegiado en la escena y producen, a su vez, teorizaciones sobre ella.

En Latinoamérica, por su parte, los discursos de la escena plantean, además de la centralidad de la actuación, la conformación de una cartografía atravesada por la predominancia del llamado teatro de grupos.

El texto de la palabra se transforma en acción, contribuyendo a la función significativa del sistema de códigos del escenario, por lo tanto lo que sucede en la escena deja de ser mera ilustración de lo que dicen las palabras de un autor; esta conciencia dio inicio al momento de los adioses entre el movimiento teatral y los escritores de textos que se pusieron al margen de este proceso. Ajenos en su mayoría al escenario y limitados por el sedentarismo propio de su solitaria actividad muchos autores se autoexcluyen. Este ha sido el costo de no entender la necesidad y la riqueza del análisis y el trabajo colectivo, donde el autor de textos literarios tiene su espacio... . De lo dicho se deduce que existen por tanto, *varias dramaturgias, tantas como lenguajes hay en el escenario*, dentro de ellas a nuestro entender la principal es la dramaturgia del actor... . Hace rato empezó el tiempo de los adioses en el teatro peruano y se van superando falsas dicotomías, tales como cabeza vs cuerpo o creación colectiva vs creación del autor. A esto ha contribuido la incorporación a los procesos de grupos. (Rubio Zapata, 2002, pp. 52-53)

En la reflexión de Rubio Zapata, director peruano, puede observarse el quiebre de las tradicionales relaciones escénicas y la importancia de la marca del trabajo colectivo en la cual se incluye al autor o autora. En esta misma línea trabajarán fuertemente otros y otras teatristas latinoamericanas, fundamentalmente a partir de la década del sesenta, en consecuencia emergerán innovaciones tanto en lo que concierne a la práctica como en la producción de

pensamiento escénico. Es debido a todo esto que, en lo que respecta a nuestro estudio, el panorama latinoamericano resulta imprescindible por su incidencia en la deconstrucción de las jerarquías y autorías.

Nuestra cartografía específica nos conduce a analizar los devenires escénicos teniendo en cuenta dos situaciones destacables: la primera se relaciona directamente con la noción de grupo, marca distintiva de los procesos teatrales en Argentina (fundamentalmente a partir de la concreción del concepto de teatro independiente) y la segunda responde a la marca de la CC, presente en el campo teatral latinoamericano desde la década del sesenta. Esta última, tal como lo expresan las palabras de Rubio Zapata recién citadas, desmantela estructuras verticalistas en las prácticas teatrales y ensaya nuevos modos de producción: relaciones horizontales que basan su construcción creativa a partir de la centralidad de la “dramaturgia del actor”, terminología utilizada y teorizada también por el colombiano Enrique Buenaventura (1988). En Argentina, durante los años setenta, particularmente, podemos destacar la importancia de grupos de CC como el Grupo Arlequín (Mendoza), el LTL (Córdoba), entre otros. Pero, además, específicamente en relación a la centralidad de la actuación, no podemos dejar de lado a las poéticas actorales innovadoras del *under* porteño a partir de la década del ochenta (como las de Pompeyo Audivert, Batato Barea, Urdapilleta, María José Gabin, Las Gambas al Ajillo, entre otras).

Estas consideraciones son relevantes para nuestro estudio ya que entendemos que es recién con la aparición de la actuación como centro del entramado escénico que se hace posible finalmente una “repartición del sentido”⁵⁸ escénico. De este modo, con la afirmación de la actuación como “campo generador de sentidos”⁵⁹ se completa el mapa para el advenimiento de una dramaturgia escénica propiamente dicha. Esto no quiere decir que antes de la década del sesenta no existiera dramaturgia en el sentido amplio del término (ya hemos mencionado el caso de la Comedia del Arte con anterioridad); no obstante, se hace necesario remarcar que es partir de mediados del siglo XX que el panorama escénico propondrá un escenario fértil para una ampliación de las relaciones dramáticas en todos sus niveles,

⁵⁸ La expresión responde a los postulados de Rancière sobre el reparto de lo sensible, que será abordado y profundizado específicamente en el capítulo dedicado a la dramaturgia de dirección.

⁵⁹ Catalán define la actuación contemporánea como “campo generador de sentido”; consideramos que esta visión de la actuación coincide con el marco teórico ofrecido por De Marinis (2005) y Sánchez (1999) en torno al “actor creador”. Además, la reflexión puede ser pensada en vinculación con las teorizaciones barbianas sobre el trabajo de la actuación y con los postulados latinoamericanos en relación a la dramaturgia de actor o actriz. A su vez, es posible trasladar la idea a los diferentes discursos de modo tal que el dramaturgo o la dramaturga, la actuación, el grupo y la dirección pueden pensarse como campos productores de sentido, aunque cada uno de ellos responderá a lógicas específicas.

como respuesta a un devenir histórico marcado por nuevos modos de hacer y pensar la escena.

Las dramaturgias escénicas, así conformadas, proponen una escritura fundada en la colaboración entre los diversos campos productores de sentidos (según lo amerite cada caso): dramaturgos y dramaturgas, actuación, dirección y grupo. El gesto autoral, entonces, está dado por dichas relaciones escénicas. La construcción de sentido responde a un proceso que involucra relaciones de intersubjetividad. Dice Laddaga (2010):

toda producción de arte es producción de más de uno. Todo resulta de colaboraciones que pueden ser o no reconocidas. Tal vez sea a causa de esta comprensión que con frecuencia exploren formas de autoría compleja, formas que no son ni las más características del antiguo autor ni las que quisieran celebrar los ritos más simples de la ausencia. (p. 13)

Para dar a entender estos procesos de desprivatización del sentido, Laddaga utiliza la expresión “autorías complejas”. Desde nuestro estudio sostenemos que dicha expresión sintetiza los cambios producidos hasta la actualidad, incluye dentro de una sola categoría la noción de autoría y, a la vez, su problematización. Además, podemos agregar que el término usado por Ladagga responde a la “perspectiva de la complejidad” de Edgar Morin, citada en más de una oportunidad en el presente trabajo debido a la pertinencia del planteo de la “complejidad” en relación a nuestra indagación de la des-limitación de la dramaturgia.

2.3 Reescrituras: palimpsestos contemporáneos

Non nova, sed nove

(Nada se inventa, solo se mira de otro modo)

Antes de comenzar con el tratamiento específico de la categoría “reescrituras escénicas”, debemos aclarar que el concepto atraviesa todo el estudio. Si bien analizaremos obras en las que muestran de un modo más evidente la presencia de la noción de reescritura debido al uso de materiales textuales ampliamente conocidos (clásicos del teatro universal o novelas y cuentos), sostenemos que el procedimiento está presente en todo el corpus y que la noción es parte constitutiva de los procedimientos de las dramaturgias escénicas por su puesta en tensión de la noción de autoría.

Hablar de reescritura en las prácticas escénicas contemporáneas no quiere de ninguna manera alegar a que esta práctica sea exclusiva del teatro actual, pues el concepto está presente en las artes desde la antigüedad. Las tragedias griegas se creaban a partir de un proceso de puesta en palabras y de reescritura de mitos que pertenecían a todo un pueblo. Sus obras, a su vez, se convirtieron en material fértil para ser revisitado por otros autores y

autoras en todas las etapas de la historia del arte. Dicha reutilización fue alcanzada no solo por el género teatral, sino por el resto de los géneros literarios, como así también trascendió a otros campos tanto estéticos como extra-estéticos (las artes plásticas, la danza, el cine, la psicología y la filosofía, entre otros). Ante este panorama, surge preguntar: ¿existe, realmente, el original en el arte? ¿Ser original es un valor en sí mismo?

Alejandro Tantanian, en una entrevista realizada por Laura Fobbio (2010), lo expresa con mucha claridad:

Los trágicos griegos se apropian de los mitos para escribir sus tragedias; Shakespeare se apropia de la historia de su país o de cierta gesta danesa; Brecht se apropia, entre otras cosas, de *El Capital* o de alguna pequeña y olvidada obra china; Marlowe escribe el *Fausto* que también escribe Goethe y que, claro, no es más que un mito creado alrededor de un personaje del pasado. Yo plantearía el revés de la trama: existe todavía una suerte de asombro frente a la no originalidad de ciertos autores. Y no tenemos que olvidar que el teatro siempre vivió de otras historias. Nuestra enorme voluntad de querer lo nuevo se lo debemos a la Revolución Francesa y al lema trotskista de la revolución permanente. Pero el teatro —o la literatura toda— pareciera resistirse a este mandato de la originalidad. O al menos al intento de creer que lo original está siempre ligado al *qué* y no al *cómo*. Como si sólo en la novedad pareciera residir el valor de la cosa. (p. 3)

Las relaciones entre un/os texto/s y otro/s ha sido tema de estudio de diferentes autores. Nociones como “intertextualidad” y “transtextualidad” pueden hallarse en autores de la talla de Gérard Genette (1989) y Julia Kristeva (1997),⁶⁰ por ejemplo. La revisión de sus definiciones sirve para iniciar las preguntas en torno al problema que se pretende analizar en este trabajo. Diéguez, investigadora del campo teatral latinoamericano, arroja algunas pistas sobre la categoría mencionada, ya que retoma nociones tanto de Julia Kristeva como de Mijail Bajtín y las traslada al estudio teatral propiamente dicho. La autora recupera el concepto al investigar las estrategias discursivas de Yuyachkani,⁶¹ en las cuales observa la utilización del procedimiento de intertextualidad. Allí expone que el término “designa la transposición de enunciados de un sistema a otro..., [el] entrecruzamiento de textos y puesta en diálogo en una nueva situación” (Diéguez, 2014, pp. 90-91).

⁶⁰ En el capítulo V, correspondiente a las dramaturgias de grupo, realizaremos un análisis específico del corpus a partir del desarrollo particular de las relaciones “intertextuales” y “transtextuales” propuestas por Genette y Kristeva.

⁶¹ Grupo cultural reconocido como uno de los máximos exponentes del teatro peruano y latinoamericano, creado en 1971. El director y referente, Miguel Rubio Zapata, y quienes integran Yuyachkani han venido desarrollando una metodología propia en temas como la voz, máscara, ritmo, dramaturgia, entrenamiento, uso del objeto, entre otros.

Por su parte, Genette, en su libro *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1989), nos permite pensar la literatura como reelaboración, donde antiguas estructuras son dotadas de nuevas funciones, proceso que da por resultado nuevos objetos. La noción de “transtextualidad” alude a las relaciones que acercan un texto determinado a otros textos de diversa procedencia. El autor nombra diferentes relaciones transtextuales, ellas son: “intertextualidad”, “metatextualidad”, “hipertextualidad”, “paratextualidad” y “architextualidad”. Es conocida su frase que expresa que toda obra literaria es resultado de otras obras: “es un aspecto universal de la literariedad: no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque otra y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales” (Genette, 1989, p. 19) y continúa explicando que esta relación transtextual tiene diferentes grados, la presencia del texto que dio origen al segundo texto puede ser más evidente en unos textos que en otros.

Ahora bien, es necesario recordar que existen diferentes formas de relación de un texto con otro, un texto puede remitir a otro a partir de la imitación o por medio de la transformación y a su vez estos pueden tener fines lúdicos, serios o satíricos. La combinación del proceso de imitación o transformación con alguno de estos fines da diferentes resultados.

Se vuelve preciso aclarar que la teoría de Genette servirá siempre y cuando lo que interese sea hacer un análisis de las relaciones entre un texto a y uno b, es decir del hipotexto a su hipertexto o viceversa. Además, y sobre todo, no hay que olvidar que desde un planteo estrictamente genettiano estos materiales no pueden conformarse como tales sin un soporte lingüístico. Debido a esto último es que, para no forzar las categorías propuestas por la teoría literaria, se tomará su marco conceptual, pero se ampliará el análisis a partir de la noción de “texto-material” que da cuenta del objeto-problema en su más profunda hibridación. Este término es empleado por diversos investigadores, en su mayoría franceses, y remite al hacer teatral de grandes creadores como Bob Wilson y Heiner Müller.

Fundamentalmente, lo que interesa analizar son las relaciones de tensión y las fusiones entre texto, cuerpo y escena. Habiendo hecho esta aclaración, se rescatará de Genette la imagen de palimpsesto para trasladarla a la escena propiamente dicha. Si hay un soporte que está atravesado por la rescritura en el campo teatral actual, este es el espacio donde ocurre el acontecimiento, es decir, en el encuentro con la materialidad escénica y los cuerpos.

2.3.1 Delimitaciones de la noción “texto-material”

Para comprender la categoría propuesta de “texto-material” se revisarán las reflexiones de autores como Danan, Sarrazac, Naugrette y Baillet. La noción “material”

aparece por la crisis de la mimesis en el teatro moderno y en un fuerte cuestionamiento de las dramaturgias tradicionales. Inicialmente se designaba bajo este término a los materiales significantes de los diferentes elementos escénicos. Pavis, por ejemplo, define los materiales escénicos como sistemas significantes, como signos utilizados para la representación “en su dimensión signifiante, es decir, en su materialidad” (2007, p. 283). Sin embargo, dirán los y las autoras de *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (2013) que hoy en día la noción designa, más que a los objetos concretos puestos en la escena, al texto en sí mismo, o bien a los textos que entran a componer un espectáculo. Este texto-material aparece desmembrado y deconstruido, es por ello que la figura del autor o autora —o, si se quiere, director o directora, actor o actriz o quien figure a cargo de los textos— deberá asumir su tarea de “autor rapsoda” (Sarrazac, 2013, p. 122).

Interesa esta noción, ya que se la encuentra más acorde para el análisis de dramaturgias escénicas, justamente porque dentro de este término aparece incluido el procedimiento. Para tomar la terminología de Sarrazac, el “autor rapsoda” cose el texto con los otros materiales, lo torna así textura, sonido, acción, cuerpo y/o nuevo material textual.

El elemento textual puede asumirse a sí mismo como material para el proceso o como fuente de otros materiales, debido a que el texto ha perdido su privilegio de ser rector del sentido y por el rechazo de las fórmulas del “bello animal aristotélico” (Sarrazac, 2013).

Pero lo que está claro es que cuando algo del texto se conserva... se trata de un texto que ha perdido lo que podríamos llamar su función matricial, cumpliendo aquello que Bernard Dort había más que presentido, en primer lugar al plantear la primacía de la representación como el hecho teatral moderno, y en segundo lugar al introducir la noción de “representación emancipada”, en la que el texto ya no ocupa una posición privilegiada, sino que se vuelve un elemento más entre otros dentro de la “polifonía” escénica, abriendo así el camino de la supremacía que desde entonces alcanzará a menudo el texto-material frente al texto dramático. (Danan, 2012, p. 90)

Al entrar en el “sentido 2” de la dramaturgia, este texto-material forma parte de un proceso rapsódico, en palabras de Sarrazac, o bien, volviendo a Danan, se asume en tránsito. Así la contemporaneidad ha invertido el proceso de creación, ya que se aprecian producciones con procesos sin texto *a priori*. Este es pensado como devenir del proceso de ensayo, texto creado a partir de otros textos (ya sean dramáticos o no). Danan propone que en este juego textual se prefieran textos por fuera del drama, para no caer en las marcas de representación impresas en la dramaturgia original. Sin embargo, son muchos los proyectos que nacen de textos dramáticos devenidos texto-material. Esta es la suerte que corren, por

ejemplo, muchos clásicos teatrales, como se podrá apreciar en algunas de las obras propuestas para el análisis. Al observar diferentes casos de reescritura de clásicos en la actualidad, se confirma un despojamiento del modelo matricial y una total reactualización.

El acento se coloca en el nuevo objeto. En muchos casos resulta difícil, si no imposible, rastrear las huellas del texto original y por ello los y las espectadoras no alcanzan a divisar las asociaciones con el texto que dio lugar a la obra que tienen ante sí. También puede ocurrir que haya deseo de evidenciar la relación con el texto fuente, ya sea desde el título de la pieza o por la conservación de algunos elementos del texto antecesor. En estos últimos casos, se incita a los y las espectadoras a descubrir y tender relaciones con el/los sentidos del clásico. En relación a esto último, un ejemplo conocido podría ser *Rey Lear* de Rodrigo García,⁶² en el que, a pesar del indicio evidente que el autor decide conservar, las y los espectadores no pueden relacionar de modo lineal su recuerdo del clásico de Shakespeare con la obra de García. El clásico ha sido sometido a una transformación, alejado del sentido original, para crear un/os nuevo/s sentido/s. Otro ejemplo interesante es la reescritura de *Hamlet* dirigida por E. García Wehbi que se titula: *El Hamlet de William Shakespeare*, resulta interesante que seguidamente al título colocan *de Luis Cano* (autor de la reescritura). En este caso, el título recupera no solo el texto clásico, sino al autor como figura. Desde el nombre de la pieza ya se generan preguntas. La reescritura discute principalmente la idea del texto consagrado: ¿qué es un clásico y cómo se debe (¿?) representar? García Wehbi (2018) ha expuesto en varias entrevistas que el clásico no es una obra de museo: “El clásico es contemporáneo, no museístico. A veces se entiende que al clásico hay que mantenerle sus condiciones naturales. Planteo que el clásico es clásico porque asume rabiosamente la contemporaneidad” (párr. 6). El director realiza sus trabajos evitando la premisa de hacer una arqueología del texto consagrado. Cuando le preguntan acerca de su rol como dramaturgo que reescribe textos ajenos, el director responde:

Es un proceso que utilizo en todas las obras. Trabajo el concepto de apropiación con lo que ya está dado en la literatura, en el mundo y en las artes y lo que hago es un reordenamiento. El gesto autoral es poner de manera novedosa materiales preexistentes. Mi tarea creativa me lleva al concepto de cita, de fantasma, como lo plantea Walter Benjamin, donde hay una referencia que puede ser advertida. Al transcribirla, al ponerla en otro espacio pierde su carácter unívoco. Se readapta porque se reformula a las nuevas condiciones de su contexto.

Pero al mismo tiempo todavía habla. En ese sentido Benjamin se refiere al fantasma. Todavía

⁶² Rodrigo García cuenta con otros ejemplos para ser analizados desde la óptica planteada, como su pieza *Agamenón o volví del supermercado y le di una paliza a mi hijo*, en la cual desde el título el autor retoma el personaje clásico griego de la Orestíada.

uno puede advertir un despojo, algún rastro del cadáver de lo que fue y observar cómo dialoga con el nuevo contexto. Mis dramaturgias están hechas de pedazos, de fragmentos de cuerpos artísticos. (García Wehbi, 2018, párr. 7)

Nos interesa particularmente la noción de apropiación y reorganización que aparece no solo en este teatrista; también Beatriz Catani, en una entrevista realizada por Agustina Muñoz, utiliza los mismos términos para dar cuenta de su práctica de reescritura:

no es posible trabajar con un texto sin apropiárselo. Más aún con un texto de 400 años, con un clásico. Si no hay algo de ese mecanismo de desintegración (y nueva organización), si no se le falta el respeto, la idea del clásico se termina imponiendo de la peor manera y fosilizando cualquier intento. Tenemos presente además que no sólo estamos arribando a un texto clásico sino a muchas representaciones e interpretaciones de ese texto. Por todo ello, la única manera es como decía ya Müller, la traición, o cierta forma de traición. (Muñoz, 2011, párr. 3)

2.3.2 Traducir/traicionar

Para pensar los procedimientos de reescrituras consideramos que puede ser operativa la noción de traducción y deseamos vincularla a la idea de traición, retomada de las últimas líneas de la cita de la entrevista a Catani. En este sentido, dialogamos con Benjamin cuando expresa que ninguna traducción sería posible si su aspiración suprema fuera la semejanza con el original, ya que en su supervivencia el original se modifica. Para el pensador, el original solo sobrevive en tanto evoluciona y se renueva (Benjamin, 2010), lo que demuestra, al menos, dos aspectos interesantes sobre la traducción para pensar las prácticas de escritura escénica, a saber: todo acto de traducción implica tanto una pérdida del modelo original, como así también ganancia, ya que permite la aparición de algo que antes no existía pero que, al mismo tiempo, solo puede desplegarse a partir de lo que había sido dado.

Traducir es desplazar o mudar de un código a otro. El teatro lo hace constantemente con el elemento textual, pero también lo hace con el resto de los lenguajes. Cuando pensamos la tarea de la traducción en la reescritura estamos pensando no solamente en nuevas implicancias textuales —por ejemplo, cómo puede actualizarse ese texto en el presente del acontecimiento—, sino también en cómo se puede desplazar el signo lingüístico a otro sistema no lingüístico. En ese movimiento y tránsito hacia otro sistema, indefectiblemente hay pérdida, porque los códigos de expresión se modifican. No obstante: “Cuando la traducción es de una lengua a otra el original, lejos de perderse o desvalorizarse, alcanza su despliegue. Cada traducción asume del original su naturaleza en desarrollo” (Barale y Tossi, 2017, p. 36). Algo de esto se evidencia en los argumentos de Daniela Martín (2013) cuando

expone la noción de “potencias”, de Giorgio Agamben (2007). Podemos pensar así el texto como un material en potencia que necesitará para su despliegue la aplicación de una serie de procedimientos que pueden responder a diferentes ídoles (contexto, biografías personales de los y las creadoras, técnicas específicas, concepciones de teatro que fundamentan las prácticas, etc.).

Ahora bien, podemos coincidir con la postura de Argüello Pitt (2015) que expresa que la potencia no radica en la materialidad del texto en sí mismo sino en su lectura, es decir, no hay un texto más potente que otro: hay lecturas singulares sobre los textos o, como opina también García Wehbi (2012), “Nada indica si un texto es o no es teatral. No hay textos teatrales. Mejor dicho, no hay ningún texto que no sea teatral. El *Hamlet* de Shakespeare no es más ni menos teatral que las páginas amarillas” (p. 29).

La reescritura delinea una nueva organización del material, ya que al traducir traicionará aspectos que venían dados de ese material primigenio. Como expresaba Catani, puede trazar su “traición” y esto puede darse en dos líneas: la ruptura del modelo de representación y/o la discusión/negación del sentido matricial inserto en el texto primario. La reorganización que acciona la escena es irremediable. La escritura escénica entra en tensión positiva (en tanto genera nuevos códigos y discursos) con el discurso imperante del texto a reescribir: puede negarlo, citarlo, contrastarlo, transformarlo, parodiarlo, traducirlo y hasta discutirlo escénicamente frente a los y las espectadoras. De ahí que la escena pueda descentralizar/desjerarquizar al texto consagrado y hacer a Shakespeare dialogar con las páginas amarillas.

Resulta casi evidente, al presenciar ensayos escénicos, que en el momento en que un cuerpo se apropia del texto —lo “adopta” (Sanchis Sinisterra, 2000)—,⁶³ indefectiblemente este texto pasa a ser un material abierto. Aun en los casos donde se trabaja con un dramaturgo o dramaturga, sin textos de autor o autora de antemano, se provocan sucesivas reescrituras desde el encuentro con la escena:

El actor creador sigue, efectivamente, creando sobre lo ya hecho. Su trabajo de escritura escénica es nuevo cada vez, siempre algo se está agregando o quitando sobre “la marcha”, ya

⁶³ Sobre esta idea, citaremos un extracto del autor: “adaptar un texto clásico puede ser una operación efectivamente mutiladora... o puede ser, en cambio, un intento de traducir los principios y soluciones dramáticas originarios a un sistema teatral diferente, pero asimismo complejo, coherente y, en la medida de lo posible, riguroso. En este último supuesto, el texto no es tanto adaptado como ‘adoptado’... . No es posible ser ‘fiel’ a los clásicos. Todo proceso de adopción a una nueva patria impone renunciaciones, abandonos, cambios. El ámbito originario, el ‘hogar’ de procedencia ya no existe. El tejido sociocultural y el sistema teatral que dieron al texto su forma y su sentido se diluyen poco a poco en el pasado. Sólo cabe esperar y desear que se produzcan también mejoras, ganancias, crecimiento: una nueva vida” (Sanchis Sinisterra, 2002, pp. 176-179).

que el cuerpo en exposición siempre cambia ante el contacto con un otro. Si tomamos la escritura del cuerpo como un trabajo de dramaturgia, ésta nunca será idéntica a sí misma. Con lo cual, siempre estará atravesada por un trabajo de cruce entre la actuación en sí misma, el pensamiento sobre lo que se está haciendo, y la dramaturgia resultante. (Martín y Sequeira, 2011, p. 6)

Retomando las ideas de Rancière (2010), el trabajo con el procedimiento de reescritura instala la tarea escénica en una lógica emancipatoria. Quien crea, y luego el o la espectadora, puede escribir su propio poema con los elementos del poema que tuvo enfrente, como propone sensiblemente el filósofo. El cuerpo —del espectador o espectadora, del actor o actriz, del director o directora, de la o el dramaturgista o el cuerpo colectivo— es una potencia emancipadora. Su trabajo es un trabajo de traducción/traición constante: Es decir, la traducción implica opacidad y disenso: no hay simetría posible entre los elementos traducidos y la traducción derivada, porque en la misma acción de traducir está implicado el desplazamiento (o la traición) del sentido. La traducción opera como re-escritura (no idéntica) que desplaza los sentidos y permite abrir nuevas ventanas del conocimiento, permite la “reinvención”. (Martín y Sequeira, 2011, p. 9)

La reescritura, como procedimiento dramático, realiza una desarticulación del saber del texto, porque al traducir traiciona y reinventa. Así, abre el trabajo al saber/hacer de la escena emancipada. El movimiento y el contagio producido por el trabajo colaborativo permite la reactualización de los sentidos dados de antemano y la elaboración de procedimientos, técnicas y sentidos poéticos heterogéneos que el texto antes no contenía. Origina, en palabras de Rancière (2010), esa tercera cosa que nadie posee en términos de propiedad. Esto solo puede suceder en la medida que haya una repartición del “poder/hacer” sentido. En la categorización propuesta por este estudio, esta repartición estará dada principalmente por tres campos productores de la escena: la dramaturgia de la actuación, de la dirección y del grupo (a ellos puede sumarse, según lo amerite el caso, el rol de “encargado o encargada de textos” o “dramaturgo o dramaturga asociada”).

3. TERMINOLOGÍA, TIPOLOGÍAS Y SUBCATEGORÍAS DE ANÁLISIS

Antes de finalizar este capítulo, atenderemos ciertas cuestiones acerca de las tipologías que se desprenden de la ampliación conceptual propuesta y explicaremos cada una de las subcategorías que serán abordadas durante el resto de la investigación. A modo de ordenamiento, surge recordar que la noción “dramaturgias escénicas”, transversal a nuestro estudio, está presente en la selección de las obras del corpus, en tanto fueron elegidas por

reunir estas características: su carácter procesual y colaborativo, las relaciones con los conceptos de escritura y reescritura escénica, la descentralización del rol de la autoría tradicional y la vinculación con lo real del acontecimiento escénico.

3.1 Tipologías de texto en su vinculación con la escena

A partir de la pregunta acerca de la relación texto-cuerpo-escena en cada una de las obras seleccionadas para el presente estudio, nace la necesidad de clarificar la tipología de texto que dialoga con la ampliación del concepto “dramaturgia” y que hemos aplicado en el análisis del corpus. Dubatti, en sus artículos “Otro concepto de dramaturgia” (2009b) y “Escritura teatral y escena. El nuevo concepto de texto dramático” (2008), ordena diferentes tipologías de texto en relación a los grados de vinculación con la escena, que a continuación pasaremos a enunciar:

- “Texto dramático pre-escénico” (de primer grado): trata de un texto literario dotado de virtualidad escénica, escrito *a priori* por un autor o autora, independientemente de la escena. Este texto guarda un vínculo transitivo con la puesta en escena.
- “Texto dramático escénico”: es un texto que consta de la unidad lingüístico-verbal máxima, oral y escrita, presente en cualquier práctica discursiva escénica. Se trata de un texto efímero que responde a cada función y que sólo puede registrarse en soporte auditivo o audiovisual.
- “Texto dramático post-escénico”: incluye un texto literario que surge de la notación —y transformación— del texto escénico y del entramado de acciones no verbales del texto escénico en otra clase de texto verbal heteroestructurado.
- “Texto dramático pre-escénico” (de segundo grado): responde a reescrituras de gabinete, independientes de la escena, de textos escénicos o post-escénicos reelaborados literariamente.

Estas tipologías describen el tipo de texto y también nos ayudan a observar el carácter de la notación, textual o escénica, que viene aparejada con la tipología específica.

3.2 Subcategorías de análisis

En cuanto a las subcategorías mencionadas, debemos decir que fue a partir de su clasificación y de los núcleos problemáticos que se desplegaron de ella que encontramos una vía de análisis operativa para abordar el objeto de estudio. Esta clasificación servirá para ordenar y delimitar los conceptos en torno a las dramaturgias de la escena de un modo que se pueda profundizar más específicamente en los núcleos de discusión encontrados. Presentar

por separado las tres vías de producción (dramaturgia actoral, de dirección y de grupo) tiene como objetivo poder visualizar los interrogantes que despierta cada campo generador de sentido y poder pensarlo desde su especificidad. No obstante, en la praxis escénica en general no se dan de modo aislado. Lo que suele suceder en algunos casos es que predomina un tipo de dramaturgia sobre otra, a causa de la consolidación de poéticas particulares, por ejemplo, poéticas potentes de actuación o de dirección.

Al comienzo del trabajo descubríamos que de la pregunta en torno a la vinculación texto-cuerpo, a simple vista rudimentaria, acerca de quiénes intervenían en la tarea propiamente dicha de las dramaturgias escénicas, se podía obtener una subcategorización: dramaturgia actoral, de dirección y de grupo.

A la ya conocida dramaturgia de autor o autora, Dubatti (2008) añade la descripción de estas tres alternativas:

“Dramaturgia de actor” es aquella producida por los actores mismos, ya sea en forma individual o grupal. “Dramaturgia de director” es la generada por el director cuando éste diseña una obra a partir de la propia escritura escénica, muchas veces tomando como disparador la adaptación libre de un texto anterior. La “dramaturgia grupal” incluye diversas variantes, de la escritura en colaboración (binomio, trío, cuarteto, equipo) a las diferentes formas de la creación colectiva. (p.20)

A los lineamientos de Dubatti sumaremos algunas premisas para abarcar dichas nociones, de modo tal que enuncien su complejidad, aunque, igualmente, luego serán analizadas y redefinidas en los tres capítulos dedicados a cada una de ellas.

Se entiende por dramaturgia actoral lo concerniente a la escritura escénica derivada del trabajo de la actuación. Es decir, dentro de la noción se estudiará cómo y desde dónde el actor o actriz produce sentidos. Algunos de los aspectos que tendremos en cuenta son: las relaciones entre cuerpo y texto, las categorías de singularidad y subjetividad, los discursos autobiográficos implicados en las obras, los modos de vinculación con materiales diversos (escénicos y textuales, ya sean teatrales o no), la importancia de la mirada personal en el encuentro con dichos materiales, la relación con los demás sujetos de la creación (otros actores y actrices, la dirección, técnicos y técnicas, escenógrafos y escenógrafas, dramaturgistas, etc.). Para nuestro estudio, la delimitación de la subcategoría “dramaturgia actoral” está atravesada por la idea del cuerpo como una grafía,⁶⁴ que produce con su presencia física la aparición de discursos, sentidos y percepciones más allá de la

⁶⁴ También puede recurrirse a los términos artaudianos con su imagen del actor como jeroglífico viviente (Artaud, 1986, p. 68).

materialización final de la literatura dramática. Es decir, aun cuando no se generen nuevos textos, hay un trabajo de dramaturgia actoral que se inscribe en las subpartituras (o, si se prefiere, subtextos) y en lo no dicho (el entramado gestual, orgánico y de presencia que el cuerpo emana).

En cuanto a la dramaturgia de dirección, podemos sintetizar que se elabora a partir de las intervenciones del director o directora hacia la escena, o bien de lo que puede extraer de ella. Sus operaciones funcionan como enlazadores de los lenguajes y discursos escénicos, construye con su trabajo un diálogo tendiente a la creación de la obra. No obstante, sus operatorias tienen objetivos más allá de la construcción de la puesta en escena y esto es lo que separa la dramaturgia de dirección del rol de puestista. Su función dramaturgica es la de poner en relación los elementos de la teatralidad a partir de pautas, procedimientos y operatorias que, a su vez, conforman la creación de nuevos procedimientos. La animación del discurso poético de la escena se da conjuntamente con la actuación. Decimos “conjuntamente” porque, claro está, el campo de acción de la dirección no se reduce a una mirada externa. La dirección mantiene relaciones desde adentro hacia afuera y viceversa, ya que su espacio de acción es una zona intermedia entre el campo actoral y el espectador, lo que implica un trabajo que se plantea desde la intersubjetividad. En este sentido podemos pensarla como la dramaturgia de las dramaturgias, quien dirige es el o la primera espectadora de la producción de acontecimiento (“espectador profesional”, según Grotowski). Más allá de los procedimientos de reescrituras de textos *a priori* o el trabajo de producción dramaturgica desde la escena, la dramaturgia de dirección, en el presente estudio, será concebida siempre en correlación con la poética singular de quien crea.

Finalmente, presentamos la dramaturgia de grupo, categoría imposible de esquivar dado que varias obras del corpus se enuncian precisamente desde esta mirada. La dramaturgia de grupo implica el trabajo de las relaciones entre las dos subcategorías anteriores. Los núcleos problemáticos que se encuentran a partir de ella ponen en tensión términos y nociones heredadas como, por ejemplo, la CC de los años setenta. También, habilita la problematización de la noción de grupo en un periodo como el siglo XXI, donde se han modificado las estructuras basales del teatro independiente entendido como teatro de grupos. Además, a partir de esta clasificación podremos adentrarnos en nociones tales como: ensayo, escritura en colaboración, prácticas colaborativas, redes y asociaciones, entre otras.

3.3 Núcleos problemáticos

El trabajo de la presente investigación está sustentado en los interrogantes que surgen a partir de la relación de tensión y colaboración entre escena-cuerpo-texto. Dichos elementos pueden ser pensados como núcleos problemáticos que atraviesan todo el estudio. En efecto, el análisis presentará a estos tres núcleos en interrelación constantemente.

Si pensamos en la noción de escena, debemos destacar que incluirá los sucesos acontecidos en la etapa de ensayo y en las funciones. Este núcleo involucra tanto al texto, como al cuerpo respectivamente. Aunque también es necesario aclarar que, dentro de lo escénico, estamos incluyendo las relaciones con la dimensión espacial y temporal de la creación.

Si pasamos al cuerpo, entre los cuestionamientos que despierta encontraremos las inscripciones de lo real (biografías, singularidades, materiales, técnicas y herramientas actorales, procedimientos de dirección, genealogías), además de los modos en los que ese cuerpo y su “diferencia” (Nancy, 2017) produce acontecimiento escénico. También dentro del aspecto cuerpo se problematizan las relaciones intersubjetivas y “subjektivantes”.

Por último, en el texto se incluyen elaboraciones de escritura y de reescritura de “textos-materiales”. Se estudian los materiales antecesores a la escena como así también los resultados de las reescrituras escénicas, es decir que, durante la investigación, trabajamos con textos de todas las tipologías (pre-escénicos, escénicos y pos-escénicos), según lo amerita cada caso. El elemento texto será siempre pensado desde su ampliación tal como observamos en el presente capítulo, esto corre tanto para materiales pre-escénicos, escénicos y pos-escénicos.

Las relaciones de los materiales escénicos en sus vinculaciones con el cuerpo darán un sinfín de modelos y trayectorias posibles en la construcción de textualidad, esta última ahora planteada desde su deconstrucción y des-limitación. Ardua tarea esta que nos proponemos y que iremos trazando a partir de los casos seleccionados, los cuales conforman tan solo un mapa para leer la contemporaneidad mendocina y su escena. Un mapa, se sabe, no es el territorio, pero ayuda a no perderse en la multiplicidad de direcciones.

CAPÍTULO II: GENEALOGÍAS DE LA DRAMATURGIA DE ESCENA EN MENDOZA

“Eres hijo de alguien”
(Grotowski, 1992)

1. ARQUEOLOGÍAS TEATRALES

1.1. Las huellas de un “teatro de los muertos”

Nuestro objetivo en este segundo capítulo es adentrarnos en la cartografía teatral de la provincia de Mendoza y su historicidad. Más allá de la necesaria contextualización del territorio en su relación específica con el teatro y las correspondientes conexiones con la actualidad escénica, el trabajo constará fundamentalmente de la reconstrucción de las genealogías que permiten que las dramaturgias escénicas sean un hecho en los escenarios contemporáneos de Mendoza.

En el presente capítulo reconstruiremos historiográficamente aquellos procesos teatrales que poseen directa vinculación con el tema y problema de la tesis. Las reflexiones abarcarán dos instancias: la primera, dedicada al rastreo historiográfico del teatro en la provincia en torno a las problemáticas que nuestro objeto de estudio exige y la segunda, focalizada en la particularidad de la CC y los modos de producción de Ernesto Suárez. Esta decisión responde a que consideramos este caso como antecedente y pieza fundamental de la genealogía de una dramaturgia des-limitada.

Antes de comenzar deseamos realizar algunas aclaraciones. En primer lugar, partiremos de asumir el duelo por un teatro que está perdido y no nos será posible reconstruir en su totalidad, tal como piensa Dubatti: “el teatrólogo vive haciendo duelo: el sentimiento y la conciencia de pérdida irremisible forman parte de las condiciones epistemológicas del conocimiento del teatro, tanto para el artista y el espectador como para el científico. Estudiamos un objeto irremediabilmente perdido” (Dubatti, 2014, p. 148). El investigador nos brinda la noción de “teatro de los muertos”, que responde al sentido de la pérdida radical que supone el acontecimiento escénico, “que inexorablemente se pierde como la vida de los muertos” (Dubatti, 2014, p. 143). Sigue exponiendo que del teatro del pasado lo único que podemos conservar es información, lo que nos lleva a reparar en otro problema: el material con el que contamos para la revisión de la historia del teatro en la provincia es escaso. Y, aunque por el contrario contáramos con crónicas más detalladas, archivos y documentos

fieles, no sería posible, como bien expresamos anteriormente, reconstruir el acontecimiento en su totalidad. Sin embargo, y a pesar de todo, podemos valernos de las huellas. En este último sentido se torna capital el relato de la experiencia, es decir, los testimonios de ese pasado que consideramos fundamentales para contrastar los documentos históricos de los y las investigadoras que dedicaron sus estudios a reconstruir y/o a dejar constancia del teatro mendocino y su existencia.

Apelamos, como expresa Dubatti, a esa memoria del teatro que se escuda en una dimensión más compleja que la mera recaudación de información, del acontecimiento como transmisión cultural: “el teatro se mantiene vivo como institución, como biopolítica, como convención e invención, como poética (en su triple dimensión: estructura, trabajo, concepción) a través del entramado rizomático de la historia” (Dubatti, 2014, p. 145).

1.2 “Paradigma otro”

Asumir nuestro objeto de estudio como parte de un territorio en particular, nos obliga a tener un pensamiento radicante y comprender los procesos del teatro en Mendoza desde una visión compleja que abarca, además de los objetos artísticos, su trabajo y las concepciones de teatro que allí están implicadas. Para nuestra investigación, apelaremos al “paradigma otro” para comprender la “diversalidad” y la ausencia de “paradigmas maestros” (Mignolo, 2005),⁶⁵ consideramos que esta perspectiva encuentra vinculaciones con las ideas ya profundizadas por Dubatti (2012), cuando expresa la necesidad de pensar teatro(s) argentino(s). Aunque en la actualidad haya un intento de abandono de concepciones binarias tales como interior/capital, centro/periferia, debemos admitir que la construcción del llamado teatro nacional está fundamentalmente instalado sobre las bases del teatro porteño. En todo caso el teatro en las provincias aparece como extensión de este teatro central o bien como “otro” teatro: el del interior. Seguimos a Mignolo (2013) cuando expresa que: “la alteridad se corresponde con la categoría de ‘otro’. El ‘otro’, sin embargo, no existe ontológicamente. Es una invención discursiva. ¿Quién inventó al ‘otro’ sino el ‘mismo’ en el proceso de construirse a sí mismo?” (p. 12).

Esta situación, al reforzar el binarismo, crea una separación (el teatro de Buenos Aires y el “otro” teatro) que conduce a caer en reduccionismos a la hora de pensar el teatro en el país. Consideramos que, en tanto los estudios de teatro en las provincias siguen en general

⁶⁵ Dice Mignolo (2005): “es ‘paradigma otro’ en última instancia porque ya no puede reducirse a un ‘paradigma maestro’, a un ‘paradigma nuevo’ que se autopresente como la ‘nueva’ verdad. La hegemonía de ‘un paradigma otro’ será, utopísticamente, la hegemonía de la diversidad, esto es ‘de la diversidad como proyecto universal’” (p. 20).

sistemas pensados para la cartografía de Buenos Aires, este modelo —el porteño— se convierte en un relato central dando curso a la hegemonía de la capital.⁶⁶ Siguiendo este planteo es que tomamos la decisión de tomar para la presente investigación la formulación de categorías y metodologías de análisis que puedan dar cuenta de la cartografía estudiada en su singularidad, generar un “pensamiento otro” que supere el binarismo y permita observar en qué se distingue la escena mendocina, cuáles son las marcas identitarias, su “locus de enunciación” (Mignolo, 2005). Coincidimos con Tossi (2015a) en que diagramar nuevos modelos para los estudios teatrales implica asumir la complejidad que los mismos suponen, y por ello en este sentido es que el “pensamiento complejo” propuesto por Edgar Morin (2005) es de gran ayuda y se torna fundamental.⁶⁷

Estos derroteros también encuentran sostén en el pensamiento de Dubatti:

Quien trabaje con un concepto monista del teatro (el teatro como totalidad unificada y absoluta) habrá tomado una senda equivocada. Estas afirmaciones sobre la territorialidad de las poéticas y la necesidad de comprender distintos conceptos de teatro desde diferentes bases epistemológicas así lo demuestran: todo investigador debe partir de una posición filosófica pluralista. (Dubatti, 2009a, p. 11)⁶⁸

Acordamos con el investigador en la idea de que no hay mesías teórico, es decir, no hay teoría totalizadora. Hay trabajos territoriales, radicantes, desde lo particular y *a posteriori* intercambio y apropiación local de saberes y conocimientos (Dubatti, 2016). No podemos revisar la historia del teatro en Mendoza sin este trabajo de adaptación y apropiación.

En relación a estas ideas es que consideramos pertinente introducir investigaciones provenientes de la literatura regional⁶⁹ que confiamos pueden ser útiles para complementar

⁶⁶ Ver el artículo de Mauricio Tossi “Los estudios de teatro regional en la posdictadura argentina: desafíos teóricos e implicancias políticas” (2015), fundamentalmente el apartado “Autonomía disciplinaria y memoria histórica de los estudios teatrales” (pp. 27-33), ya que realiza una síntesis muy interesante de los procesos en los estudios teatrales argentinos con respecto a las historiografías y sus modelizaciones.

⁶⁷ Expresa Tossi (2015 a): “Incorporar a los estudios teatrales argentinos los principios de distinción, conjunción e implicación es desistir del criterio de ‘unidad nacional’ como homologación esencialista, una preconfiguración resultante de categorizaciones estrictamente metropolitanas” (p. 38).

⁶⁸ Es importante lo que el autor aclarará más adelante acerca de que el pluralismo no quita el principio de necesidad histórica. Justamente, propone que uno de los modos para asumir la historia sea a partir de las concepciones de teatro, sabiendo de antemano que en un mismo territorio y en una misma época pueden coexistir diferentes concepciones de teatro. Y remarca que no hay bases epistemológicas ni concepciones de teatro universales que valgan para todas las poéticas (Dubatti, 2009). Así, el trabajo del investigador radica en la comprensión de lo plural y en la mediación de teorías para esa multiplicidad.

⁶⁹ Esta búsqueda descentralizada encuentra antecedentes, en nuestra provincia en particular, en los estudios literarios regionales, como por ejemplo “Literatura de las regiones argentinas” tomo I y II (2004) coordinados por la Dra. Marta Elena Castellino. Por otro lado, en lo que respecta a lo teatral propiamente dicho podemos mencionar como antecedentes los estudios regionales del ya citado Mauricio Tossi (2015a; 2019a y 2019b). Precisamente, de Tossi (2019b) tomamos sus bases conceptuales: “recuperamos para la historiografía de ‘los teatros argentinos’ (Finzi, 1992: 52) los aportes de la geopolítica del conocimiento propuestos por Walter

con los postulados de la filosofía del teatro. Seguimos de este modo los planteamientos de Zulma Palermo y su concepto de “lugarización”, de modo que podamos rescatar las genealogías locales y estudiar la cartografía desde su propia historicidad. Dicha cartografía puede dialogar con una historia central siempre y cuando esta tarea no signifique negar su propia singularidad.

Configurar una nueva “cartografía” literaria dentro del campo cultural argentino, significa precisamente destacar que lo heterogéneo nos define y que cada espacio articula sus discursos de un modo particular y específico, pero siempre, en relación y en tensión conflictiva con el resto de las prácticas sociales y culturales del país. (Palermo en Nallim y Massara, 2012, p. 16)

La noción de “lugarización” nos permite leer la diferencia de la región como una distinción del sistema central y no como una marca subalterna que hay de borrar para integrarse al sistema hegemónico. Así, entendemos que la cultura regional se define por sus propios procesos y no por reflejos del sistema central.

2. HISTORIA DEL TEATRO EN MENDOZA. Antecedentes y huellas de una dramaturgia des-limitada

Al inicio del relevamiento historiográfico constatábamos una dificultad a la cual nos deberíamos enfrentar: partíamos de fuentes bibliográficas escasas y que, a su vez, de ellas, solo una porción respondía a estudios sistematizados (modelos de análisis y periodizaciones).⁷⁰ No obstante, deseamos aclarar que la reciente tesis doctoral de Marina Sarale, titulada “De la palabra al cuerpo. Teatralidades, performatividades y formas críticas de representación en el teatro de Mendoza” (2020),⁷¹ presenta un estudio sistematizado y sólido de la cartografía mendocina, lo que nos permitió enriquecer nuestra propia perspectiva.

Además, para el presente apartado fueron revisados los aportes de Humberto Crimi editados en 1957. Este autor releva sucesos teatrales que datan de 1825 hasta aproximadamente la década de 1960. Hay que mencionar que en sus escritos solo toma algunos momentos de la historia del teatro y que al, ser el único material bibliográfico

Mignolo y, a su vez, las nociones operativas de los análisis culturales de Zulma Palermo (2012: 67- 71), en especial, su concepto de ‘lugarización’ o locus de enunciación, pues a través de estos progresos disciplinares podemos describir dos desafíos epistemológico-teatrales en la aplicación de la premisa ‘soy de donde pienso’” (p. 3).

⁷⁰ En la búsqueda bibliográfica pudimos dar con un artículo: “Relevamiento crítico de los panoramas históricos del teatro mendocino”, de José Navarrete (1999), en el cual el profesor expone un breve repaso de los trabajos publicados que intentaron ofrecer un panorama histórico-teatral. El artículo, si bien es muy breve, permite observar la escasez de fuentes.

⁷¹ Particularmente del trabajo de investigación de Sarale destacamos el Capítulo I (pp. 18-85).

existente, no podemos constatar la precisión de estas crónicas por medio de la comparación con otras versiones. Esto corre fundamentalmente para los sucesos del siglo XIX y principios del XX, no así a partir de la década de 1940, porque es precisamente a partir de este periodo que podemos complementar los datos con las investigaciones de José Navarrete. La periodización de este último investigador, junto con la de Graciela González de Díaz Araujo y Cecilia Gava, se encuentran compiladas en el Tomo II de *Historia del teatro argentino en las provincias*, coordinado por Osvaldo Pellettieri (2007). El primer autor, José Navarrete, periodiza desde 1939 a 1960, mientras que Graciela González de Díaz Araujo y Cecilia Gava puntualizan en una segunda etapa que va desde 1960 hasta 1983.

A estos estudios se suman otros artículos de González de Díaz Araujo (2001, 2003, 2008, 2010, 2013) y José Navarrete (1999) —por fuera de la publicación recién mencionada— y el aporte del libro de Fausto Alfonso (1995), *Una década dramática (apuntes sobre el teatro mendocino 1985-1995)*. Vale aclarar que, si bien esta última publicación es de índole periodística, tiene un gran valor debido a la escasez de estudios dedicados a la década del ochenta y noventa respectivamente.

El trabajo de relevamiento y análisis historiográfico se focalizará, por un lado, en observar los procesos de la cartografía mendocina en su relación con la dramaturgia local; por otro lado, distinguiremos puntualmente aquellas huellas que conforman las genealogías de la dramaturgia escénica.

Antes de dar curso al estudio propiamente dicho de los datos que consideramos relevantes, debemos explicar que, con respecto a la periodización, partiremos de la sistematización ofrecida en *Historia del teatro argentino en las provincias* (2007), aunque no sin realizar ciertos ajustes y ampliaciones para poder abordar los años correspondientes al teatro de posdictadura (recordemos que la sistematización de González de Díaz Araujo y Gava aborda hasta el año 1983). Tendremos en cuenta cuatro fases o periodos del teatro mendocino: el primero, de 1939 a 1960; el segundo abarca la década del sesenta hasta los primeros años de la década del setenta; el tercero, marcado por el contexto de dictadura militar hasta el regreso de la democracia en 1983 y, finalmente, un último periodo que denominamos “posdictadura”, siguiendo la propuesta terminológica de Dubatti (2012).

Respecto al primer periodo sistematizado por Navarrete (2007) reparamos en los siguientes puntos: la creación del circuito independiente, la llegada de Galina Tolmacheva y la configuración de las concepciones teatrales hegemónicas, la escasa presencia de textos locales, el encuentro de un momento relevante en tanto huella de una dramaturgia deslimitada (la producción de *Los Magos. Adoración y fiesta*, de 1953) y, por último, la figura de

los autores-directores. Luego de este punto observamos, a modo de introducción, los cambios producidos en el sistema teatral de la década del sesenta, fundamentalmente los últimos años de esta con la presencia de la CC y su nuevo modo de producción horizontal, sobre lo cual realizaremos un preámbulo a la temática, ya que volveremos particularmente sobre ella en el apartado “Genealogías de la dramaturgia escénica en Mendoza. La herencia de Ernesto Suárez y la creación colectiva”, desarrollado en el presente capítulo. Esto se debe a que consideramos la influencia de Ernesto Suárez y su metodología de CC como antecedente principal de una dramaturgia escénica. Posteriormente, nos detendremos en la etapa correspondiente a la dictadura militar, un periodo teatral que pensamos desde el concepto de resistencia, para finalmente llegar al último periodo de posdictadura. Debemos señalar que esta etapa se subdivide en dos: la primera abarca las décadas del ochenta y noventa respectivamente y la segunda, las problematizaciones necesarias para adentrarnos en el actual nuevo milenio, momento histórico en el que se ubica el recorte del corpus que será analizado durante los siguientes capítulos III, IV y V.

2.1 Primer periodo: marcas de lo “independiente” y concepciones de teatro

2.1.1 Lo “independiente”

Este primer periodo se abre con la fundación del Teatro Popular Cuyano (1939)⁷² y da lugar a un nuevo circuito en la provincia: el independiente. Deseamos a partir de ello distinguir ciertas situaciones que van a construir un sentido de lo “independiente”, concepto que, si bien no escapa de los procesos de resignificación y transformación histórica, trae aparejado consigo, en su más íntima principiología, una concepción de “grupo” ligada a las ideas de Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo. Precisamente Navarrete (2007) expone que la admiración por el “teatro de la campana” los llevó a adoptar un rótulo casi homónimo (p. 248). Al decir del autor, “inspirados” en estas ideas es que escriben en su programa de mano del primer estreno del grupo una serie de objetivos primordiales que sintetizamos a continuación (Navarrete , 2007): 1- formar una compañía de gente joven, apasionada por el teatro; 2- contribuir a liberar al arte del lastre que representa su directa explotación comercial y el endiosamiento de las primeras figuras o cabezas de compañías; 3- desterrar de sus integrantes el amor propio exagerado y la pernicioso vanidad de figuras y torpe afán de popularidad; 4- estimular la producción de autores, brindándoles la oportunidad de estrenar sus obras y perfeccionarse al ver realizadas escénicamente sus producciones, etapa

⁷² El grupo es impulsado y dirigido por el actor y director porteño Javier Rizzo.

indispensable para juzgar completa una creación teatral; 5- cultivar un repertorio que acerque al pueblo a las obras grandes del teatro universal elevando su nivel de cultura.

A partir de estos postulados, Navarrete (2007) expone caracteres que considera similares a los del teatro de Barletta:

Adhesión a la noción de movimiento; en oposición al concepto de escuela; activismo de sus miembros organizados a partir de la noción de grupo, con sus comisiones directivas, asambleas, entes de lectura, tesorería, etc.; antagonismo con respecta (sic) a la tradición anterior, especialmente contra el teatro comercial y sus lugares comunes: la primera figura, el empresario, el pago por las actuaciones. (p. 249)

También el investigador agrega que, en cuanto a la organización interna, se contaba con estatutos y grupos de trabajo: con una comisión ejecutiva como encargada del gobierno y administración de la entidad más un consejo artístico, el cual tenía la misión de elegir las obras, designar la dirección de cada una de ellas y autorizar la representación pública una vez dada la aprobación al ensayo final, realizado en privado, pero montado como si fuera en público (Navarrete, 2007).

Además de lo organizativo, esta noción de grupo va a construir un ideal en torno a la “mística” y la “militancia” (Navarrete, 2007, p. 249). Con esto último referimos a la militancia artística y no partidista, es decir, “ideales y no ideología porque lo que gravita mayormente entre los teatristas es el mito por reivindicar y comprender al teatro como un consenso de causas nobles, una moral social altruista, más que un posicionamiento político-partidario homogéneo” (Sarale, 2020, p. 40). Si bien Sarale se refiere específicamente a la década del cincuenta, esta idea es asociable a los postulados de Barletta que, como venimos exponiendo, adoptó el Teatro Popular Cuyano.

Indudablemente este primer teatro independiente mendocino, a pesar de su corta trayectoria, constituyó un aporte fundamental en la cartografía local. Para Navarrete fue un punto de inflexión con un teatro anterior ya que se distancia de los modos productivos de los “filodramáticos” y de los “aficionados” que conformaban mayoritariamente el teatro en la provincia.

Otro grupo de este primer periodo que deseamos destacar es la Compañía Argentina de Comedia y Drama Mendocinos, dirigida por José Tovar. La mención e importancia responde a que el grupo se crea con el objetivo de dedicarse con exclusividad a montar obras de autoría local. Además, hubo otras compañías creadas bajo el sello de lo independiente e influenciados por el teatro del pueblo porteño, como por ejemplo: Cooperativa de Actores

Mendocinos, dirigida por Antonio Manzur; Elenco Artístico Reducto, bajo la dirección del ya mencionado José Tovar; Teatro Experimental Cuyano, con la dirección de Ricardo Vázquez Moreno. Estas últimas agrupaciones siguieron un repertorio universal clásico y moderno.

Si nos interesa detenernos en este primer momento del periodo es porque consideramos que, como consecuencia de la vinculación con el teatro independiente rioplatense, se inicia la construcción de una idea de lo independiente y una noción de grupo en particular, cuestiones que serán desarrolladas en el capítulo dedicado a la dramaturgia de grupo y sus problematizaciones.

2.1.2 Concepciones teatrales, repertorios y dramaturgia local

En la revisión y análisis posterior de los materiales bibliográficos recientemente mencionados, observamos un punto en el cual no hay discordancias: la patente escasez de producción textual en la provincia. Si bien el periodo donde más se evidencia esta falta es el primero, que va de 1939 a 1960, la poca presencia de dramaturgia local se hace notar, con algunas excepciones, desde principios del siglo XIX (dato constatado en las crónicas de Crimi, 1957) hasta las últimas décadas del siglo XX.⁷³

Graciela González de Díaz Araujo también ha reparado en esta falta y expone que hasta 1965 el repertorio escénico da cuenta de autoría extranjera y en menor porcentaje de autores y autoras nacionales, aunque la puesta en escena de estos últimos casos se incrementará con el paso del tiempo:

Se puede señalar una circulación productiva de los textos europeos y, gradualmente, un aumento en la cantidad de propuestas espectaculares pertenecientes al repertorio nacional, con inclusión esporádica de autores locales. La cartelera local ofreció alrededor del 60% de obras extranjeras, 35% de argentinas y 5% de locales. Los textos mendocinos ocupan un lugar marginal hasta 1965. La modalidad más frecuente consistió en su representación, dirigidos por sus propios autores. Tales fueron los casos de Juan José Beoletto, Justo Pedro Franco, Armando Lucero... La Compañía Argentina de Comedias cambió dicha realidad y los insertó en la selección de textos espectaculares. (González de Díaz Araujo y Gava, 2007, p. 271)

Debemos exponer aquí con respecto al primer periodo que de la totalidad de elencos independientes y universitarios, en las décadas del cuarenta, cincuenta y sesenta, solo se mencionan dos elencos que montaron en escena dramaturgia local: la anteriormente citada Compañía Argentina de Comedia y Dramas Mendocinos y el Teatro Experimental dirigido

⁷³ Fausto Alfonso (1995) opina que, cuando se trata de dramaturgia, la preferencia de los mendocinos ha sido recurrir a obras de autores y autoras nacionales, del extranjero, creaciones colectivas y autoría mendocina, en ese orden (p. 14).

por José Tovar y, luego, por Humberto Crimi (los dos autores-directores, quienes escenificaron textos de su propia autoría respectivamente). Este dato resulta relevante si reparamos en que la puesta en escena de autoría local había sido uno de los ejes a tener en cuenta en el circuito independiente, tal como observábamos en el punto anterior. Este objetivo, considerado importante por aquel grupo de de 1939, quedó, al parecer, solo en buenas intenciones, en tanto el repertorio de este circuito puede vincularse a las prácticas del teatro independiente rioplatense en su etapa de “culturalización”.⁷⁴

Además de ello, consideramos que las causas de esta ausencia de dramaturgia local se deben, por un lado, a la falta de mecanismos y políticas culturales por parte de la provincia para la promoción y legitimación de autores mendocinos; y, por otro lado, a la influencia, años más tarde, de la visión de Galina Tolmacheva en la constitución de una concepción de teatro de autoría que, a su vez, jerarquiza un repertorio basado en aquellos textos que Tolmacheva consideraba clásicos.

En relación a las políticas culturales, podemos observar que aparecen autores y autoras, relevantes según la crítica, recién en 1950, gracias al concurso de obras en un acto producido bajo el sello del Gobierno de Mendoza. Por medio de dicho concurso, además de editarse un texto valiosísimo de Humberto Crimi, *La perfección* (1951), se produce la visibilización de otros autores locales, como Fernando Lorenzo y Marcelo Santángelo.⁷⁵ Esto nos permite pensar que la provincia contaba con escritores y escritoras teatrales, pero que carecían de espacios para su desarrollo.

Por otra parte, en relación a la matriz pedagógica debemos mencionar que consideramos que la concepción de teatro de Galina Tolmacheva se irradia, debido a que los egresados de la institución formativa participarán luego de los grupos de teatro

⁷⁴ Seguimos la categoría utilizada por Pellettieri en *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto* (1994). Además, debemos remarcar que el repertorio del teatro rioplatense apuesta por una estética realista socialista con un mensaje directo y de denuncia que, tal como expresa Pellettieri (2006), “ponía en práctica la virtualidad escénica de la obra dramática, actualizaba los sentidos implícitos en el texto. Amplificaba las didascalias y cubría los lugares de indeterminación del mismo” (p. 72). Este tipo de repertorio con objetivo “mensajista” se puede ubicar también en la escena mendocina fundamentalmente desde la década del cincuenta hasta la etapa de dictadura militar, aunque debemos decir que tanto en la década del sesenta como en el setenta aparecerán, paralelamente a este modelo, otros modos de representación que propician tanto un teatro de imagen y de descentralización de la palabra como un repertorio neovanguardista con un tratamiento metafórico y opaco frente al mensaje.

⁷⁵ Si bien Santángelo nace en Concordia, Entre Ríos, se radica en Mendoza y es en esta provincia donde se desarrolla como artista. El legado de este artista es valiosísimo porque su poética se instala en el cruce de lenguajes. Debemos recordar aquí que Santángelo fue artista visual, egresado de Bellas Artes y desde esta formación es que se vinculó al teatro. El artista ha sido siempre relacionado al surrealismo, por la fuerte fascinación que demostraba por Dalí. Ya en la década del cincuenta realizó su primer espectáculo surrealista, en el cual proyectó *El perro andaluz* (de Buñuel y Dalí). En la década del sesenta se destacó por la propuesta de espectáculos “multimediales”, en los cuales combinaba danza, música, teatro y proyecciones lumínicas con transparencias.

independiente. Es decir, con los discípulos de Tolmacheva se reproduce dentro del circuito independiente un modelo y una concepción teatral adquirida dentro de la Escuela Superior de Teatro. Los egresados y egresadas no solo van a formar parte de los proyectos independientes, sino que a su vez se conformarán como modelos formadores y figuras líderes de esos espacios (como sucede, por ejemplo, con el grupo La avispa en la década del cincuenta). Es relevante agregar que la conformación de una concepción y ética de trabajo se debe a la intersección entre la ética de Tolmacheva y los postulados del teatro independiente porteño a los cuales Mendoza adhiere desde 1939.

Ahora bien, ¿a qué nos referimos con la mencionada concepción teatral y qué relación guarda con la escenificación de dramaturgia local? Resulta fundamental tener en cuenta que el repertorio de Tolmacheva radica principalmente en la puesta en escena de clásicos y por supuesto del repertorio dramático ruso, sin espacio para la contemplación de textos contemporáneos argentinos y mucho menos mendocinos. Pero, además, a lo dicho debemos sumar que, al revisar el legado escrito de Tolmacheva y testimonios de sus discípulos,⁷⁶ coincidimos con Navarrete (2007) en que la maestra adhiere a un respeto profundo y total por la autoría dramática. De esta situación, podemos objetar que no deja lugar para una producción de textualidad por fuera de las marcas convencionales. Es decir, las influencias del modelo del teatro independiente rioplatense termina de consolidarse en la fusión con la concepción de Tolmacheva con lo cual se impone, por sobre otros modos, la jerarquización del teatro de autoría legitimada.

Si bien existieron casos por fuera de esta lógica tradicional de puesta en escena (sobre lo que repararemos en el siguiente punto), no obstante esta modelización tradicional será casi sin dudar la constante hegemónica hasta fines de la década del sesenta, momento en que entran a quebrajarse los moldes tradicionales en respuesta a un contexto politizado que exige nuevos modos de hacer y pensar el arte en su totalidad. Esto último no quiere indicar que desaparece este modelo hegemónico de representación, sino que la posibilidad de una nueva propuesta, que involucra adaptaciones de textos nacionales y la iniciación de la CC en la provincia, marca una alternativa al modelo existente. Como veremos más adelante los modos de producción de grupos como El arlequín y, años más tarde, el grupo La pulga, se ubican dentro del campo, sin abandonar una zona marginal, como un modelo posible.

Retomando la discusión sobre el primer periodo, podemos agregar que siempre existen excepciones a la regla. En este sentido haremos mención en el siguiente apartado de

⁷⁶ Hablamos aquí fundamentalmente de *Ética y creación del actor* (1953), de la maestra rusa, y *Galina Tolmacheva o el teatro transfigurado* (1998), de Nina Cortese.

dos situaciones a tener en cuenta. Por una parte, el estreno del espectáculo interdisciplinario *Los magos. Adoración y fiesta*, que puede ser pensado como antecedente de una dramaturgia des-limitada; y, por otra, la presencia de autores-directores que, en un campo atravesado por concepciones teatrales que ponderaban casi con exclusividad un repertorio internacional y en menor medida rioplatense, se propusieron la tarea de llevar a escena sus propias escrituras dramáticas.

2.1.3 *Los magos. Adoración y fiesta. Una primera creación de índole colectiva*

En 1952 se estrena un evento que es por demás relevante para el presente estudio, se trata de un espectáculo interdisciplinario llevado a cabo por estudiantes del ámbito universitario reunidos bajo la agrupación Nuevo Teatro, con textos del poeta mendocino Roberto Brillaud.⁷⁷ La obra titulada *Los magos. Adoración y fiesta* ha sido reseñada tanto por Crimi (1957) como por Navarrete (2007).

Esta producción se autodenominó como “creación colectiva” antes de que existiese la categoría teórica. Los hacedores y hacedoras decidieron guardar anonimato “a fin de obviar el individualismo y presentar un producto de verdadera creación colectiva” (Navarrete, 2007, p. 242). Entre los integrantes de la propuesta escénica se encuentra Marcelo Santángelo, al cual consideramos figura destacable, fundamentalmente por el tipo de productividad que tendrá en adelante, tal como explica Sarale (2020): “Santángelo se destaca como promotor de este tipo de propuestas experimentales” (p. 36).

De este evento escénico rescatamos el valor que los y las artistas le dieron a la experimentación y su apuesta por una “escena total”. Navarrete (2007) expone que en el programa de mano proponían pensar la obra desde su totalidad estética al enunciar que los actores y actrices de la escena eran: los colores, la luz, la danza, la palabra, la música.⁷⁸ Los realizadores y realizadoras hablan de un trabajo experimental que abre la posibilidad de un nuevo teatro; las investigaciones justamente van a reconocer en esta realización escénica un antecedente para el teatro independiente posterior y una “apertura mental” en el público hacia nuevos códigos: el rompimiento de la frontalidad, el ámbito no convencional, la interrelación entre disciplinas diferenciadas, el propósito “antidivista” y el sentido de una verdadera fiesta teatral (Navarrete, 2007, p. 243).

⁷⁷ Poeta y periodista mendocino (1924-1999), autor de *Tres cónicas del hombre*, *Libro del peregrino*, entre otras obras.

⁷⁸ Aunque Navarrete no realiza una asociación directa con las vanguardias europeas del siglo XX, podemos trazar una relación con la idea de “arte total” wagneriano, en el que la obra es la resultante de la fusión de diferentes artes (Sánchez, 1999, p. 10).

En lo concerniente a nuestro objeto de estudio deseamos rescatar de este evento el elemento textual y su tratamiento. Navarrete, al relatar los componentes del espectáculo, deja entrever cómo este texto es un elemento más, que además es trabajado por fuera de la idea tradicional de texto dramático, ya que los hacedores y hacedoras se ampararon en el uso de la jitanjáfora que, recordemos, es una manifestación de tipo poética que se crea en base de palabras, sonidos y hasta expresiones inventadas, carentes de significados. A partir de la musicalidad y sonoridad las palabras van cobrando sentido dentro de la totalidad del poema. A esto debemos agregar que, al ser una representación escénica, el sentido o los sentidos del espectáculo estaban regidos por la intención de una escena total y debido a ello la significación del texto estaba entrelazada con los “actores” de la escena: la luz, los colores, la danza, etc.

Para sumar a todo lo dicho, deseamos remarcar dos situaciones: la primera es la importancia de la elección de un espacio circular, lo cual fue completa novedad para la época. La segunda es el carácter plástico que se le dio a la interpretación, casi podríamos decir más cercano a la danza que a la actuación convencional. Al respecto de ello podemos vincular aquí la postura de Sarale (2020) al referir a la necesidad de reparar en ciertas teatralidades no hegemónicas de la provincia que, aun sin ser antecedentes directos a la productividad del nuevo milenio, dan cuenta experiencias “liminales”,⁷⁹ aquellas

vinculadas a las artes visuales y a la danza, que nos permitan reconocer narrativas alternativas al canon de lo independiente, fuertemente basado en la idea de compromiso social y político. Por una parte, para mostrar experiencias vinculadas a lo lúdico y lo sensible que apuestan a producir otros modos de proximidad con los espectadores al disponer de diversos usos del espacio y, por la otra, para aludir a prácticas escénicas de carácter performativo. (p. 18)

Para añadir a los dichos de Sarale deseamos remarcar que este tipo de creaciones rompen con las jerarquías de producción de sentido, además de producir ciertos corrimientos de los modos imperantes de representación. En lo que refiere a nuestro análisis específico, debemos resaltar que la presencia de tratamientos textuales no tradicionales, como el que acabamos de mencionar, aparecerán solo como eventos escénicos aislados hasta el nuevo milenio. Estos pueden servir como antecedentes tanto de la dramaturgia colaborativa como también de la des-limitación de los roles de autoría y dirección.

⁷⁹ La investigadora acude a la categoría de Ileana Diéguez (2014).

2.1.4 El doble rol de autores-directores

En lo que respecta a la producción de dramaturgia mendocina, la presencia de textualidad local en los repertorios escénicos se realiza generalmente de la mano de sus propios autores, con ello se establece una figura: la del autor-director, rol que aparece también en el segundo periodo. Este eje que traemos a colación nos resulta relevante en primer lugar porque pone de manifiesto uno de los núcleos de discusión que atravesaremos en el capítulo correspondiente a la dramaturgia de dirección, debido a que varias obras pertenecientes al corpus se corresponden con este doble rol. En segundo lugar, porque encontramos que la causa de esta partición del rol responde justamente a la latente carencia de espacios para la autoría local en los repertorios mendocinos, como ya hemos reparado en puntos anteriores. Esto nos lleva a presuponer que, al no ser habitual la elección de textos locales, estos artistas se ven en la necesidad de llevar a escena sus propias producciones dramáticas.

Entre estos autores podemos mencionar a: Pedro Franco, José Tovar, Fernando Lorenzo y Humberto Crimi. Si bien estos dramaturgos tendrán su apogeo entre las décadas del sesenta y setenta, comienzan su incursión en la escena en el periodo anterior.⁸⁰

Los autores-directores en general se dedicaron a un trabajo escritural de autoría de gabinete que en una segunda instancia llevaban a escena bajo su propia dirección teatral. Por tal motivo, no debemos confundir estas prácticas escriturales con una “escritura escénica”, en tanto concepto ampliado de dramaturgia, que es el tema que nos reúne. Así es como, con estos autores, se pone entonces de manifiesto una des-limitación del rol de autoría que aún sin abandonar lógicas tradicionales instala la posibilidad dentro del campo de producción de poéticas dramáticas propiamente mendocinas.

Si bien, como recientemente mencionábamos, el cambio hacia una des-limitación en los modos de producción y la descentralización de la palabra en la escena no se dará sino hasta finales de la década del sesenta con la presencia de modos horizontales de producción, podemos mencionar la figura de Marcelo Santángelo, que aparece en este primer periodo y aborda una producción sin igual en el campo teatral de Mendoza. Además de ser premiado como autor dramático, Santángelo en su formación interdisciplinaria mezcla lenguajes y formas artísticas. En sus creaciones performáticas no solo evidencia una postura

⁸⁰ En el segundo periodo, estudiado por González de Díaz Araujo y Gava (2007), se suman dos autoras importantes que comparten la disciplina dramática de la provincia junto a los autores recién mencionados. Hablamos aquí de Susana Tampieri y Elvira Maure de Segovia. No obstante, debemos aclarar que ninguna de las dos dirigió sus propios textos, situación que podemos observar como normalizada en una época donde no era habitual, exceptuando el caso de Tolmacheva, que una mujer dirigiera una compañía.

descentralizada con respecto al texto, sino que además da lugar a una escena que puede ser pensada desde la noción de “liminalidad” (Sarale, 2020):⁸¹ “podemos pensar que es un artista visual que se aproxima a la teatralidad y habita un espacio que no es ni teatro ni arte visual, o es mucho más que los dos” (p. 45).

Fundamentalmente en sus producciones performáticas, el artista se acerca a una ruptura de la división de roles tradicionales (autoría, dirección, actuación y escenografía) que nos llevan a vincularlo a las problemáticas pertenecientes a nuestro corpus del nuevo milenio. Las producciones de Santángelo con el grupo El Club de los 13, por su carácter colaborativo, pueden servir de ejemplo de modo de producción no tradicional.

Santángelo es una figura que se hace notar desde el primer periodo estudiado y su obra continúa en las décadas siguientes, tal como releva Sarale (2020):

También en 1966 tiene lugar un evento sin precedentes en la provincia, realizado por este artista, el cual combina arte y medios masivos de comunicación. Se trata de un happening denominado Primer Funeral Surrealista, con motivo de la muerte de André Breton, el cual es televisado y transmitido en vivo por Canal 7 Mendoza (Jorajuria en Quiroga [Coord.] 2008; Pino, 2018). Hasta comienzos de los 70 se registran acciones de este artista, las cuales serán retomadas en la década del 80, luego de la última dictadura militar. (p. 46)

Con estas últimas aclaraciones, y evidenciando las relaciones con el periodo siguiente, continuaremos con los aspectos más relevantes de la segunda etapa sistematizada por Graciela González de Díaz Araujo y Cecilia Gava (2007).

2.2 Década del sesenta: experimentación y nuevos modos de producción

Este periodo introduce dos cambios que mencionaremos brevemente en este apartado, pero que consideramos relevantes para nuestro estudio. En primer lugar, la década presenta a la par de la escena realista la afirmación de una teatralidad no convencional con la irrupción de la neovanguardia. En este sentido, debemos destacar a la directora Clara Giol Bressán, los textos y puestas en escena de Justo Pedro Franco y los actos liminales de Santángelo ya mencionados. En segundo lugar, es en este periodo en el cual ingresa al campo teatral un

⁸¹ La investigadora expone que el artista entre 1947 y 1953 integra el grupo El club de los 13 con el cual realizan acciones artísticas en la calle y con una inclusión activa del público. Luego, agrega: “Hacia 1953 el artista lleva adelante el evento denominado Cena Surrealista, un happening en el cual ‘convoca a artistas provenientes de la música, la danza, la plástica y la Banda de la IV Brigada Aérea’ (Pino, 2018, p. 42). El evento tiene lugar también en el Hogar y Club de la Universidad. El mismo le permite interactuar como animador artístico y sortear los prejuicios en torno a la praxis artística tradicional” (Sarale, 2020, p.36).

nuevo modo de producción horizontal y de descentralización de la palabra, con la aparición de la CC en el sistema teatral.⁸²

La directora Giol Bressán es una figura fundamental de este periodo, montó obras de Adamov, Genet, Ionesco, entre otros ejemplos. De la producción con el elenco experimental y vanguardista Escenario (formado en 1960) nos resulta relevante a los fines de nuestra investigación el evento realizado en el Club El Círculo en 1961. Allí se ofrece *La cantante calva*, de Ionesco,

en una plancha de madera circular sobre el césped, entre los árboles, con un bar en uno de los costados, del cual se servirán espectadores y actores, permanentemente. Antonio Di Benedetto precedió la representación con una charla sobre Ionesco, con proyecciones sobre los árboles, mientras un actor mimaba sus palabras y otro, con una enorme cabeza de rinoceronte, servía champagne a los espectadores... También recordamos otra puesta en la que los espectadores apartaban largas ristras de chorizos para poder entrar a la sala y encontraban el piso sembrado de huesos de vacunos aserrados. (Navarrete, 1984, pp. 269-270)

Aunque estas incursiones en la neovanguardia responden al modelo de autor dramático, podemos de todas formas reconocer en este ejemplo la ampliación del acontecimiento escénico más allá de la representación de la obra en sí misma, incluyendo en el evento una apertura a situaciones no teatrales como el debate sobre la obra en mesas redondas y las imágenes o situaciones absurdistas por fuera del momento de representación de la obra de Ionesco propiamente dicha (expuestas en la cita de Navarrete).

Debemos destacar también la labor del grupo Roberto Arlt, con el cual estrenará sus propias obras el actor, director y autor Justo Pedro Franco. Este autor propone la unión entre un teatro de denuncia social y procedimientos vanguardistas, además será uno de los militantes de la reactivación de la dramaturgia cuyana (González de Díaz Araujo y Gava, 2007). El autor es considerado como un caso “atípico” de unión de la neovanguardia con el “reformismo social” del teatro independiente (González de Díaz Araujo y Gava, 2007, p. 266).

Sarale (2020) resume los movimientos de este periodo expresando que:

dicha etapa, podemos sostener, se dirime entre la experimentación del cuerpo a través de un repertorio Neovanguardista que pone en juego los alcances de la comprensión racional y

⁸² Los sucesos mencionados son aquellos que responden a nuestro objetivo del análisis; sin embargo, este periodo tiene otros procesos por demás importantes tales como la circulación de la estética realista o la inserción de directores provenientes de Buenos Aires que actúan como “agentes modificadores” tanto de esta etapa como de las posteriores, entre los que cabe mencionar a Rafael Rodríguez, y Cristóbal Arnold (Graciela González de Díaz Araujo y Gava, 2007).

perceptiva, a través de la imagen, y un proyecto político revolucionario expandido hacia afuera de las salas. (p. 53)

El proyecto político revolucionario al que refiere Sarale responde a los procesos de politización de finales de la década del sesenta que traen aparejados los cambios en los modos de producción que mencionábamos al inicio del aparatado. En esta línea trabajarán fundamentalmente el grupo El arlequín y, años más tarde, el grupo La pulga. Estos procesos ligados al teatro popular y barrial nos acercan un nuevo modelo de creación teatral basado en la ruptura tradicional de representación de texto de autoría. Sus producciones enfocadas en un sistema horizontal de CC ponen en cuestionamiento las jerarquías tanto de la dirección de escena⁸³ como de la autoría.

Tal como afirma Sarale (2020), estos nuevos modos de producción están en directa vinculación con un contexto politizado:

Entre la caída de Onganía, el inminente retorno de Perón, y tras el triunfo de la Revolución Cubana se advierte un creciente compromiso político en diversos sectores sociales y el teatro no queda exento de ello. En este sentido podemos decir que en el ámbito teatral se observa un giro ideológico, una militancia gremial y política... .

De acuerdo con esto podemos observar, en algunos grupos destacados de la época, un desplazamiento más allá de las búsquedas estéticas, que se acerca a un decir y hacer que implica una experiencia y un compromiso políticos. Si bien muchos grupos “militan” desde las salas teatrales asumiendo un posicionamiento determinado que se ajusta además con la lógica de trabajo, otros desarrollan proyectos comunitarios por fuera de las salas... En este contexto, la militancia se visibiliza desde varios aspectos: en la selección del repertorio, en los modos de trabajo —entre los cuales se encuentra la creación colectiva y la inserción en proyectos comunitarios y de teatro barrial—. (p. 47)

Consideramos que este contexto en particular es un campo fértil para el debate y puesta en jaque de los mecanismos jerárquicos en los cuales se había basado casi todo el teatro anterior. Los grupos encuentran en el sistema de la CC un modo horizontal de producción en el que cada artista involucrado o involucrada en la creación tiene voz en las decisiones.

⁸³ Hay que tener en cuenta que para el circuito independiente la dirección de escena responde del mismo modo en que era considerado entre los independientes rioplatenses, para quienes la dirección toma el rol de ser el “orientador estético e ideológico”. De este modo, quien dirige, se encarga de elegir el repertorio y designar los personajes, “[es un] armonizador del hecho teatral: orientador, promotor y limitador del grupo” (Pellettieri, 2006, pp. 71- 72). Esta vinculación jerárquica con el rol de la dirección la ubicamos como modo tradicional y hegemónico en la provincia de Mendoza en los periodos hasta aquí relatados.

El grupo El arlequín nace a finales de la década del sesenta y mantendrá una intensa actividad hasta 1973. Luego, debido al contexto político, su quehacer grupal se ve interrumpido. El grupo dirigido por Ernesto Suárez transita la representación desde una descentralización de la autoría, haciendo uso de reescrituras o adaptaciones escénicas de textos de autoría (teatrales o no). A partir de la entrevista realizada a Domingo “Chicho” Vargas, uno de los integrantes del elenco, podemos afirmar que el grupo mantiene una relación de desjerarquización con respecto al texto dentro del entramado escénico y pondera la centralidad del cuerpo del actor y la actriz en su producción de sentido. En relación al modelo horizontal, debemos decir que, aunque asignaban la dirección a una persona, el grupo creaba sin niveles jerárquicos y todas las decisiones eran colectivas. La dirección era un rol necesario para ordenar y organizar desde una mirada externa, pero no implicaba una figura de mayor peso en relación al resto de los y las integrantes.

Este grupo, además de ser la primera experiencia de Suárez en la dirección escénica y sus primeras aproximaciones a la CC, es de suma importancia en los procesos populares. En 1973, luego de una función de *La farsa de Maese Patelin* en el Barrio Virgen del Valle, los vecinos y las vecinas le piden a Suárez realizar la creación de una obra con la historia del barrio, de ahí surge *El aluvión*, una obra que ha sido catalogada como “creación colectiva” por González de Díaz Araujo (2001, 2003 y 2013). Sobre este evento volveremos en próximos apartados.

Finalmente, para cerrar el segundo periodo, no queríamos dejar de mencionar al grupo La pulga, que nace en 1975. La agrupación integrada por Mariú Carrera, Rubén Bravo, Osvaldo Zuin y Raquelita Herrera resulta relevante debido al claro rechazo del rol de la dirección y de la autoría como figuras a las cuales guardarles un respeto ciego. Este grupo, al igual que El arlequín, recurre a la horizontalidad y apelan a la CC como modo de trabajo. Es decir, cualquiera podía participar de la dirección siempre y cuando esta fuera necesaria (Sarale, 2020, p. 52). Sarale (2020) expone que si bien La Pulga mantiene una actividad acotada en el tiempo, esta es de gran intensidad en la investigación de la improvisación a partir del “juego profundo” (p. 52).

Observamos en ambas grupalidades la preocupación por el juego escénico del actor o actriz y su centralidad en la construcción de sentido(s). Ambos grupos pueden ser pensados como antecedentes de nuestro objeto de estudio: las dramaturgias de la escena. Aun así, afirmamos que la experiencia singular de CC bajo la dirección de Suárez y la relevancia de este director en el campo teatral de posdictadura hacen que sea considerado por nuestra investigación como un elemento fundante de la genealogía de una dramaturgia des-limitada.

Es por ello que, luego del rastreo historiográfico que nos ocupa en el presente apartado, dedicaremos un análisis y estudio puntual a la figura de Ernesto Suárez y sus particulares modos de producción.

2.3 Teatro, política y resistencia

Recordemos que la última dictadura obligó al director del grupo Arlequín, Ernesto Suárez, a huir del país, por lo que este puntapié colectivo del setenta va a tener que esperar hasta el regreso de la democracia para continuar con lo que había sido iniciado en el segundo periodo. Suárez abandona Mendoza por persecución política y, como consecuencia de este hecho, parte de su carrera será desarrollada en Ecuador. Además, otros compañeros y compañeras huyen también del país, como fue el caso de Arístides Vargas; otros son detenidos clandestinamente, como Domingo “Chicho” Varga (quien en la actualidad continúa trabajando fundamentalmente con el teatro barrial); y, trágicamente, otros y otras mueren o son desaparecidos y desaparecidas por el golpe de Estado.⁸⁴

Graciela González de Díaz Araujo y Cecilia Gava (2007) exponen la intolerancia política y el accionar violento de la Triple A y de los grupos antagónicos a partir de 1974:

Una bomba destruyó el local de TNT. Carlos Owens se fue del país. Desaparición del delegado regional de actores Rubén Bravo. Ernesto Suárez se fue del país y se radicó en Perú y Ecuador. Cesantía de numerosos profesores de la universidad nacional de Cuyo y de la Escuela Superior de Teatro. Prohibición del ingreso de algunos alumnos a la escuela por razones políticas. (p. 273)

La historia de la Argentina deja en evidencia que la dictadura provocó una interrupción violenta de los procesos políticos, sociales y culturales del país. Lo que Dubatti expone, para introducir el estado del teatro de estos años en Buenos Aires, puede ser comparable también con los procesos teatrales en el resto del país y particularmente en Mendoza:

Durante los años del horror, frente a la represión, el teatro militante de búsqueda macropolítica debe reformularse y deviene en estructura micropolítica, profundizando una forma de producción de subjetividad teatral grupal que tendrá un desarrollo inédito en la posdictadura. Pero ya nada será igual después de la dictadura. Entre el período 1960-1973 y la posdictadura se produce un quiebre tan profundo, tan inconcebible y horroroso, que toda

⁸⁴ Parte de estas cruentas historias de vida aparecen relatadas en *Ernesto Suárez. Lágrimas y Risas. Vida de un hombre de teatro* (2013). Otras han sido documentadas a partir de entrevistas y charlas con Ernesto Suárez, Chicho Vargas y Vilma Rúpolo. No podemos dejar de mencionar la obra de Arístides Vargas, ya que gran parte está atravesada por la experiencia del exilio y la persecución política.

posible continuidad aparecerá necesariamente fracturada y será retomada con el estremecimiento de la tragedia y del trauma.⁸⁵ (Dubatti, 2012, p. 169)

Resulta casi evidente la relación ya que, como veremos en próximos apartados, la actividad teatral de grupos como El arlequín, antes de la represión dictatorial se constituía desde una identidad artística macropolítica y de clara postura militante. Dicho gesto resulta evidente tanto por sus modos de producción y por la temalogía de sus obras, pero también por el circuito de recepción que elegía para presentar sus producciones en los primeros años de la década del setenta (barrios, organizaciones populares, plazas, unidades básicas peronistas, etc.). Es precisamente por ello que no resulta extraño que estos y estas artistas hayan sufrido en carne propia las consecuencias más atroces del autoritarismo y terrorismo de Estado.

Por su parte, en los grupos teatrales de sala como el Elenco de la Comedia Municipal comandado por Cristóbal Arnold —cuyo eje central pasaba por la representación de obras de calidad—, se puede observar un repertorio de textos dramáticos atravesados fuertemente por la denuncia social. Por ello, al no exiliarse, debieron acudir a modificaciones y adaptaciones a un nuevo medio artístico invadido por la censura y la persecución política.

Durante estos años se produce un abandono del teatro de grupo del circuito independiente y la producción teatral se refugia en instituciones que pueden sortear con mayor facilidad la censura y persecución política, tales como la Alianza Francesa, el Instituto de Cultura Hispánica y el Instituto Goethe. Desde allí se forja una resistencia micropolítica que da significativos resultados en los primeros años del regreso a la democracia, momento histórico de florecimiento de varios grupos teatrales, entre los cuales podemos destacar a: Cajamarca Teatro, Teatro El Taller, Grupo Zona, Viceversa y Las sillas.

Además, podemos mencionar la producción del teatro universitario que, a pesar del contexto, pone en escena diversidad de autores y autoras, aunque principalmente nacionales y del extranjero, y también ofreció espacio para la dramaturgia local. Allí cabe destacar el estreno de *Teorema*, de Elvira Maure de Segovia, puesta que recibió el premio “Julio Sánchez Gardel” y viaja por tal motivo al Teatro Cervantes.

Otro aspecto para resaltar de este periodo es la emergencia y relevancia del circuito de café-concert que, a diferencia del de Buenos Aires —definido por Trastoy como un

⁸⁵ Dice además Dubatti que difícilmente puede existir acontecimiento teatral en un país que prohíbe la reunión y el encuentro. En este sentido también puede resultar esencial el concepto de “historia interrumpida” para comprender los años de fractura y reconfiguración de la cultura viviente, propuesto por Osvaldo Pellettieri (1997), que a su vez da nombre al libro que periodiza desde 1949 hasta 1976 los momentos destacados del teatro argentino.

espectáculo que fusiona canciones, sátira política, poesía, “sketches” y temáticas de asuntos estrictamente actuales (En González de Díaz Araujo y Gava, 2007, p. 288)— se define por la acentuación de la poesía y las temáticas psicológicas más que por la parodia de la actualidad o la protesta política y social (González de Díaz Araujo y Gava, 2007). Se destacará en este rubro el actor, director y escritor Héctor Fernández Leal, quien “realizó espectáculos unipersonales que solían consistir en una suerte de *collage* de textos, géneros y estilos de actuación” (González de Díaz Araujo y Gava, 2007, p. 288). Remarcamos, de los eventos que incluyó el circuito de café-concert, la práctica del *collage* que implica adaptaciones y reescrituras de materiales textuales disímiles.⁸⁶

2.4 Posdictadura: regreso al teatro de grupo y nuevas teatralidades

Adherimos a los postulados de Dubatti, quien expresa y argumenta que se prefiera el término “posdictadura” antes que “democracia” para denominar el periodo histórico que comienza con la asunción de Alfonsín en 1983. Dice el investigador:

hablamos de posdictadura porque entre 1983 y 2012, en los procesos de la democracia, la dictadura se presenta como continuidad y como trauma. El prefijo “post” expresa a la vez la idea de un período posterior a la dictadura y consecuencia de la dictadura. (Dubatti, 2012, p. 204)

Observamos, en relación a esto, dos aspectos que resultan interesantes: el primero está ligado al repertorio que se estrena en democracia en las salas independientes, con obras de autores y autoras como Pavlovsky, Gambaro, Ionesco, Beckett, Brecht. No nos sorprende este tipo de elección ya que responde a un momento de reparación y de toma de conciencia del pasado reciente. Es decir, queda en evidencia que no hay reconstrucción posible del presente sin el reconocimiento del trauma. Resulta interesante que dicha reconstrucción sea a partir de elementos poéticos que llevan a una polisemia de sentido, abierto a la comprensión de cada espectador o espectadora, y que, sin embargo, al mismo tiempo, encuadrados en un contexto de posdictadura cobran sentido desde la consigna “memoria, verdad y justicia”. Al seguir estas ideas no es extraña la constatación de que Susana Tampieri haya escrito *Ab-zurdo*⁸⁷ un

⁸⁶ Podemos señalar que la única producción de índole colectiva, que mencionan las investigadoras González de Díaz Araujo y Gava (2007) en este periodo, se estrena precisamente en dicho circuito. La obra se llamó *Regresemos al canto*, puesta en escena en 1977 por María Nieves García y José Ángel Zarzur. Además, es relevante la mención de la obra *Historias para no contar*, dirigida por Ibis Lusetti de Céparo y Benito Talfitti, que se trató de una adaptación de otros textos teatrales de autores como Thurber y Whaute, Jardiel Poncela, Antón Chéjov, León Felipe.

⁸⁷ Esta obra ganó el certamen literario de Vendimia en 1990. El texto quiebra con el realismo y se escribe en clave absurdista, con tintes de parodia, grottesco y humor, recursos estéticos identitarios de la autora como

poco antes de finalizar la dictadura militar en 1982, una obra que puede servir de ejemplo para dichas afirmaciones.

El segundo aspecto corresponde a la proliferación de grupos que se crean en posdictadura. La fuerza y la potencia con la que aparecen y logran mantenerse dentro del campo teatral permiten pensar que es consecuencia de una necesidad que había sido interrumpida y acallada por el terrorismo de Estado y la prohibición de libertades de expresión. Desde el retorno democrático en 1983 hasta la década del noventa, asistimos a un incremento y diversificación de la actividad teatral: una cartografía escénica que poco entiende de homogeneización y que desborda de intensidad.

Así es que, entre 1985 y 1995, habrá un crecimiento del desarrollo del teatro en la provincia, signado por la marca de los directores-ponentistas y directoras-ponentistas (entre quienes debiéramos mencionar a Noemí Salmerón, Víctor Arrojo y Walter Neyra) y la aparición de grupos que responde de cierta manera a la historia recién relevada. Con ello referimos a que Cajamarca Teatro, por poner un ejemplo, encuentra su origen en los procesos del Instituto Goethe y en quien fue su maestra, Gladys Ravalle. A la vez, hay que mencionar que en 1985 regresa Suárez a la provincia, con la consecuente y significativa fundación del grupo El Taller.⁸⁸ Este último grupo se destaca por la adaptación y reescritura de textos teatrales (y no teatrales), por la cantidad de integrantes que conforman la agrupación —varios y varias pertenecían a más de un grupo, como es el caso de Viggiani y Arrojo que integraban, además, Cajamarca Teatro, o bien de Salmerón y su grupo Zona—, y por la resignificación y capitalización de las herramientas que Suárez trae de experiencias anteriores, tanto en Mendoza como en Ecuador, en torno a su propia metodología de CC.

Además de lo expuesto debemos mencionar que en este periodo se sanciona la Ley Nacional 24.800 y se crea el INT, dato que no es menor y sobre el que volveremos en el

expresa Salas en el prólogo de *Dos escritoras y un mandato* (Tampieri y Maure de Segovia, 2008). Esta obra marca una gran diferencia con los primeros textos de la autora de la década del sesenta. La obra es una parodia de un país gobernado por el abuso de poder y el miedo. Se vale de la metáfora y la distancia contextual para poder realizar la crítica al gobierno en un momento en que aún está instalado un gobierno dictatorial: “Yo nada pude hacer. A mí las órdenes me las dan por teléfono. ... ¡Yo solo obedecí órdenes! ¡Soy inocente!” (Tampieri y Maure de Segovia, 2008, p. 34). La cita se puede vincular, por un lado, con *El señor Galindez* (1973), de Pavlovsky, por el icónico llamado telefónico; por otro lado, con el argumento social circundante en esos años que luego queda formalizado en la ley de Obediencia Debida n° 23.521.

⁸⁸ Al regresar Suárez de su exilio, Susana Tampieri (en ese momento directora de Cultura de la Municipalidad de la Capital) le pide al maestro que dicte un taller. Suárez duda aceptar o no la propuesta porque no tiene deseos de “echar raíces de nuevo” (Suárez, 2013, p. 98). Su intención era volver cuanto antes a Ecuador donde él ya tenía su vida. Pero finalmente acepta. Asistirán a este taller una gran cantidad de jóvenes teatristas que luego serán muy influyentes dentro del campo teatral. Mencionamos este taller de la Municipalidad porque es a partir de este que un grupo de alumnos y alumnas le pide al maestro que los dirija en una obra. Entonces monta con ellos *La cenicienta* y con esta obra se funda el mítico grupo El Taller.

capítulo V, debido a que tendrá importantes repercusiones en la conformación de grupales.

A continuación, realizaremos un breve recorrido por esta etapa, relevando información que nos permite corroborar diversas propuestas cada vez más cercanas a una dramaturgia de escena.

2.4.1 Experiencias de adaptaciones, reescrituras y escrituras colaborativas

En estos años, entre 1885 a 1995, periodizados por Fausto Alfonso (1995), aparecen eventos escénicos que llaman nuestra atención por su relación con la idea de dramaturgia deslimitada. Los mismos, aunque incipientes, pueden ser considerados como antecedentes de los procesos de reescrituras escénicas. Entre estos ejemplos se halla el grupo Las Sillas, dirigido por Pinti Saba y Ramón Abdala. Este último escribía y dirigía sus propios textos, además de adaptar o reescribir para el teatro materiales literarios como cuentos.

El recién mencionado grupo El Taller⁸⁹ se destaca por un modo de producción horizontal, la desjerarquización del texto de autoría y la centralidad del cuerpo en las puestas en escena. De este grupo podríamos nombrar como adaptaciones y/o reescrituras escénicas casi toda su producción desde la creación del elenco en 1985 hasta su disolución hacia finales de la década del noventa.⁹⁰ Entre sus espectáculos encontramos *La huelga de las mujeres* (1986), una adaptación de la comedia griega *Lisístrata*, de Aristófanes, a cargo de Sonia De Monte, obra que fue considerada un éxito de taquilla y posicionó al grupo dentro del campo. También podemos nombrar otras obras como *Fuenteovejuna* (1986), de Lope de Vega, una versión de *Frankenstein* (1987), de Mary Shelley, y *Había una vez... Ubú Rey* (1990), versión libre sobre la obra de Alfred Jarry, entre otras.⁹¹

Otra agrupación teatral de este periodo es Viceversa fundado en 1987, dirigida por Walter Neira, que si bien montó en su mayoría textos de autoría (fundamentalmente de neovanguardia, tales como: Pavlovsky, Beckett, Ionesco, Gambaro), antepuso en sus puestas la imagen al texto y buscó así generar en el espectador o espectadora un encuentro con lo sensorial, convirtiendo esto último en eje central de su poética de dirección. Entre los directores-puestitas y directoras-puestistas debemos destacar la figura de Neira, ya que en

⁸⁹ Entre los integrantes, se encuentran Daniel Quiroga, Víctor Arrojo, Noemí Salmerón, Sandra March, Sandra Viggiani, Exequiel Yazar, Tutti Asar, Daniel Posadas, Sonia De Monte, Andrea Pardo, Mario Ruarte, Claudio Martínez (Gazzo, 2013 y Alfonso, 1995).

⁹⁰ Bajo el mismo nombre: El Taller, Suárez reabre un elenco a inicios del siglo XXI con estudiantes de la Carrera Artes del Espectáculo.

⁹¹ Gran parte de la información rescatada de este grupo teatral es gracias al libro *Lagrimas y risas* (Gazzo, 2013), a las investigaciones de González de Díaz Araujo (2010) y a comunicaciones personales con Sandra Viggiani y Víctor Arrojo, realizadas en octubre y noviembre de 2018.

estos años produjo de modo constante puestas que han quedado marcadas en la historia del teatro de la provincia.⁹² En particular, para nuestro estudio, debemos destacar de este grupo las adaptaciones y reescrituras de textos-materiales que también han sido mencionados por Fausto Alfonso (1995). Destacamos aquí la obra *Los ojos de Saturno* (1992) que el periodista expone como adaptación a *El tuerto es rey*, de Carlos Fuentes; y una obra más que consideramos notable por su carácter de texto procesual: *Rojo y ritual* (1991), que según el investigador parte de *Woyzeck*, de *Georg Büchner*, y la colaboración de textos de Ulises Naranjo. Esto nos permite observar el uso de la reescritura, por un lado, y la presencia del autor asociado, que sin ser dramaturgo colabora en el proceso de creación.

A todo lo dicho podemos sumar que, de los datos de esta década, quizás sean de mayor relevancia para esta investigación dos momentos. El primero, la creación de la obra *XX. El sentido de ser mujer* (1988), trabajo colaborativo entre tres mujeres, quienes cumplieron paralelamente los roles de directoras, actrices y dramaturgas de la pieza. El segundo momento está dado por los procesos creativos dirigidos por Noemí Salmerón, algunos de ellos de la mano del Grupo Zona, creador en 1991.

En relación al primer momento, la producción de *XX. El sentido de ser mujer* reunió a tres mujeres muy importantes para el campo teatral (Gladys Ravalle, Mariú Carrera y Nora Fernández) en una creación colaborativa y procesual. Partimos de las crónicas realizadas por Alfonso para afirmar que la obra mantuvo con el texto una relación abierta; el investigador menciona que el texto fue cambiando a lo largo de su trayectoria en cartel. Dichas modificaciones respondían, según el periodista mendocino, a las diferentes realidades que iban testeando función a función y a los cambios reales de sus propias vidas. Desde una mirada actual, podríamos considerar esta obra en un fuerte diálogo con lo autobiográfico y, por lo tanto, presentaría tensiones entre lo real y lo ficcional. De ahí nuestro interés en mencionarla en este trabajo.

Por otra parte, en relación al segundo momento, Alfonso (1995) expresa que Salmerón fue el ícono de la vanguardia en estos años debido a que sus creaciones se relacionaban con los formatos de los *happenings*, rompían la lógica convencional y componían un “*pastiche* moderno”, en palabras del investigador (p. 23). Entre sus producciones señalaremos *El ojo del cerrojo*⁹³ debido a que la obra se constituye a partir del cruce de tres obras cortas: *Espantosa*, de Cuzzani, *Las petuñas pisoteadas* y *La marquesa*, de Tennessee Williams.

⁹² Resulta revelador que los y las teatristas, al hacer memoria del trabajo del grupo Viceversa, recuerdan potentes imágenes o dispositivos escénicos de la puesta en escena, pero no así el texto que se había montado en escena ni su autoría.

⁹³ Lamentablemente no contamos con el año de estreno de dicho espectáculo.

Destacamos que la poética de Salmerón constituye un factor fundamental en la mezcla e hibridación de lenguajes, gesto artístico que seguirá desarrollándose con mayor profundidad en el siglo XXI. Podríamos expresar aquí que es esta directora una de las primeras en encontrar un modo de creación a partir de la fragmentación y el palimpsesto. Alfonso (1995) expresa que, por ejemplo, *Esquilóidea* (1992) es: el noticiero televisivo, *El precio del poder*, Menem, Riki Maravilla, el cabaret *The Cat*, Wagner, Viuda E Hijas de Roque Enroll, *Malboro*, Rap, Flavia Palmiero, la Cuarta Sección y Marta Minujín, etc.; luego de esta enumeración, el investigador aclara finalmente que la obra “es todo eso junto” (p. 25).

Deseamos destacar también al grupo La troupe Trueque que inicia su recorrido en la década del noventa. Este colectivo usa fundamentalmente el cuerpo como eje de su poética y combina en sus trabajos los lenguajes del circo, el clown y el teatro negro. Vale aclarar que dicha agrupación es importante para nuestro estudio debido a que entre sus integrantes se asoma la figura de Fabián Castellani, director que se inicia como tal en estos primeros procesos teatrales y que, luego de esta experiencia, ya en el nuevo milenio, será el fundador de La rueda de los deseos, grupalidad perteneciente al corpus que estudiamos en la presente investigación.

Grupos como La troupe Trueque, Macache, El enko, y hacedoras teatrales como Celeste Álvarez e Ivana Catanese pertenecen a este periodo bisagra de cambio de siglo y por tal motivo quedaron en su mayoría por fuera de la periodización de Alfonso (1995). La relevancia al grupo Macache, de 1995, responde a que una de sus integrantes es María Godoy, otra directora de nuestro corpus, quien inicia su recorrido en este grupo que realiza exploraciones en vinculación con textos beckettianos. La directora, actriz y dramaturga posteriormente sumará otras experiencias en relación a técnicas del teatro antropológico.⁹⁴ Años más tarde, en 1997, tiene su aparición dentro del campo del grupo El Enko, dirigido por Juan Comotti, y paralelamente surge otro “grupo de corta duración, integrado por David Ponce, Ivana Catanese y Celeste Álvarez, que obtiene notoriedad con una versión de *A puerta cerrada* de Jean Paul Sartre, y participa de festivales nacionales e internacionales” (Sarale, 2020, p. 70). Debemos remarcar que entre los últimos años de la década del noventa y el inicio del nuevo milenio aparecen en la escena mendocina experiencias teatrales que resultan vitales para nuestro estudio ya que, como indica Sarale (2020),

se produce, además de la creación del INT, una renovación en términos generacionales y de referencias estéticas, que da surgimiento a nuevos grupos, en paralelo a los ya mencionados

⁹⁴ Debemos destacar que Godoy realiza estudios teatrales con Guillermo Angelelli.

en la Tercera etapa (Cajamarca, Viceversa, Grupo Zona, etc.). Advertimos que se afianzan algunos equipos de trabajo y se definen líneas estéticas ligadas a la experimentación. (p. 70)

Al igual que la investigadora recién citada, consideramos que esta primera etapa de posdictadura implica una reconfiguración del campo teatral en la presentación de nuevos modos de producción y renovación de los repertorios. Expresa Sarale (2020):

La experimentación en términos de actuación, la combinación de lenguajes propios de otras artes, las experiencias de creación horizontal, así como también la inclinación hacia el teatro de imagen, reconfiguran los modos de decir, sin perder de vista, en la mayoría de los casos, cierta apuesta por un discurso comprometido que no se asienta mayormente en la palabra. (p. 70)

Destacamos de estas dos décadas la exploración de un teatro de imagen y la incursión en el trabajo de los cuerpos en escena como contrapropuesta a la primacía del texto de autoría. Sarale (2020), en su investigación, hace hincapié en la configuración de otros modos de representación más allá de la palabra; resulta importante señalar, en relación a las investigaciones de la mencionada autora, la presencia de la danza-teatro y de técnicas corporales como la pantomima, que cobran mucha potencialidad en estos años.⁹⁵

Es posible afirmar, con respecto a estas décadas y en vinculación con estos nuevos modos de producción, el inicio de la exploración de una dramaturgia de escena, evidenciada, por un lado, en la producción de versiones libres y adaptaciones y, por otro, en las técnicas del *collage* y la presencia de la fragmentación de textualidades disímiles en vinculación con la *performance* de actores y actrices.

2.5 Nuevo milenio: identidades y procesos de singularización

Nuestro objeto de estudio, la dramaturgia escénica, invade los espacios sin tener en cuenta franjas etarias. Las obras estudiadas están producidas por equipos artísticos de diferentes edades y generaciones. No asistimos entonces a modalidades escénicas enfrentadas a una generación anterior, sino a trabajos intergeneracionales, como hemos podido observar en la introducción (obras como *Quietud*, *Ruido Blanco*, *Me pegan las Luces*, *El experimento*, *Pam, pam, pam. Ensayo sobre la violencia* pueden dar cuenta de esto). En este sentido, el

⁹⁵ Podemos mencionar en este periodo sucesos relevantes como el III Encuentro Nacional de Lenguaje Corporal que incluye mimo, danza y teatro que se da en la provincia en 1984; la creación del grupo El árbol, compañía de danza teatro dirigida por Vilma Rúpolo en 1995; y, al año siguiente, la creación del Festival de Nuevas Tendencias que continúa año a año hasta la actualidad. “Las prácticas liminales como la danza teatro, las intervenciones y el arte–acción dan cuenta de narrativas alternativas a los modelos canónicos de creación y representación. Ya sea desde lo no convencional o desde las nuevas tendencias, esas búsquedas tienen lugar en la escena local” (Sarale, 2020, p. 69).

nuevo milenio presenta un panorama en el cual los y las teatristas de década anteriores continúan produciendo y son, en algunos casos, parte del cambio hacia una des-limitación de la dramaturgia, como es el caso de Cajamarca Teatro, María Godoy, Ivana Catanese y Fabián Castellani. Debido a ello es fundamental el rastreo historiográfico realizado hasta el momento.

El siglo XXI despliega disposiciones diferentes y cambios que, si bien provocan una distancia de los modelos convencionales de teatro de representación y teatro de autoría, al mismo tiempo se diferencian de las prácticas de CC de Suárez y del teatro de grupo de la década del noventa.⁹⁶ Deseamos aclarar que nos resistimos a la categoría “nuevo teatro”⁹⁷ para enmarcar los procesos del nuevo milenio, pero que no obstante debemos observar que la constatación de dramaturgia ampliada en una cantidad interesante de obras estrenadas en la provincia a partir de 2004 demuestra que existen procedimientos, si no nuevos, al menos diferentes, que requieren otro tipo de abordajes para su análisis. El presente siglo muestra un panorama que facilita la exploración y profundización de modos de creación que, como veníamos exponiendo con anterioridad, habían sido parte de las experimentaciones de ciertos grupos de finales del siglo XX.

En la actualidad la escena mendocina está marcada a nivel político-institucional por la presencia del INT que desde finales de la década anterior cuenta con representación provincial, situación que modificará sustancialmente el campo teatral en tanto posibilita la adquisición de salas para grupos estables como Cajamarca, Viceversa, más tarde El Taller y la Enko Sala Gladys Ravalle. El siglo XXI también trae aparejado consigo la aparición de nuevos grupos y la disolución y/o reconfiguración de grupos estables (nacidos en la década del ochenta y noventa), la posibilidad de producción como elenco concertado, además de la evidencia de modos de vinculación entre teatristas, más abiertos y dinámicos. En consecuencia, se observan reconfiguraciones en la noción de grupo (que serán tratadas específicamente en el capítulo V).

Por otro lado, en cuanto a las búsquedas poéticas y los modos de creación, observamos una patente descentralización del teatro de texto; la revisión de jerarquías en la

⁹⁶ Más adelante ahondaremos de manera específica en las modificaciones en relación a la categoría de CC iniciada a fines de la década del sesenta. Con respecto a los grupos de las décadas del ochenta y noventa, debemos destacar cambios en las relaciones jerárquicas, fundamentalmente en torno a la centralidad del texto y a la visión del director o directora de escena por sobre el resto del equipo artístico.

⁹⁷ Nuestra intención de evitar el uso de la terminología “nuevo teatro”, responde a una situación innegable ya que lo que hoy llamamos nuevo dejará de serlo en poco tiempo. Además adherimos a la postura de Adorno cuando deja en evidencia que no existe lo nuevo, sino reinvenções de lo ya existente. En este último sentido, recordemos los ejemplos vistos en el capítulo anterior acerca de las reescrituras escénicas en la historia del teatro universal.

producción de sentido(s); el desarrollo de un teatro centrado en el entrenamiento corporal con lineamientos pertenecientes a la antropología teatral (desde el legado de Jerzy Grotowski y la visión de Eugenio Barba), la técnica de Tadashi Suzuki, el formato de las Máquinas Teatrales de Pompeyo Audivert y, más recientemente, la influencia del entrenamiento actoral de Alejandro Catalán. A todo esto se agrega un dato fundamental: la intensificación de la dramaturgia local con nuevos dramaturgos y dramaturgas que responden más a la categoría de teatristas que a la de autores o autoras de gabinete.

Luego del relevamiento historiográfico y su correspondiente análisis en torno a la problemática de la des-limitación de la dramaturgia, entendemos que la ampliación del término se vuelve tangible en el teatro contemporáneo de la provincia, lo cual se constata por la copiosa cantidad de espectáculos estrenados bajo este formato de creación y, lo que no es menor, por la edición en papel de varios de estos materiales escénicos. Como bien expresábamos con anterioridad, consideramos que el siglo XXI trae interrogantes y giros productivos para que esta ampliación del término “dramaturgia” tenga lugar en la cartografía mendocina. Entonces, si bien evitaremos hablar de un nuevo teatro, debemos tener en cuenta que los modos de producción que aquí estudiaremos, al correrse de los modelos tradicionales, se sitúan dentro de nuevos paradigmas para la constitución de concepciones de teatro, que se fundan sobre todo en su heterogeneidad y “complejidad” (Morin, 2005).

2.5.1 Producción dramática y su(s) identidad(es)

Al observar la realidad actual de la provincia sorprende que aquella escasa presencia de dramaturgia local hoy sea superada por un número elevado de dramaturgos y dramaturgas que no solo escriben y estrenan sus espectáculos en la provincia, sino que además editan su trabajo, por lo que entran en un circuito de recepción que trasciende los límites geográficos. Cotejamos, a partir del análisis de las inscripciones a los Premios Arnol (ediciones: 2017, 2018, 2019),⁹⁸ que la intensificación de la dramaturgia local es un hecho y que esto lleva indefectiblemente a una reducción de autoría nacional, o del extranjero, representada en los espacios escénicos mendocinos.

⁹⁸ Los Premios Arnol es un sistema de distinción y reconocimiento creado por la misma comunidad teatral de Mendoza. Está pensado para estimular la producción local y generar un espacio alternativo fuera de las premiaciones oficiales. Tiene un sistema de votación de jurado integrado por artistas participantes más invitados e invitadas especiales. Este sistema tiene por objetivo poder aportar transparencia y diversidad. El incremento de dramaturgia local recién mencionado puede observarse en las siguientes cifras: en el año 2016, de veintidós obras participantes, trece correspondían a autoría mendocina; en el año 2017, de treinta y siete obras, veinticuatro son de autoría local y en el 2018, de treinta obras, veintiséis corresponden a autores y autoras locales.

Frente a estos cambios, nos preguntamos: ¿a qué se debe el aumento de dramaturgias en los últimos años? En primera instancia, no podemos dejar de mencionar una situación que puede servir como puerta de entrada al planteamiento: en las entrevistas realizadas observábamos que la causa puede responder a una búsqueda de identidad propia por parte de los y las teatristas. Muchos de los hacedores y hacedoras confirman que su paso hacia la dramaturgia tuvo que ver con la imposibilidad de encontrar en textos ajenos algo que les fuera propio:

se modificó un paradigma “porteñocéntrico”, casi todos los textos venían de Buenos Aires y no tenían mucha traducción. Yo siempre reniego mucho, no es que no me gusten, de hecho me gustan mucho, pero hay autores que son muy idolatrados y muchas veces son textos de situación muy porteña, que no te lo imaginas acá, es otro el contexto. Entonces yo creo que verdaderamente no nos representan. El teatro porteño escrito es muy identitario de lo que sucede allá, es muy de allá. (F. Castellani, comunicación personal 29 de junio de 2017)

La búsqueda de lo propio se replica también en procesos de puesta en escena con textos pre-escénicos como punto de partida. En efecto, los y las artistas exponen que para el montaje necesariamente pasan por una serie de ajustes y reescrituras hasta encontrar en las palabras de esa otra autoría el pliegue de lo personal. Como veíamos en el primer capítulo, puede verse la necesidad de “adopción”, para usar la expresión de Sanchis Sinisterra (2000), en el gesto de la escenificación de un texto de autoría.

Ahora bien, para no caer en reduccionismos, es necesaria una aclaración: cuando hablamos de una búsqueda de identidad propia no referimos a una marca provincial homogeneizante de las poéticas teatrales de Mendoza. Es decir, no se trata de una búsqueda de una identidad totalizadora y unívoca, por el contrario, debemos aplicar aquí todo lo discutido al inicio del capítulo y pensar en términos de pluralidad y destotalización. La aclaración, si bien puede ser reiterativa, se fundamenta en la necesidad de responder a los dichos de Fausto Alfonso (1995) cuando expresa que el teatro mendocino no posee identidad propia, idea a la que aún adscriben algunos y algunas teatristas. El periodista reduce el concepto de identidad a la suma de características comunes para rotular la actividad de la provincia y usa como ejemplo de identidad el teatro de Córdoba expresando que este se identifica por el “humor cordobés” y que, en comparación, Mendoza “no tiene características propias, ni simula una escuela, ni impulsa corrientes colectivas. Es inclasificable... no es mendocino” (Alfonso, 1995, p. 11).

Podríamos acordar con Alfonso en la dificultad de clasificación, sin embargo no encontramos que esto deba ser leído negativamente. Además, al mismo tiempo, sostenemos que, siguiendo los postulados del “pensamiento complejo” (Morín, 2005), precisamente la clasificación y delimitación del campo se hace posible si en efecto partimos de la aceptación de que es la multiplicidad una de las características fundamentales del teatro de la provincia. Consideramos que de ningún modo la falta de unidad del teatro en Mendoza debiera implicar la negación de identidad propia.

Adscribimos a un concepto de identidad en continuidad con los lineamientos teóricos de Leonor Arfuch (2005). La autora piensa en la reconfiguración del concepto a partir del giro epistemológico dado por las discusiones en torno a la modernidad/posmodernidad, la caída de los grandes relatos y el fracaso de los ideales de la ilustración que abrieron el camino para el replanteo teórico de los fundamentos del “universalismo”:

La pérdida de certezas, la difuminación de verdades y valores unívocos, la percepción nítida de un decisivo descentramiento del sujeto, de la diversidad de los mundos de vida, las identidades y subjetividades, aportó una revalorización de los “pequeños relatos”, a un desplazamiento del punto de mira omnisciente y ordenador en beneficio de la pluralidad de voces. Este giro epistémico, emparentado con lo que dio a llamarse “el giro lingüístico”, se puso de manifiesto en diferentes campos del saber. (Arfuch, 2005, p. 22)

Arfuch (2005) expone que el nuevo aire de estos tiempos implica también una necesidad de redefinición del concepto de identidad “al punto que es ya casi imposible, en el léxico académico, utilizar la vieja palabra sin aligerarla de su carga originaria” (p. 23). Con ello la investigadora refiere a la asociación de lo identitario en torno a: lo esencial, lo innato, lo idéntico a sí mismo, lo que determina, lo que permanece. Para Arfuch (2005), la idea de identidad está asociada directamente a su articulación al plano de la subjetividad contemporánea. Luego, agrega:

La pregunta sobre cómo somos o de dónde venimos... se sustituye, en esta perspectiva, por el cómo usamos los recursos del lenguaje, la historia y la cultura en el proceso de devenir más que de ser, cómo nos representamos, somos representados o podríamos representarnos. (Arfuch, 2005, p. 24)

Alfonso no asume una posición histórica y por tanto cambiante y dinámica acerca de la identidad del teatro en la provincia, pero además claramente sus observaciones parten de una concepción de teatro y unas bases epistemológicas que parecieran tener como fin encontrar el “color local”. En relación a ello puede resultar útil traer a colación los postulados

de Luciana Mellado,⁹⁹ cuando expone que el pintoresquismo regional genera estereotipos de identidades geopolíticas, a partir de dos operaciones: la primera con marcas ostensibles de la “semiósfera” regional y la segunda a partir de la uniformización de lo plural. Expone la autora que la primera de las dos mencionadas operaciones:

obligaría a los aldeanos, escritores y críticos a ofrecer “marcas” explícitas y referencias de su aldea. Sus productos y sus prácticas deberían llevar señales de una pertenencia bajo la hipótesis de que uno no es completamente uno en tanto “se ve cómo”, “se muestra cómo” y se hace ostensible su diferencia. Los patagónicos, desde esta perspectiva, tendríamos que escribir textos que se lean como patagónicos y que traten contenidos temáticos patagónicos, típicamente patagónicos. ... El segundo procedimiento uniformiza lo patagónico en el planteo de una identidad naturalizada y homogénea, fuera de los vendavales de la historia, y de la heterogeneidad y fragmentación social. Los patagónicos desde esta perspectiva, tendríamos que escribir textos “parecidos” entre sí, exhibir una semejanza asociada a una identidad uniforme, y sumarle a las similitudes semánticas, otras de estilo y expresión. (Mellado, 2015, p. 68)

Si Mendoza no presenta “marcas explícitas” ni logra homogeneizar su diversidad en una categoría “unificante”, por qué insistir en este afán que recorta y simplifica lo que se constituye como una verdadera complejidad. Por ello, al asumir la pluralidad de poéticas, se torna más razonable para la investigación hablar de identidades en su articulación con las subjetividades siguiendo los lineamientos recién expuestos de Arfuch (2005). Es así que en tanto y en cuanto cada teatrista produce desde su singularidad, aporta una identidad particular que se suma a su vez a la cartografía mendocina.

Si revisamos las hipótesis de trabajo iniciales, observamos que una de ellas expresa que las dramaturgias escénicas están ligadas a una necesidad de búsqueda de la identidad propia. Esto responde a que los procedimientos de escritura y reescritura escénica se conectan con las marcas subjetivantes y singulares de los y las hacedoras. La apuesta por la singularización es justamente el hilo de conexión entre teatristas de Mendoza y de otras partes del país, lo que no significa que puedan igualarse las poéticas, por ejemplo, en un nivel temático o de elecciones estéticas, ya que cada creador o creadora construye diferentes niveles micropoéticos que pueden estudiarse a través del teatro comparado, pero de ninguna forma equipararse. Sí podemos afirmar que existen claros vínculos y relaciones de intercambio dentro del campo y, como consecuencia, puede producirse un efecto de contagio

⁹⁹ Si bien Luciana Mellado (profesora en Letras, investigadora y poeta) reflexiona específicamente sobre la literatura patagónica, la crítica que introduce es valiosísima a la hora de intentar refutar la postura reduccionista de Alfonso.

en los procesos productivos. En efecto, cada teatrista imparte una mirada particular en la construcción de su micropoética pero esta, a su vez, responde a las “disposiciones” ya establecidas. Adscribimos al concepto de “habitus” y de “campo” de Bourdieu (2014) en tanto las mencionadas disposiciones marcan los límites de “lo pensable” y “lo no pensable”, “lo posible” y “lo no posible”.¹⁰⁰

En lo siguiente hemos optado como estrategia metodológica acotar y focalizar la indagación histórico-poética en la figura Ernesto Suárez. Esto es debido a que, como hemos dicho en varias ocasiones, el quehacer de Suárez forma parte constitutiva de las genealogías de la dramaturgia de la escena actual en Mendoza. Las relaciones con el teatrista vienen dadas directamente por su incursión en la CC, la revisión y reconfiguración de la noción de grupo que realiza con El arlequín (luego con las agrupaciones El taller y De sol a sol), los modos particulares de creación horizontal, la descentralización de la autoría y la marca fundante de lo corporal en los procesos de construcción de sentido escénico, clave de su poética teatral.

El apartado siguiente se dedicará exclusivamente a pensar estas relaciones, teniendo como objetivo ahondar en la creación de Suárez desde su propia “lugarización”. Así analizaremos su práctica y legado escénico en su vínculo con la CC, colocando el foco en la singularización y las marcas personales del teatrista. Si nos detenemos en dicha problemática y le dedicamos tamaña extensión es porque consideramos que el aporte de Suárez al entramado teatral, tanto en la constitución de la noción de grupo, como en las actuales dramaturgias de la escena, es invaluable.

3 ERNESTO SUÁREZ Y LA CREACIÓN COLECTIVA COMO ANTECEDENTE DE LA DRAMATURGIA ESCÉNICA ACTUAL

En este apartado dedicaremos el análisis a la trayectoria de Ernesto Suárez y su propuesta de CC en la provincia de Mendoza. En las prácticas del director mendocino encontramos un antecedente imposible de esquivar a la hora de diagramar una genealogía de

¹⁰⁰ Expone Bourdieu (2007) en *El sentido práctico* que los habitus son: “disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como... principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones” (pp. 88-89). En la introducción a *El sentido social del gusto*, Alicia Gutiérrez (2014) explica que: “el habitus es producto de la historia, es lo social incorporado: es un estado especial que adoptan las condiciones objetivas incorporadas y convertidas así en *disposiciones* duraderas, maneras duraderas de mantenerse y de moverse, de hablar, de caminar, de pensar y de sentir que se presentan con todas las apariencias de la naturaleza... el habitus hace posible la producción libre de todos los pensamientos, acciones, percepciones, expresiones, que están inscriptos en los límites inherentes a las condiciones particulares —histórica y socialmente situadas— de su producción: en todos los ámbitos, aun los aparentemente más ‘individuales’ y ‘personales’ como pueden ser los gustos y las preferencias estéticas” (p. 15).

las dramaturgias de escena, tal como hemos ido advirtiendo en puntos anteriores. Esta vinculación responde a que las experiencias de Suárez permiten observar prácticas de descentralización de texto de autor y la creación de un modelo de producción des-jerarquizado. Ambas características claves del modelo de CC latinoamericana, categoría a partir de la cual se ha estudiado la producción de Suárez a lo largo del tiempo. Además de lo dicho debemos remarcar que Ernesto Suárez ha sido formador, director y/o compañero de los y las teatristas que analizamos en nuestro corpus, a partir de ello es que consideramos que la relación entre la des-limitación actual de la dramaturgia y las experiencias de CC, de la mano de Suárez en la provincia, es directa.

3.1 Ernesto Suárez: una “figura faro”

Ernesto “Flaco” Suárez es una figura imposible de eludir si se trata de construir un marco historiográfico para pensar la actualidad del teatro en la provincia de Mendoza. Como bien expresa González de Díaz Araujo (2010), es una “figura faro” en la provincia. Suárez es considerado maestro, tanto de los y las teatristas que marcaron el campo durante los años ochenta y noventa, como de las generaciones actuales. Su quehacer artístico permite observar puntos de inflexión en el campo teatral. En relación a esto último son propicios dos momentos: el primero, anterior al exilio, con el hito *El aluvión* y su presencia como director-interventor de la Escuela de Teatro de la U.N.Cuyo, ambos sucesos de 1973; y, como segundo momento —ya en su regreso a la provincia en 1985—, la conformación del grupo El Taller, por un lado, y la activación del circuito de café-concert, por otro.

Suárez ingresa al campo teatral a los 24 años de edad y, si bien no cuenta con estudios académicos específicos, se relacionará con actores, actrices, directores y directoras fundamentales de la época. La experiencia recién mencionada, *El aluvión*, sucede en el Barrio Virgen del Valle donde experimenta un teatro barrial de índole colectivo entre los vecinos y vecinas del barrio y los actores y actrices del grupo El arlequín. Por la convocatoria masiva de público y la buena repercusión de la crítica especializada, es un hito que ha sido estudiado por la ya citada investigadora teatral Graciela González de Díaz Araujo y también por investigaciones provenientes de las ciencias sociales, como la de Henríquez (2006). Este último ubica a esta pieza como documento histórico para analizar las luchas populares y barriales de los convulsionados años setenta.

Además de lo expuesto, nos interesa rescatar que Suárez conecta varios núcleos del campo teatral en la provincia: circuito universitario, el teatro de café-concert, las producciones independientes en el teatro El Taller, el teatro comunitario y el barrial (su

trabajo en el Bermejo, sus relaciones con las murgas barriales). Cabe destacar la importancia que el hacedor tiene en nuestro estudio, en tanto y en cuanto ha sido el referente de la mayoría de los creadores y creadoras que conforman nuestro corpus de investigación.

Los y las teatristas mendocinas y la crítica teatral han relacionado siempre la figura del “Flaco” Suárez con la CC latinoamericana. El modo de creaciones escénicas por fuera de la figura de autoría tradicional, la adaptación de textos teatrales, o bien la creación grupal de textos, admitirían una potencial relación con dicho método de trabajo.

Es sabido que la CC es un método creativo que nace en Latinoamérica en oposición al modelo de teatro moderno europeo,¹⁰¹ en el cual se preponderaba la división de roles y la figura de autor o autora y director o directora por sobre el colectivo de actores, actrices y técnicos y técnicas teatrales. La CC exige un o una artista que no se limita ya a un solo rol restrictivo, sino que está habilitado o habilitada a realizar más de uno y, con ello, a abrir la posibilidad de horizontalidad en el trabajo. También es necesario reconocer que el término “creación colectiva” ha sido tomado y profundizado por la teoría teatral gracias al ineludible trabajo del teatrista colombiano Enrique Buenaventura, quien trabajó en la sistematización de su propia praxis teatral. Por la profundidad teórica y el nivel de conceptualización —súmese a ello la edición del material—, las reflexiones de Buenaventura se han podido instalar dentro del campo de los estudios teatrales como uno de los pilares fundamentales de la CC latinoamericana.¹⁰²

Las reflexiones colombianas en torno a la noción se han convertido en un relato central que ha prestado marcos y lineamientos para pensar la categoría en términos generales. Con respecto a esto, sería interesante retomar el aporte ya mencionado de teorías regionales literarias y remarcar que también para este caso en particular se hace imperioso e indispensable comprender los contextos de producción particulares que dieron lugar a esas prácticas regionales. Siguiendo este planteo, podríamos alegar que la metodología de Buenaventura no puede ser equivalente al recorrido que la CC tuvo en Mendoza de la mano de Ernesto Suárez. Sostenemos que es necesario ahondar en este problema no para indagar si

¹⁰¹ La CC tiene una propuesta crítica frente a formas dramaturgicas y de dirección teatral que rigieron a la escena europea entre finales de siglo XIX hasta la Segunda Guerra Mundial. Pero además cabe aclarar que, si bien se oponen a este modelo moderno europeo de puesta en escena regido fundamentalmente por el respeto y la centralidad del texto dramático, además de la autoridad de la dirección, hay que aclarar que todas las orientaciones poéticas de la CC se sostienen en lecturas y apropiaciones de las poéticas modernas (Buenaventura, por ejemplo, en sus escritos teóricos menciona a Stanislavski y a Brecht. Además, gran parte de sus teorizaciones revisitan conceptos del estructuralismo y la semiótica).

¹⁰² Debemos señalar que, en lo que respecta a la cartografía mendocina, las investigaciones de Buenaventura son constantemente citadas. Es el caso de dos investigadoras que son parte de la bibliografía del presente capítulo: Viggiani (2004) y González de Díaz Araujo (2003; 2010 y 2013).

Suárez cumple o no los pasos y características del modelo caleño, sino para ir más allá y profundizar cuáles son las características de su propia modelización, lo que nos llevará, claro está, a visualizar los modos de producción singulares del teatrista mendocino que hacen a su “locus de enunciación”. Las preguntas en torno a este problema surgen a partir de las reiteradas lecturas de materiales de cátedra y de comentarios críticos sobre la obra de Suárez que relacionan su quehacer artístico directamente con la CC de Buenaventura desde un modelo deductivo. Es decir, primero se dan a conocer los aspectos generales del modo de producción del creador colombiano para luego hacer el análisis de la obra mendocina. De este modo, se observa el modelo de CC colombiana como un macro-sistema y los procesos de Suárez como subsidiarios de este. Las relaciones entre un modelo y otro, estudiadas como datos y confirmaciones historicistas en los procesos formativos universitarios, infunden ciertas sospechas.¹⁰³ Al profundizar las lecturas sobre las teorizaciones de Buenaventura acerca de su propio método pudimos clarificar algunos puntos que valen para construir una argumentación a favor de la singularidad de los procesos de CC en Mendoza, con sus distinciones y trayectos particulares, sin que esto signifique un detrimento de las vinculaciones en términos generales entre ambos teatristas.

Coincidimos con la postura de Santiago García (2002), quien afirma que las grupalidades no pueden adoptar, sin reticencias, modos creativos externos. El director teatral expone que al interior de su propio grupo La Candelaria no han buscado nunca repetir un mismo modelo, sino que cada proceso encuentra su propia forma:

No podemos contentarnos con fórmulas de la improvisación resultantes de los trabajos anteriores, o con esquemas de trabajo producidos por otros grupos. Cuando hemos caído en la tentación de aplicar formulas extrañas al trabajo que en ese momento se desarrolla, los resultados han sido lamentables y hemos tenido que regresar al camino de la invención sobre el mismo terreno del trabajo. ... lo que queremos decir es que todas las experiencias venidas de fuera del grupo tienen que ser tratadas, asimiladas por el propio grupo dentro del mismo proceso de la creación artística. (García, 2002, p. 40)

En esta misma línea se pueden leer los postulados de Miguel Rubio Zapata (2014) cuando expone que:

¹⁰³ En primer año de las Carreras de Artes del Espectáculo (FAD-UNCuyo) se estudia la CC desde el mencionado modelo deductivo el marco teórico de Enrique Buenaventura para luego desde allí poder reparar en los recorridos estético-metodológicos de Ernesto Suárez. Se torna relevante mencionar aquí que, al colocar los hechos cronológicamente, se constata que Ernesto Suárez no se contacta con Buenaventura sino después del año 1973, ya en su exilio, mientras que sus primeras aproximaciones al modo colectivo de trabajo son anteriores a dicho encuentro.

hay que repetir siempre que la creación colectiva no es una fórmula y no supone necesariamente un método. Entonces, tenemos que explicar que se trata, más bien, de una actitud abierta a la propuesta, una disposición para confrontarse sintiendo al otro, un ejercicio de asombro y de cambio constante.

Por tanto, no podemos reducir la creación colectiva a la técnica o a las técnicas de creación ni ignorar su origen, sus razones iniciales que tienen que ver más con la ética que con la estética, con las ganas de accionar sobre la vida social, de intervenir de manera consciente en nuestro tiempo, pues es ahí donde la creación colectiva aparece como un recurso para aludir a aquello que no estaba escrito y que, por tanto, había que hacerlo. (p. 262)

La concepción teatral, implícita tanto en las reflexiones de García como de Rubio Zapata, puede ser fácilmente asociada al pensamiento teatral de Suárez. Es más, el director de La Candelaria no propone un método de trabajo, sino que define su accionar artístico como proceso, a diferencia de Buenaventura. Vale destacar en relación a esto último que justamente Beatriz Rizk releva diferentes lugares, dentro y fuera de Colombia, en donde se produjeron hitos colectivos atravesados por dinámicas similares que, finalmente, terminaron por conformar grupos y muchos de ellos se identificaron con el término “creación colectiva”. Ahora bien, cada uno de ellos siguió lógicas y modos de creación diferentes y acordes a su contexto de producción (Rizk, 2008). Es curioso que Rizk haga mención especial del LTL y de quien fue su directora: María Escudero. A partir de ello, cabe señalar un vínculo entre la CC cordobesa y la mendocina, por su cercanía geográfica y por la relación profesional que tuvieron Suárez y Escudero en el exilio.

A continuación, realizaremos un breve repaso de aquellos elementos del modelo de CC latinoamericano necesarios para luego adentrarnos en la particularidad de la propuesta escénica de Suárez.

3.2 Puntos de partida para repensar la categoría de creación colectiva

Como venimos advirtiendo, para el presente estudio nos resulta ineludible el detenimiento frente a la mencionada categoría de CC, ya que puede ser abordada como un antecedente de dramaturgias escénicas. Los puntos de vinculación que se advierten son: modo de producción teatral, des-limitación de los roles en la creación, adaptación y reescritura de materiales textuales y escritura desde la materialidad escénica. Debido a su carácter de antecedente, es necesario analizar el devenir de la noción, rastrear las diferencias con el pasado y observar si quedaron estrategias y/o mecanismos consolidados con el paso

del tiempo. Para abordar esto, se torna indispensable detenernos ante la pregunta: ¿a qué nos referimos cuando hablamos de “creación colectiva”?

A partir de este estudio proponemos que el trabajo creativo de Suárez se distingue del conocido método de Buenaventura al menos en algunos puntos, los cuales se vuelven claves para comprender la poética personal del teatrista mendocino. A su vez, presenta mayores coincidencias con la metodología del grupo La Candelaria. Esta semejanza tal vez pueda responder a que justamente García piensa en la CC no como un método, sino como una “actitud”, su sistematización evidencia la flexibilidad y adaptación de los procedimientos a cada creación en particular, algo característico de las puestas en escena de Suárez a lo largo de su trayectoria. Además, podemos agregar que, en relación al método de Buenaventura con el cual se lo ha vinculado históricamente, Suárez no realiza una reapropiación del modelo caleño, sino que coincide en el uso de elementos y procedimientos que responden a una concepción de teatro que se enfrentaba a la tradición teatral imperante en Latinoamérica, en general, y en la provincia mendocina, en particular. Entonces, en lo que se encuentra acuerdo es con una postura ideológica y política frente al hacer artístico, más que con un método preciso de creación dramático/escénico. En efecto, esta relación con las concepciones teatrales es la que nos lleva a realizar vinculaciones con otros referentes de la CC, como el ya mencionado Santiago García.

3.2.1 Creación colectiva: metodologías y concepciones teatrales

La aparición del modelo de CC en Latinoamérica responde a un contexto socio-político particular, constatable en algunos hitos tales como: las luchas populares, la juventud organizada, la figura de la o el intelectual comprometida o comprometido, el boom latinoamericano, la Revolución cubana y, finalmente y en oposición a todos los anteriores hitos, las dictaduras militares en Latinoamérica.

Beatriz Rizk indaga algunas nociones y problemas que giran en torno a la praxis de Buenaventura, entre ellos la cuestión del texto y la autoría, tema en el cual reparan con énfasis el mismo Enrique Buenaventura y su compañera Jacqueline Vidal, en sus respectivos escritos teóricos. La ruptura con el modelo tradicional de teatro, el cual le cedía al texto —y, por consiguiente, al autor o autora— la primacía sobre el sentido de un espectáculo, permite a Buenaventura ahondar sobre la dramaturgia de actor o actriz. El creador insiste en que el método de CC también debe ir en contra del rol de la dirección en tanto y en cuanto este sea pensado desde un criterio de autoridad. Para el maestro colombiano la creación solo puede

ser colectiva en la medida que todos los miembros del grupo conocieran el método y lo aplicaran haciéndolo suyo (Rizk, 2008).

Se puede cuestionar, en algún sentido, si dicha ruptura con la autoridad fue tal en términos reales, ya que a quien se reconoce como referente del TEC (Teatro Experimental de Cali) históricamente es al mismo Buenaventura y, además, es justamente él mismo como director del espectáculo a quien se le adjudica la dramaturgia de las piezas teatrales. De todos modos, resultan llamativas las decisiones políticas que se encuentran entramadas en las prácticas teatrales del TEC, porque son precisamente estos marcos los que se pueden comparar con otros procesos de CC en Argentina. Deseamos destacar la postura que remarcan Buenaventura y Vidal (2005) en la observación de la reestructuración de las relaciones hacia el interior de la creación, en la cual el director deja de ser un intermediario del texto y por ende el grupo puede entablar una relación directa con el texto.

La experiencia de CC surge de una clara necesidad y de una decisión de vincular la tarea artística con un deber ético, social y político. En este contexto se hacen notorios dos modos de vinculación con lo político: por un lado, el incuestionable vínculo con las problemáticas sociales de la época, reflejadas tanto en las temáticas abordadas como en la función de cambio social que debía propagar el espectáculo; por otro lado, el segundo sentido de lo político hace referencia al modo de producción de estas obras, ya que la CC venía a romper, como ya se ha mencionado, con el modelo hegemónico de puesta en escena convencional.¹⁰⁴ En este sentido, lo que se les propone a los y las artistas es crear y pertenecer a una grupalidad tendiente a la horizontalidad en la creación, lo que es claramente una toma de postura ideológico-política, ya que permite un quiebre con la jerarquía y autoridad. Además, como dice Gabriela Halac (2006),¹⁰⁵ permitió una fuerte crítica a una concepción sobre el teatro que lo define como la puesta en escena de un texto escrito. La CC trae aparejada consigo la centralidad de la escena a través de la reivindicación del trabajo de los y las hacedoras teatrales y, fundamentalmente, la importancia del actor o actriz como centro de aquella.¹⁰⁶ Por ello, el concepto de “dramaturgia de actor” teorizado por Buenaventura (1985/1988), o bien el “actor/grupo” o actor “todero” de Santiago García¹⁰⁷

¹⁰⁴ Estos sentidos de lo político se ven retratados con precisión en las teorizaciones tanto de Buenaventura como de García.

¹⁰⁵ Retomando la propuesta acerca de las relaciones entre Córdoba y Mendoza, se utilizarán las reflexiones de Gabriela Halac sobre CC en la provincia cordobesa para integrar en el estudio una visión que claramente está abarcando la singularidad del territorio argentino.

¹⁰⁶ Recordemos que Enrique Buenaventura, por ejemplo, es uno de los primeros en hablar de “dramaturgia de actor” (1985/1988) en Latinoamérica, revalorizando con ello el trabajo de la actuación.

¹⁰⁷ Tossi (2013) expresa en torno a esta categoría lo siguiente: “En correlación directa con las transformaciones políticas latinoamericanas de la década de 1970 y su consecuente espíritu de época, para este artista e intelectual

resultan ser ejemplos de la evidente centralidad del cuerpo y su dramaturgia en la praxis teatral.

En relación a Argentina, entre las características más importantes de este método que menciona Gabriela Halac (2006) debemos destacar: las temáticas ligadas al contexto social, la horizontalidad del trabajo, la oposición a la jerarquización de roles, la utilización de espacios no convencionales y nuevos usos del espacio escénico, la mínima utilización de recursos escenográficos y técnicos y, por último, aunque no por ello menos importante, la libertad interpretativa.

En cuanto al modelo colombiano deseamos sintetizar ciertos aspectos acerca de las etapas del trabajo tanto de Buenaventura, como de García, para observar luego en qué medida se pueden establecer vinculaciones con la praxis de Suárez.

En *Esquema general del método de trabajo colectivo del teatro experimental de Cali y otros ensayos* (2005), Enrique Buenaventura junto con Jacqueline Vidal, compañera de Buenaventura y directora del grupo, han sintetizado los aspectos más relevantes de la metodología de trabajo escénico. Resulta importante destacar la primera aclaración que se realiza al inicio del libro:

La aspiración a una verdadera creación colectiva, es decir a una participación creadora por parte de todos los integrantes, cambiaba radicalmente las relaciones de trabajo... . Durante mucho tiempo habíamos trabajado de manera tradicional, es decir, el director concebía el montaje y los actores lo realizaban. Se aceptaba la discusión... pero en última instancia, lo determinante era la autoridad del director. Este criterio de autoridad fue lo primero que se entró a cuestionar. (Buenaventura y Vidal, 2005, p. 1)

El grupo comienza a diagramar una metodología de creación que implicó nuevas relaciones entre el grupo y el texto, en las cuales la dirección ya no era la intermediaria entre el texto de autoría y el grupo, sino que actores y actrices, desde una relación directa con la textualidad, tenían la potestad de crear sus propios textos o modificar el texto de autoría. Pero esta acción es posible de llevar a cabo únicamente por medio de una metodología específica que implica el conocimiento de la herramienta del análisis textual que debía ser aplicada por

colombiano el actor es un 'sujeto múltiple', con desafíos, tareas y procesos variados. Elegimos acercarnos a las ideas de García la noción de 'multiplicidad actoral' por ser una caracterización intertextual puntual, portadora de connotaciones carnavalescas, jocosas y populares que, sin dudas, pueden ser asimiladas a su visión del actor. En esta articulación de nociones, hallamos su propuesta de un actor 'todero', es decir, capaz de realizar de todo, pero fundamentalmente entendido como un esteticista de lo real, con competencias poéticas para la creación 'grupal', la gestión y la promoción, e inscripto en un contexto cultural que le exige al arte escénico una participación activa en los procesos de cambios sociales. De las funciones asignadas al actor, García desarrolla con mayor profundidad la de 'creación'" (p. 184).

todo el grupo. Por medio de este análisis se evidencia un respeto por el texto, no por su autoridad, sino por su complejidad (Buenaventura y Vidal, 2005).

Dicho esto, exponemos a continuación los niveles de la metodología del TEC. El “primer nivel de análisis” implica la lectura grupal y el entendimiento lexicográfico, un estudio de la forma específica de la narración propuesta por el autor o autora, el tratamiento del tiempo-espacio y los personajes, con el fin de elaborar una “fábula”. Esta, según lo explicita el grupo, no es el argumento de la obra, sino que “es más que eso... establece, las relaciones entre el tema desarrollado en el texto y los conflictos sociales dentro de los cuales el texto se inscribe” (Buenaventura y Vidal, 2005, p. 3). La fábula organiza los hechos fundamentales determinantes de manera lineal con el fin de encontrar las “fuerzas sociales en pugna”. Esto último resulta importante debido a que el concepto vincula elementos del texto pre-escénico con la realidad o el material social donde se inscribe el proceso creativo. El trabajo de análisis es una instancia determinante y revela un claro propósito social de la creación.

Solo después de este primer análisis teórico, que Buenaventura y Vidal comparan con el trabajo de mesa stanislavskiano, se procede a una primera etapa de improvisaciones (estas son catalogadas como “generales”). Las mencionadas exploraciones se realizan a partir de la herramienta que los y las hacedoras llaman “analogía”, medio por el cual vuelven crítica y creadora la improvisación. La analogía simplemente consiste en buscar uno o más conflictos similares al planteado en la obra. Buenaventura y Vidal (2005) exponen que esta herramienta se convierte en estímulo para la creación y es utilizada por el actor o actriz en su juego y creatividad escénica, así como también está incluida en las pautas de la dirección al realizar indicaciones sobre lo que observa de la escena. A partir de las improvisaciones, el grupo puede extraer “núcleos” que no son más que alternativas a la situación/conflicto de la obra. Luego sobreviene un nuevo análisis, en el cual se divide el texto en unidades mayores y menores de conflicto, de lo que se extrae una estructura de la obra que incluye la segmentación por “situaciones” y, dentro de estas, determinadas “acciones”. Cada uno de esos elementos se analiza de modo aislado y como una unidad. Los actores y las actrices se dividen por equipos y realizan nuevas improvisaciones de las situaciones¹⁰⁸ y luego de las acciones. La improvisación tiene como objeto la crítica y la exploración, es decir, no se utiliza para comprobar las ideas previas que el grupo se ha hecho de la obra y de cada

¹⁰⁸ Deseamos destacar que uno de los momentos del análisis comprende la selección de títulos para las situaciones, esto mismo puede distinguirse en el método de Suárez, aunque con claras distancias de la minuciosidad del sistema caleño.

situación en particular, sino que se coloca en “tela de juicio” para no volver formal el juego escénico (Buenaventura y Vidal, 2005, p. 35). En efecto, el y la teatrista expresan que si bien se puede decir que el actor o la actriz sabe lo que ocurre en la situación porque esto ya está previsto en el texto, al mismo tiempo, su realización escénica revela lo imprevisto, devela la complejidad del acontecimiento “imposible de prever en todos sus detalles” (Buenaventura y Vidal, 2005, p. 35). De ahí que la actuación pueda tener una relación directa con la dramaturgia y realizar observaciones, modificaciones y hasta crear sus propios textos.

Ahora bien, según la metodología del TEC si el actor o la actriz puede modificar sustancialmente un texto es porque maneja las herramientas precisas del análisis textual, lo que lo habilita a comprender su “complejidad” literaria y conectarlo paralelamente con el contexto en el que se inscribe. Es decir, debemos destacar la importancia dentro del proceso que el TEC le otorga al análisis textual o trabajo de mesa. Con respecto a esto último, podemos destacar que el grupo no busca la descentralización de la palabra, sino que, por el contrario, le otorga todo un espacio de pensamiento y análisis, pero al mismo tiempo piensa las relaciones con la corporeidad y la puesta en práctica de una dramaturgia de actor y actriz que reescribe desde el acontecimiento. Buenaventura y Vidal (2005) son claros al exponer la necesidad de que la literatura regrese al interior de las praxis teatrales, mediante un trabajo colaborativo de dramaturgos y dramaturgas junto a hacedores y hacedoras escénicas.

Todo lo que podemos decir es que la formación de “dramaturgos” en el interior de los grupos es de gran importancia: no hay en esto ninguna novedad, ni ningún invento nuestro, por el contrario, son una tradición “perdida”. En los grandes “momentos” de la historia del teatro los dramaturgos funcionaban en los grupos como “arreglistas” de textos, adaptadores. (Buenaventura y Vidal, 2005, p. 38)

Luego, detallan:

Eso fueron los autores griegos, que utilizaban el material mítico y las “migajas del banquete de Homero”, los autores romanos que adaptaban los textos griegos, los autores medievales, muchos de cuyos nombres a fuerza de ser colectivos desaparecieron, el gran Zeami, adaptador y transformador del teatro No Japonés, los autores de “óperas” chinas, los autores españoles del siglo de oro. Shakespeare y Brecht fueron adaptadores y en el teatro de Piscator hubo varios “arreglistas” cuyos nombres apenas se conocen como Alphonse Paquet. Es indudable que estos “arreglistas” tuvieron un contacto permanente con la literatura. La literatura debe “regresar” al interior de la estructura de los grupos como una tarea colectiva. La materia prima del teatro está constituida por el texto y los actores, el texto y el grupo forman una contradicción creadora. (Buenaventura y Vidal, 2005, p. 38)

Por otro lado, nuestra intención es sintetizar además algunos rasgos y fases del grupo La Candelaria, dirigido por Santiago García, ya que presenta un esquema metodológico que, desde nuestra investigación, encuentra claras vinculaciones con la propuesta de Suárez. Tossi expone en “Reflexiones sobre el actor latinoamericano: una introducción a la estética de Santiago García” (2013) la presencia de cuatro fases en los procesos creativos del grupo de Bogotá. La primera es denominada “fase de motivación” y surge del contacto directo del grupo con la realidad circundante. Es una posición o actitud grupal frente a una determinada situación social.

Esta instancia creativa tuvo, a lo largo de los años que estudiamos, distintos matices, por ejemplo, a mediados de los años setenta es evidente que la “actitud” del actor/grupo estuvo vinculada al ideologema libertario y revolucionario del período, en ese contexto se dice: “Del estrecho contacto con la clase trabajadora (y de la participación en sus luchas) el grupo va percibiendo sus profundas necesidades, sus anhelos, sus sueños. Esta ‘actitud’ receptiva genera una necesidad emisora” (García, 1994: 36). Pero con el transcurso del tiempo y, en especial, durante los últimos años de la década de 1980, esto es, luego del estreno de *El Paso*, sus fuentes motivacionales se desplazaron hacia los debates identitarios, con toda la variabilidad y singularidad que ofrece la historia colombiana y, desde ese perfil nacional, dirigido o proyectado hacia una identidad latinoamericanista. (Tossi, 2013, p. 185)

La segunda fase es la de “investigación”, en la cual actores y actrices deben articular aquellos ideales, emociones, percepciones, observaciones empíricas y posicionamientos subjetivos de la etapa anterior “con una incursión objetiva en los saberes de la ciencia” (Tossi, 2013, p. 186). En esta fase, el grupo incorpora discursos provenientes de otros campos, realiza un trabajo de análisis de documentos, entrevistas, encuestas, materiales disímiles “tanto del orden científico como estético” (Tossi, 2013, p. 186). A partir del análisis, extrae núcleos que en un primer momento se llamaron “teatrables” y que luego de la década del noventa da lugar a la denominación de “imagen teatral”.

El tercer momento es la “fase creativa” en el trabajo actoral que propicia la conformación de una primera hipótesis de estructura. Se trata de una construcción discursiva y textual que “opera como motor inicial de un relato provisorio” (Tossi, 2013, p. 186).¹⁰⁹ Expone Tossi (2013): “En esta fase, los conceptos de los lingüistas Ferdinand de Saussure sobre los ejes sintagmático y paradigmático, y Louis Hjelmslev sobre los planos del

¹⁰⁹ “Para desarrollar este objetivo, Santiago García se aboca al estudio de la semiótica y la filosofía del lenguaje desde sus perspectivas estructuralistas. Así, propone al actor/grupo un singular modo de trabajo para la elaboración de la hipótesis antes indicada, la que será redefinida como ‘tema’ y ‘argumento’ de la obra a construir” (Tossi, 2013, p. 186).

contenido y de la expresión, constituyen puentes teóricos operativos para alcanzar la hipótesis estructural inicial” (p. 186). El puente entre estos procedimientos y las fases anteriores es, según García, la improvisación, en ella se basa la técnica fundante del trabajo actoral y dramático (Tossi, 2013).

Finalmente, se llega a una cuarta fase creativa

denominada “operativa-textual”, en la que se incluye una hipótesis del montaje teatral, su consecuente realización escénica a través de una división colectiva de roles y, por último, la configuración –siempre abierta y polisémica– de un texto dramático, o lo que también podemos comprender como una huella discursiva teatral, incluso con aires de familia con el *canovaccio* de la *commedia dell’arte*. (Tossi, 2013, p.187)

Hasta el momento encontramos asociaciones entre la metodología de fases de García y la propuesta de Suárez, en la cual se encuentra un primer momento motivacional, después una fase de investigación tanto escénica como de trabajo con documentos y materiales disímiles (aunque debemos aclarar que Suárez no sigue una metodología científica, ni adscribe a conceptos de la lingüística, como lo hace García) y luego la etapa de creación de montaje en la que en general se construye un texto escrito que, como expone Tossi (2013) al referir a García, tiene aires de familia con el *canovaccio*, es decir, se presenta como una partitura de escena, como un texto abierto y dinámico unido a la escena y al cuerpo de los actores y actrices. Además de lo señalado debemos remarcar que, al igual que ocurre en la propuesta de Santiago García,¹¹⁰ estas etapas no son lineales ni siguen un orden cronológico. En la mayoría de los casos estas instancias se combinan o bien se superponen entre sí.

Es posible vincular las operatorias de Suárez con el método caleño a partir de la dramaturgia de actor o actriz, dada la centralidad de su producción de sentido en la praxis escénica y la desjerarquización del rol de la dirección. Ahora bien, en cuanto a la metodología, debemos indicar que al ser el análisis textual un momento tan relevante del trabajo del TEC, consideramos que lo aleja de la propuesta de Suárez, quien, como veremos en el examen específico del teatrista, no contempla por lo general un momento para el trabajo de mesa. Consideramos que las relaciones entre las experiencias del TEC y las de Suárez responden a una concepción de teatro que va de la mano de un clima teatral epocal, unido a la ruptura de modelos hegemónicos de puesta en escena y a la función política-social del arte,

¹¹⁰ Expone Tossi (2013) al respecto: “las fases descritas no pueden comprenderse en un orden lineal o cronológico, tampoco responden a una lógica de causa-efecto, por el contrario, tomando a la improvisación como herramienta isotópica o mecanismo de cohesión, los distintos hallazgos en los planos de la expresión y del contenido se contrastan una y otra vez hasta formar una ‘segunda hipótesis estructural’, que guiará el proceso operativo del montaje teatral” (p. 187).

en este sentido podemos pensar en la función de la o el artista o intelectual en compromiso con su tiempo, marca distintiva del campo teatral de los años setenta en Latinoamérica, en general, y en la provincia de Mendoza, en particular.

En próximos apartados realizaremos un análisis de la poética de Suárez puntualizando en sus recursos singulares, pero antes destacaremos el aspecto político de su concepción teatral que es, en suma, el principal rasgo identitario en vinculación con los modos de producción de la CC latinoamericana.

3.3 Procesos político-colectivos

En la publicación *Mendoza 70. Tierra del sol y de luchas populares* (2006), precisamente en el artículo “El teatro barrial de creación colectiva y el teatro independiente comprometido, en Mendoza (1968-1976): una aproximación a sus estrategias”, puede advertirse la evidente división dentro del campo teatral, con dos posturas diferenciadas pero al mismo tiempo unidas por lo que recientemente exponíamos en torno a la función política-social del arte.

Por una parte, quienes pertenecían al teatro independiente comprometido sostenían que el pueblo acceda a la cultura sin que esto significara hacer un arte especial para los sectores populares. Pensaban que había que educar al pueblo para que este tuviera acceso a un teatro que no bajara su calidad estética. Referente clave de este grupo es Cristóbal Arnold, quien dirigió y fundó el Elenco Municipal de la Ciudad de Mendoza (Henríquez, 2006).

Por otra parte, la segunda postura, corresponde a un teatro denominado por el investigador con la categoría de “teatro barrial”, que construía un lenguaje estético en clave popular al cual todos y todas pudieran suscribir. Además, se apartaba de los espacios teatrales legitimados en la provincia, salía de las salas convencionales para ir al encuentro de las masas en los barrios, plazas, uniones vecinales, etc. A este teatro barrial va a adherir Ernesto Suárez y el grupo El arlequín, elenco que, si bien comienza como un grupo independiente dentro del Instituto de Cultura Hispánica, realiza en general obras con una explícita crítica social. A partir del suceso “el mendozazo” (1972), el grupo se hace fuerte eco de las luchas políticas, con lo cual define de modo más profundo su orientación hacia un teatro político ligado al peronismo de base (PB).¹¹¹ Justamente, es a partir de una función a pedido del PB que llegan al Barrio Virgen del Valle. Luego de realizada la obra, los vecinos y vecinas le exponen a

¹¹¹ Es necesaria la aclaración de Suárez, debido a que la realiza en distintas entrevistas, en relación al peronismo. Adherían a este movimiento no porque sus obras impartieran un mensaje político directo ligado al peronismo, sino porque el PB les brindaba un marco de contención en los barrios.

Suárez que les ha gustado, pero que lo que ellos desean es contar su propia historia. Allí comienza la experiencia que terminó en la concreción de *El aluvión*,¹¹² un hito para la provincia por su nivel de trascendencia.

Coincidimos con la postura de Henríquez (2006) y sostenemos que *El aluvión* perteneció como experiencia a un teatro político militante que buscó por dos vías, la del contenido y la de la forma, una vinculación profunda con el compromiso político-social. Para ahondar en esta idea y unirla a las afirmaciones finales del anterior apartado, podemos tomar una cita de la entrevista a domingo “Chicho” Vargas (2018), actor del grupo El arlequín:

Y esto va unido también a la época, nosotros empezamos a ver al teatro como una herramienta, por así llamarlo, en función de lo que el pueblo necesitaba en ese momento. No digo que eso estaba totalmente claro, era un dejarse llevar por los acontecimientos, que eran muy fuertes en los años setenta, donde había toda una inquietud política, ideológica de parte de los jóvenes. (D. Vargas, comunicación personal, 10 de septiembre de 2018)

La obra fue creada a partir de un proceso creativo que duró casi seis meses, en los cuales prácticamente Suárez se fue a vivir al barrio. El texto se armó a partir de los testimonios reales del suceso del aluvión en 1970, relatos de la comunidad del barrio, material que el director fue seleccionando y ordenando para luego conferirle forma dramática. Véase en la siguiente cita cómo lo expresa Suárez (en Henríquez, 2006):

El modo en el que se construyó la obra y la participación comunitaria que involucró puede considerarse una experiencia de educación popular... el texto fue surgiendo en base a las ideas de ellos... al análisis más artístico que fui haciendo yo y al análisis más político que fuimos haciendo juntos. ... la metodología era muy incipiente, yo no me acuerdo mucho porque era todo muy a los ponchazos... era la primera vez que yo hacía un trabajo así. (p. 74)

De la cita extraída se puede reparar no solamente en lo asistemático del proceso creador y la insipiente metodológica, sino, además, en un punto que resulta de lo más interesante: el director asume que la coordinación artística en la creación es suya y esto se debe a que el colectivo de *El aluvión* no presenta formación específica en lo teatral, por lo cual lo que se construye de modo colectivo tiene más peso en el proceso político que en el artístico. Consideramos entonces que no hay presencia de dramaturgia de actor o actriz en tales términos, Suárez utiliza los relatos testimoniales pero no se basa en improvisaciones escénicas como las que realizaba con El arlequín, o bien realizará luego en su exilio con el

¹¹² La obra se crea a partir de los testimonios ofrecidos por vecinos y vecinas acerca del aluvión y la inundación del 4 de enero de 1970 sucedidos en la provincia de Mendoza, la creación pone de manifiesto el abandono y la desidia política ante la catástrofe acontecida.

grupo El Juglar y actualmente con su grupo De sol a sol. Por todo esto, podemos afirmar que el proceso de *El aluvión*, más que una CC en términos estéticos, es una construcción política colectiva, un proceso de resignificación barrial de la propia historia e identidad a través del arte.

Se vuelve fundamental en este aspecto la cuestión comunitaria y, en cierto sentido, una vinculación profunda entre arte y vida, por la temática trabajada y porque los actores y actrices del espectáculo eran los protagonistas reales de la tragedia sucedida en la provincia de Mendoza en 1970. Siguiendo este razonamiento, advertimos que la obra funcionó como acontecimiento ritual: vecinos y vecinas actuando frente a otros vecinos y otras vecinas su propia experiencia y en la representación de los hechos por medio de la teatralización se resignificó la propia experiencia. Que quienes actúan sean al mismo tiempo los testigos de la historia es una gran diferencia con el modelo de CC de Colombia, primero porque implica diferencias metodológicas, y en segundo lugar la profunda vinculación con las clases populares y el trabajo de organización barrial colocan en un primer plano el proceso de transformación social en el cual lo artístico está incluido pero solo como una vía de politización. En este último sentido puede trazarse una vinculación con el Grupo Octubre (Norman Briski, Argentina) o con teatro del oprimido (Augusto Boal, Brasil).¹¹³

Entender las relaciones entre lo político y el teatro de los setenta resulta fundamental para una construcción de los marcos historiográficos del campo teatral. Pero, además, a esto debe sumarse que en particular para Suárez lo político es esencial en su hacer teatral. Esta característica se lee claramente en su autobiografía *Lágrimas y risas* (2013).¹¹⁴ Su posicionamiento político frente al arte queda demostrado en:

- 1- La elección de los materiales con los que construye sus CC. Tómese como ejemplo el fuerte contenido social de las obras, que se puede corroborar tanto en *El aluvión* como también en una de sus últimas tres producciones: *Bairoletto* (2014).

¹¹³ Debemos recordar que el grupo Octubre visitó la provincia en 1973, mismo año del estreno de *El aluvión*. Para Henríquez (2006) el grupo dirigido por Briski era ya desde 1970 una referencia imposible de esquivar entre los teatristas de Mendoza (p. 66). Graciela González de Díaz Araujo (2013) por su parte hace mención de estas relaciones artístico-políticas con Briski y agrega que, además de la relación ideológica con las experiencias brasileras de A. Boal y la pedagogía crítica de Paulo Freire, Suárez junto con El arlequín integraba una red nacional con otros actores argentinos de otras provincias para un teatro barrial.

¹¹⁴ En el mismo se narra un momento clave en el cual el teatrista reconoce que se había “desclasado”. En la anécdota cuenta que su madre asiste a verlo a una función de *La lección* de Ionesco y al finalizar le expresa que ella es “bruta” y no “entiende” de teatro. A partir de esa devolución Suárez comprende que él no quería eso para sí mismo: “ahora recojo lo cotidiano, lo popular, o de mi barrio, y eso es lo que escribo y teatralizo... todo tiene que ver con lo ideológico: si no está sustentado el pensamiento, uno quiere hacer cosas que van más allá de lo que uno puede” (2013, pp. 60-61).

- 2- Su relación con el teatro independiente El Taller, en el cual, siendo su fundador y actual miembro, es uno más tomando decisiones, no acapara la producción, ni se menciona a sí mismo como director o referente único del espacio. El teatro El Taller es uno de los mejores ejemplos de una cooperativa de trabajo en la provincia.
- 3- Su modo de vincularse con los actores y actrices en formación, que es también un modo político de habitar la escena. Los y las convoca para brindarles formación en el oficio y ofrecerles un espacio para la experimentación de la creación desde un marco profesional.

Para sintetizar, podemos afirmar que lo político-ideológico está presente como entramado de cada una de las prácticas y se evidencia en las decisiones metodológicas por fuera de la tradición teatral. Es decir, en rasgos generales: no se sigue una figura de autoridad ligada a la autoría teatral, el texto no se concibe ni siquiera como moderador ni garante del sentido y la práctica artística es tomada como herramienta política.

En el próximo apartado analizaremos con más precisión la problemática en torno al uso de la categoría CC para denominar las prácticas mendocinas a partir de las entrevistas a creadores y creadoras.

3.4 Procesos colectivos y creaciones colectivas

En las entrevistas que analizamos de Ernesto Suárez y la realizada a Domingo “Chicho” Vargas a propósito del proceso creativo de *El aluvión*, se repite con insistencia la ausencia de metodología clara y terminologías específicas para dar cuenta de las prácticas escénicas. Vargas expone que la sistematización teórica vino mucho después y no la realizaron por su cuenta. Durante el proceso creativo en el barrio no fueron conscientes de que lo que se estaba llevando a cabo era, en palabras del actor, “teatro comunitario”. A partir de la conversación con él, se puede observar una postura relevante con respecto a dicho proceso teatral, que resulta clave ya que no aparece en otros documentos. Vargas considera que no siempre hay CC, que muchas veces estamos ante la presencia de procesos colectivos y que esto es lo que sucedió con *El aluvión*:

en algunos casos eran procesos colectivos; ¿por qué te hago esta diferencia? Porque para hacer una creación colectiva tiene que haber una coherencia entre sus integrantes y una coincidencia bastante grande. Si no, no hay creación colectiva, pero sí podés hacer un proceso colectivo, porque evidentemente no podés pedir que todos piensen igual, pero sí que todos sepan a dónde quieren llegar, y tiene que haber alguien que haga síntesis. Cuando éramos

pocos, tres o cuatro, sí hacíamos creación colectiva, porque cada uno iba aportando, pero cuando éramos diez o quince, ahí la cosa se complica un poco. (Vargas, 2018)

Ante los dichos de Vargas, y oponiendo la categorización que la teoría convino después, valdría preguntarse: si la categoría es permeable a modificaciones estructurales que responden a cada lugarización, ¿cuáles serían entonces los postulados que no pueden dejar de estar presentes para su constitución como metodología de trabajo?

El aluvión conforma un texto que se aleja de aquello que comprendemos tradicionalmente como texto dramático en tanto y en cuanto trabaja a partir de testimonios reales, prescinde de un texto dramático previo y su modo de creación textual se realiza en paralelo al de la puesta en escena. Hasta aquí puede haber coincidencias conceptuales para el uso de la categoría, pero insistiremos en un elemento —que desde este estudio se cree primordial para una utilización más acorde de la terminología— que tiene que ver con los roles y sus funciones dentro de la creación. Se habla aquí de la horizontalidad en el trabajo, característica en la cual repara tanto la teoría en relación a los procesos del TEC, como también las reflexiones de Halac. Retomemos la cita ya mencionada de Buenaventura: “solo si el método es conocido y aplicado de modo colectivo, se garantiza una verdadera creación colectiva” (en Rizk, 2008, p. 127). Esta afirmación puede vincularse directamente con los dichos de la entrevista de Vargas cuando el teatrista refiere a la coherencia entre los integrantes.

Si se establece un estudio comparativo en las producciones de Suárez se puede constatar con seguridad que *El aluvión* fue el único proceso en el cual no se contó con el aporte de la dramaturgia de actor y actriz: en producciones anteriores y posteriores del grupo El arlequín existe un gran trabajo de creación a partir de improvisaciones de los actores y actrices, quienes también participan de la búsqueda del material y la investigación en torno a ella.

En la obra *Ladrillos de coraje*, que por sus objetivos podría emparentarse con el proceso del año 1973, no fue necesaria la renuncia a la horizontalidad: si bien se trabajó con la historia real de la fábrica tomada por la organización obrera, los sujetos reales del suceso no participaron actuando, a diferencia de *El aluvión*. En *Ladrillos de coraje* aparecen sus rostros a partir del efecto audiovisual, con las imágenes de los protagonistas reales proyectados durante el espectáculo.

La ausencia de la dramaturgia de actor y actriz implica indefectiblemente una modificación en términos procedimentales y se desvía de los postulados tradicionales de CC,

ya que el director realizará otras tareas frente a la ausencia de la dramaturgia que proponen quienes actúan. Recae con mayor fuerza sobre el rol de la dirección la búsqueda y organización del material, la concreción de una estructura argumental, y luego —o paralelamente— la planificación del montaje.

3.5 Metodología y sistematización

En la asignatura Práctica Escénica I dentro de la FAD de la UNCuyo,¹¹⁵ Suárez mantiene año a año la producción de CC, o bien de reescrituras y adaptaciones de textos de autoría en espacios no convencionales. En estas prácticas se observa que aun con actores y actrices en formación realiza un trabajo en el cual se aplica la dramaturgia de actor y actriz. Aunque debemos aclarar que, a diferencia de sus equipos profesionales, en estas instancias Suárez desde su rol de organizador y coordinador de la creación realiza una hibridación del modelo articulando lo horizontal y lo vertical. Es decir, en última instancia es él quien, con ayuda de la asistencia de dirección en general, observa las creaciones, selecciona materiales y a partir de este mecanismo conforma el montaje final.

Los procesos de CC son observables en los diferentes proyectos de Suárez: los que mantuvo en Ecuador, los del regreso a Mendoza luego de su exilio, las obras infantiles con el actual teatro El Taller y por supuesto, tanto en el trabajo barrial en El Bermejo con *Ladrillos de coraje* como en el de su grupo De sol a sol. Por lo tanto, *El aluvión* puede ser tomado como una primera aproximación a un modelo que el creador reformulará y profundizará a lo largo de su trayectoria. También puede ser entendido como un caso de desvío, ya que vale destacar que por fuera de este hito barrial el grupo El arlequín trabajó constantemente con reescrituras y adaptaciones de textos (teatrales y no teatrales).¹¹⁶

3.5.1 ¿Ausencia de metodología o ausencia de sistematización formal?

En la búsqueda por clarificar los modos de producción y metodologías creativas de Ernesto Suárez (aunque él mismo exprese que no hay sistematización alguna), se puede afirmar que existe un método implícito en su trabajo. Si bien este no ha sido sistematizado por el mismo creador, encontramos en el libro *Didáctica del teatro II* (2003), dirigido por

¹¹⁵ Esta materia, perteneciente a primer año de la carrera Profesorado de Grado Universitario en Teatro y Licenciatura en Arte Dramático, es dictada hasta el año 2019 por Ernesto Suárez. La asignatura se basa principalmente en un sistema colectivo de creación escénica a partir de la dramaturgia de actor y director.

¹¹⁶ Ejemplo de ello puede ser la adaptación de *La cola del perro*, cuento de Marco Denevi, llevado por Chicho Vargas al grupo para usarlo como punto de partida. El actor sostiene en la entrevista que dentro del grupo todos podían aportar material y que se improvisaba a partir de ello; el director se encargaba de sintetizar los materiales que iban surgiendo. (Vargas, 2018)

Ester Trozzo, un material escrito por la destacada actriz y docente Sandra Viggiani¹¹⁷ que puede servirnos para identificar metodologías, procedimientos y problemas en torno a los modos creativos del referente que aquí se estudia.

La autora explicita las relaciones entre su propuesta y la de Suárez, expone que la fuente de su trabajo proviene de los recorridos propios en el teatro El Taller del año 1985 y agradece en su introducción a quien fue su maestro y director. La sistematización de Viggiani posee hallazgos conceptuales y metodológicos, que la autora traza con claridad a partir de la reflexión teórica de su práctica docente y de sus experiencias como actriz del grupo El Taller. Su trabajo es un importante aporte que dialoga y complementa las concepciones teatrales de Suárez.¹¹⁸ El planteo siguiente pretende realizar asociaciones entre esta sistematización y el material obtenido a partir de las entrevistas a actores y actrices que trabajan con el director mendocino.

A continuación proponemos una síntesis de la propuesta de la autora. Viggiani (2004) distingue, dentro de lo que llama proceso de producción dramática, dos etapas que en general se dan simultáneamente:

Una etapa será la de redacción del texto verbal y la otra la de la escritura del texto del espectáculo y decimos que la realizarán simultáneamente porque, a veces, el texto surgirá de la acción y otras, lo que escriban en el papel deberá ser traducido a la acción y es probable que aquí el texto “literario” sufra modificaciones. (p. 271)

La docente explica que la metodología propuesta como práctica educativa en los secundarios parte de la estructura basal de la CC y que por tanto solo puede realizarse una “especie” de CC, en palabras de Viggiani (2004, p. 271). Esto responde a que los alumnos y alumnas no son actores y actrices profesionales, ni cuentan con herramientas para suplir todas las necesidades de la creación escénica. Es por tal motivo que quien oficie de docente (director o directora) debe, además de organizar el material, dar las herramientas para la

¹¹⁷ No es casual que la sistematización, que ofrece aportes para pensar los modos de creación de Suárez, provenga de una de las actrices que acompañó parte del trayecto teatral del director mendocino y que actualmente sigue compartiendo escenarios con él. Esto, además, permite mencionar la gran trascendencia de estos procesos creadores en la provincia: así como pueden verse sus huellas en la tarea docente de Viggiani, también se puede corroborar en los modos de producción de Mirta Rodríguez y el elenco La Pericana, algunas de las producciones de Gonzalo Aranda —quien es muchas veces asistente de dirección de Suárez— y por qué no también en el trabajo de teatro horizontal y de creación grupal como el que lleva adelante Fabián Castellani, más allá de las distinciones que el grupo realiza y que tendremos en cuenta en el V capítulo. Las redes que se tejen alrededor de la figura del “Flaco” son hilos que se hacen evidentes al observar las trayectorias de los y las teatristas y sus modos de proceder ante la creación escénica por fuera del modelo de representación moderno.

¹¹⁸ Sin embargo, sería prudente proceder con cierta cautela en el análisis, ya que, por un lado, Viggiani realiza sus propios aportes al trabajo de Suárez y, por otro lado, su trabajo refiere a otros sujetos con lógicas vinculares diferentes (docentes y estudiantes de nivel secundario). Aun así, observamos que si se realiza una transferencia hacia los roles de dirección y actuación, puede abordarse el material sin mayores complejidades.

creación inicial y su desarrollo. Esta tarea, sin un plan de montaje que modele y brinde una estructura para el aprendizaje, sería un proceso considerablemente extenso o bien imposible de realizar. Podemos aquí hacer una relación con el rol que debió cumplir tanto Ernesto como sus compañeros del grupo El arlequín en el proceso escénico de 1973, ya que, como hemos dicho anteriormente, la comunidad del barrio no contaba con formación teatral previa. Por ello, en este caso, también les correspondería la expresión de “especie” de CC.

Para retomar la sistematización de Viggiani, nos interesa detenernos en la distinción de etapas y de tareas en las que repara para la constitución de una CC. Antes vale mencionar que en las entrevistas a los actores y las actrices de De sol a Sol, se destaca reiteradas veces la mezcla y confusión de los distintos momentos de producción; las tareas son claras pero el orden es indistinto, ya que dependerá siempre de cada proceso creativo en particular:

1- Elección de un tema¹¹⁹

-Investigación a partir de dicha selección.

2- Etapa de producción: que incluye simultáneamente escritura de guion y puesta en escena

-Armado de fábula o redacción de sinopsis argumental.¹²⁰

-División de unidades.

-Exploración: improvisaciones por grupos de las unidades.

-Selección y organización de materiales escénicos aportados por la improvisación.

-Divisiones de áreas de trabajo —escenografía, guion, vestuario, utilería, etc.—, dentro de lo cual destacamos la constitución de la comisión “guion”.-Selección y organización de los signos definitivos del espectáculo. -Ajuste a través de los ensayos parciales y generales.

La autora nos permite reparar en la cuestión del texto y su denominación, ya que presenta el problema de una concepción de texto que trasciende a la tradicional categoría de texto dramático. La docente en su reflexión va a proponer que se prefiera el término “guion teatral” antes que texto dramático, debido a que el término proveniente del cine abarca en su estructura el plano material de la puesta en escena. De este modo, según la autora, el término “guion” permite la unión desde lo conceptual entre escena y palabra, relación latente y

¹¹⁹ Lo que Viggiani llama tema puede ser asociado en cierta medida con la etapa inicial de motivación en la metodología de García.

¹²⁰ Este punto y el que sigue pueden asociarse a la metodología de Buenaventura, sin embargo debemos aclarar que, en el caso de Suárez, esto se realiza sin una precisión metodológica, a diferencia del análisis y división de unidades que plantea el TEC. Además no siempre se elabora una sinopsis o argumento de modo escrito, en muchas ocasiones este punto se realiza y se transcribe con otros fines a los creativos: presentación de proyectos, inscripciones a festivales, etc.

presente en los textos de proceso de Ernesto Suárez, los cuales si bien no poseen el formato de guion cinematográfico propiamente dicho —como veremos a continuación—, plantean claras evidencias de las marcas escénicas del montaje. Aunque nos resulta importante destacar la problemática para relacionarla con lo que anteriormente expusimos en torno a las construcciones abiertas y polisémicas del texto (por ejemplo, al mencionar el caso de García y su grupo La Candelaria), no obstante, desde nuestra investigación, sostenemos el uso de los términos “texto” o bien “texto-escénico”, tal como observamos en el capítulo I.¹²¹

Tomemos como ejemplo el material textual, cedido por sus creadores y creadoras, de *Bairoletto, bandido rural*, del cual resulta interesante que el concepto de guion aparece en el mismo título del libreto: *Argumento y guion de bandidos*. El texto tiene una estructura segmentada con escenas numeradas y en cada una de ellas se halla primeramente una sinopsis de la unidad, seguida de los diálogos de personajes. Es considerable la observación de que sin esta síntesis argumental, el diálogo no sería suficiente para construir la fábula en su totalidad, debido a que la obra se erige a partir de secuencias físicas que funcionan como síntesis de las situaciones.

Las sinopsis, además, dan cuenta de que el texto es posterior al trabajo escénico. Se evidencian allí marcas escénicas muy puntuales. Con ello modifica o trasciende la función de la acotación tradicional a la que habitamos en un texto dramático. Adviértase esto mismo en la síntesis de la escena n° 2:

Desde las patas o laterales de escena, a cada lado, vienen en una especie de danza, como querubines, los personajes actores, introduciendo a modo de gran sábana dos telas de aproximadamente seis mts. de largo y cuatro de ancho de acetato, estas serán utilizadas como elementos practicables durante toda la obra. (De sol a sol, 2014)¹²²

Se observa que esta división de la fábula por unidades es parte de un modo procedimental dramaturgico de Suárez, encontrado también en la dramaturgia de *El aluvión*, como extrae Henríquez (2006) de las entrevistas a los creadores: 1) la llegada del campo a la ciudad y la vida en un asentamiento 2) “el drama: el día del aluvión” 3) “la pelea por los terrenos y las viviendas” 4) “el festejo: la conquista del pueblo después de la pelea” (p. 75).

Por otra parte se podría añadir otra similitud entre ambos procesos (también encontrada en *Ladrillos de coraje*), nos referimos a que la idea central y la construcción de la

¹²¹ El material propuesto por Viggiani se edita en el año 2003. Los trabajos teóricos sobre escrituras escénicas, donde se aborda la ampliación del término y se proponen categorías de análisis más específicas son posteriores. De ahí que la autora necesite diferenciar “texto espectacular” de “texto teatral” y proponer el uso de “guion”, en homologación con el guion cinematográfico, para dar cuenta de un objeto escénico-textual.

¹²² La cita fue extraída del material textual inédito de *Bairoletto, bandido rural*, cedido por Scarlett Morales Contreras, actriz del grupo De sol a sol.

fábula parten de una investigación previa del tema elegido. Si bien en la obra de 1973 el trabajo de investigación no fue realizado por todo el grupo, hubo una investigación concreta. Esta instancia en el grupo de *Bairoletto, bandido rural* es importante sobre todo en esta obra en particular, ya que siendo Bairoletto un personaje real de la mitología urbana mendocina, se convierte en un material o documento histórico que se puede rastrear y analizar.¹²³

3.5.2 Singularidad

Luego del análisis comparativo de materiales —los cedidos por creadores y creadoras y las entrevistas realizadas con motivo del presente trabajo—, podemos afirmar que la CC, en tanto modelo de creación horizontal, se evidencia en el trabajo de Suárez con variaciones y modificaciones con respecto al sistema colombiano. Por un lado, coinciden en algunas marcas distintivas, por ejemplo, el tratamiento de las temáticas elegidas siempre en relación a una contundente crítica social, la adaptación de textos o su construcción a partir de la improvisación, la estructura argumental simple y su división de unidades diferenciadas, la investigación y búsqueda de documentos para la creación de dichas fábulas.

La diferencia sustancial con la metodología de Buenaventura radica en las escasas instancias de análisis de mesa que propone Suárez con el grupo De sol a sol y en que, además, cuando se hace uso de una instancia de análisis, estas nunca son previas a “poner el cuerpo en escena” (S. Morales Contreras, comunicación personal, 15 de octubre de 2018). En este sentido, vale remarcar que el modelo colombiano presenta una complejidad teórico-metodológica para los trabajos de mesa que no pueden ser comparados con las metodologías de Suárez, que parten de un trabajo más intuitivo y de experiencia corpórea. La poética mendocina se consolida en una ponderación de la escena y hasta podríamos agregar aquí que la escena tiene una importancia casi exclusiva. Frente a esta afirmación, no habría que olvidar que dicha ponderación responde a una característica de tipo primaria que define a la CC en Latinoamérica. Aunque Buenaventura también repara en ello, es sabido que para los colombianos la elaboración del texto tenía un peso importante. Si bien el trabajo se vinculaba siempre con la escena, se le otorgaba los cuidados necesarios para dar lugar a un objeto de valor literario al mismo tiempo que escénico. De ahí que el material caleño, en la actualidad, sea considerado parte de la dramaturgia nacional colombiana. Recuérdese aquí que uno de los objetivos del TEC fue generar y activar la dramaturgia nacional (Rizk, 2008). Por el

¹²³ El elenco acostumbra en la mayoría de los procesos a tener una etapa de investigación. El tema ha sido ya seleccionado pero se ajusta luego del análisis de los datos investigados. En este sentido, podemos encontrar una coincidencia con los procesos de La Candelaria. Santiago García le da una mención importantísima a esta parte del proceso creativo. Habla de una posición científica por parte del grupo, que es combinado con los medios intuitivos de la primera etapa (la motivación) (García, 2002).

contrario, en los procesos coordinados por Suárez el tiempo que se le dedica a la escritura del texto es menor en relación al montaje y se produce únicamente a partir del trabajo escénico. La transcripción al papel no es realizada con intención de construir un objeto literario, sino para obtener una “partitura”¹²⁴ de acciones que sirva de guía para quienes actúen. Además, es necesario aclarar que más que un objetivo literario cumple un fin práctico ya que el modo de inscripción en Argentores exige un sistema de notación lingüístico.

El planteo anterior demuestra la relevancia del trabajo propiamente escénico en la poética mendocina. A partir de las entrevistas y de las experiencias espectatoriales de diferentes creaciones dirigidas por Suárez, es posible señalar algunos recursos y elementos escénicos reiterativos de su poética, algunos de ellos extraídos de la cultura teatral popular:

- Usos no convencionales del espacio.
- Espacio vacío y escasa escenografía: solo utilizaría o elementos que pueden modificar sus funciones por el uso de actores y actrices, como telas, cajones, etc.
- Recursos de teatro popular y de teatro de calle: zancos, malabares, acrobacias, etc.
- Escenas multitudinarias, aparición del recurso de coros.
- Música en vivo.
- Secuencias de movimientos.
- Narradores y narradoras.

De lo mencionado nos interesa rescatar dos aspectos: el primero estaría relacionado a lo concerniente al actor o actriz y el segundo aspecto, al espacio. En cuanto al primero, el interés por este punto se explica en la importancia de la relación entre director y actores y actrices, en tanto y en cuanto los une un vínculo formativo que se confunde con el de la creación. Esto es fundamental para pensar, por ejemplo, las técnicas actorales utilizadas por De sol a sol. La formación actoral es grupal y bajo la coordinación de Suárez: allí absorben colectivamente herramientas y comparten un aprendizaje colaborativo, en el cual se genera un código en común. Lo que resulta interesante y curioso es que si bien actores y actrices, en su gran mayoría, provienen de la FAD de la UNCuyo, tanto en las actuaciones de *Bairoletto* como en *Hay que llenar la bodega* (2013) se evidencian recursos de técnicas populares más cercanas al teatro de calle que a los modelos de actuación de la institución formativa.

La propuesta estética que propone el teatrista estudiado implica una relación de mucha cercanía con el público, que no necesariamente se traduce en intimidad. Justamente la

¹²⁴Sobre este término volveremos en el próximo capítulo donde observaremos el trabajo de constitución de la “partitura de acciones” y “subpartitura” como parte constitutiva de la dramaturgia de actuación. Los términos encuentran relación con las reflexiones y teorizaciones de Eugenio Barba (2010) y Julia Varley (2017).

mayoría de las obras se realizan en espacios no convencionales, amplios y al aire libre. Cuando se habla de cercanía, se refiere a que quienes actúan en algunos casos aparecen entre los y las espectadoras, contactan cuerpo a cuerpo en la convocatoria antes de la función, cantan o narran directamente al público y a partir del humor, o bien con las entradas y salidas de personajes, rompen constantemente la delimitación entre el espacio de la recepción y el de la actuación. Construyen, de este modo, una comunicación directa con los y las espectadoras. Quienes actúan deben estar preparados y preparadas para este tipo de *performance*, captar lo que está sucediendo en la platea y generar acontecimientos “junto con” y no “hacia” la recepción, aunque esto no signifique modificar la partitura escénica pautada. En este sentido, se hallan coincidencias con los actores y actrices de calle, siempre en diálogo constante con el contexto real y presente de la actuación.¹²⁵ El uso de códigos populares beneficia una vinculación más directa con la recepción. Estos pueden ir desde las técnicas actorales y corporales hasta los tópicos que atraviesan la fábula y su lenguaje de simple decodificación.

En cuanto a las técnicas de expresión corporal, puede observarse que existe una importante relación entre la atención de la mirada del espectador o espectadora y el virtuosismo del actor o actriz popular, por ejemplo, con el uso de técnicas de acrobacia, los malabares o el humor. Solo por mencionar un caso, en la obra *Bairoletto* aparecen personajes en zancos; esta aparición en escena pone en tensión la mirada del espectador o espectadora, por una parte, porque es una estrategia que atrapa a nivel visual y, por otra parte, porque este tipo de recurso genera sorpresa y una atención especial ante el peligro.

Finalmente, es preciso insistir en la cuestión del espacio,¹²⁶ ya que probablemente sea este el vector menos estudiado de la poética de Suárez y es el que domina y define su poética particular tanto dentro de la provincia como fuera de ella. La conciencia de este uso no convencional del espacio aparece recién en el exilio, mientras Suárez observaba los comportamientos de los actores de El Juglar durante una función en un parque (Gazzo, 2013). Sin embargo, si se hace un rastreo preciso, no se debe olvidar que ya *El aluvión* se realizó en un espacio no convencional. La decisión de tomar el canal para la representación de la obra, no responde únicamente a que se esperaba una gran convocatoria de público, sino también al

¹²⁵ Para quien desee ahondar en los elementos del teatro de calle, recomendamos la lectura del capítulo II de la Tesis Doctoral de André Carreira titulada *El teatro callejero en la Argentina y en el Brasil democrático de la década del '80* (1994), dirigida por Francisco Javier, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

¹²⁶ Podríamos establecer aquí una nueva conexión con el grupo el TEC, ya que Buenaventura y Vidal (2005, pp. 49-54) han reflexionado acerca del espacio y su teatralidad en un análisis comparativo con el aspecto visual pictórico. En este apartado se expone y se teoriza acerca del uso espacial en teatralidades históricas como los espacios de la escena medieval en contraposición con la escena de “caja a la italiana”.

deseo de que el espectáculo aconteciera en el mismo lugar donde sucedió años atrás la tragedia real de la cual habla *El aluvión*. Este objetivo se reitera también en *Ladrillos de coraje* con el uso de la fábrica real en el Bermejo. Además, no sería de menor relevancia tener en cuenta que, en su regreso a Mendoza, el docente va a pulir y precisar los procedimientos en relación al espacio para poder estructurar la cátedra Práctica Escénica I. Se evidencia así que la investigación de la teatralidad del espacio en la poética del “Flaco” Suárez es una constante.

Al salir de los teatros tradicionales y tomar los espacios públicos como plazas, parques, edificios y calles, el director profundiza una construcción estética del espacio, con la que construye una dramaturgia particular. La creación de puesta en escena así, se realiza a partir de la arquitectura real del lugar donde se decide trabajar. Esto lleva a que las obras, sobre todo si se tratan de adaptaciones y versiones, se transformen adquiriendo las singularidades del espacio concreto en el que se produce la creación. El texto se enriquece y se amplía adquiriendo las cualidades perceptivas que el espacio puede generar en la recepción, por ejemplo con el uso de alturas, desniveles, profundidad, texturas, luz natural, etc.

La relación entre el tipo de técnicas actorales, la masividad de actores y actrices, sumado al espacio no convencional, dispone un entramado estético muy potente y vital en las producciones de Suárez. Quizás su maestría radica en generar creaciones que trabajan con fábulas simples, pero que se potencian por su nivel de complejidad espacial, que hace que el público sea sorprendido constantemente a participar del evento teatral por fuera de las convenciones esperables. En la mayoría de las creaciones de Suárez, a diferencia de lo que ocurre en un teatro de sala, se le pide al espectador o espectadora cambiar constantemente la dirección de la mirada o bien levantarse y seguir a quienes actúan para recorrer el espacio de la representación. Con ello se le invita a abandonar su apraxia motora y borrar el límite entre platea y escena, convención teatral por excelencia.

3.6 Creación colectiva como un antecedente de las dramaturgias escénicas actuales

Como hemos mencionado al inicio del capítulo, uno de los objetivos primordiales de del mismo fue localizar la genealogía que da lugar a las dramaturgias escénicas que forman parte de este estudio. Fue en respuesta a esta tarea que llegamos casi sin desvíos a la figura de Ernesto Suárez. A través de este análisis pretendimos un detenimiento más preciso en aquellos rasgos distintivos, que alejan al teatrista mendocino de las relaciones que habitualmente se le asignan, desde la crítica y la teoría teatral, en relación a la CC

latinoamericana. No se trató de negar tal relación, sino de encontrar dentro de la gran categoría de CC las peculiaridades que permitieron a la poética de Suárez sostenerse en el tiempo y, como consecuencia, propiciaron la aparición de otros modelos teatrales a cargo de quienes lo señalan como su maestro.

Podemos afirmar luego del desarrollo de dicho análisis que a pesar del carácter asistemático con el que Suárez adjetiva su propuesta en cada entrevista, se observan con claridad huellas de sus enseñanzas en la mayoría de los y las teatristas que hoy marcan el campo escénico en Mendoza. Su metodología, aparentemente implícita, da cuenta de elementos que fácilmente pueden asociarse con los lineamientos generales de CC latinoamericana, pero presenta al mismo tiempo una singularidad que le es propia. Justamente estas particularidades establecen los indicios fundamentales para ordenar, analizar, comparar y reconstruir una genealogía teatral, que verdaderamente dé cuenta de la cartografía del teatro en la provincia.

Los aires de familia con la CC colombiana se hacen explícitos sobre todo en el abordaje de la escena desde una concepción de teatro determinada por el contexto social, y por ende artístico, de los años setenta, que salvando las diferencias geopolíticas comparten un clima epocal transversal (como sintetizamos en el punto “Creación colectiva: metodologías y concepciones teatrales”). La concepción de la CC viene a discutir y batallar contra la herencia teatral, que establecía roles de autoridad y jerarquía en los modos de producción. Esto quedó demostrado en una suerte de comparación entre las concepciones teatrales colombianas (Buenaventura, Vidal y García) y las del director mendocino, en la cual se comprobó con facilidad cómo los y las hacedoras se posicionan políticamente frente al arte, a partir de lo cual plasman poéticas que, por el modo de producción colectiva y por su contenido, están intrínsecamente relacionadas al contexto socio-político en el que se producen. El trabajo colectivo y horizontal responde justamente a esta visión, transforma el discurso político-ideológico en procedimientos específicos de creación y explora así modos de hacer por fuera de las normativas mercantilistas de producción.

El tan aludido “locus de enunciación” de Suárez probablemente se consolide en la afirmación de que existe una ponderación casi exclusiva del cuerpo y la escena frente al texto. Este último que se vuelve secundario —en algunos casos, hasta provisorio y circunstancial—, existe solo en la medida en que se necesita para dar a entender la fábula y solo se transcribe por necesidad de quienes actúan. Además, para complementar el examen de la poética, entre los elementos más imponentes se encontraron los recursos del teatro popular y callejero y el uso del espacio no convencional.

Ante todo lo analizado en este apartado y para sintetizar los argumentos más relevantes: ¿por qué decimos que la CC y el trabajo poético de Ernesto Suárez se pueden estudiar como antecedentes de las dramaturgias de la escena? Es necesario destacar la ruptura que marca la CC latinoamericana hacia el formato de teatro tradicional de puesta en escena de textos dramáticos de autoría, instaurando con dicho corrimiento dos situaciones que creemos fundamentales. La primera es la constitución del teatro de grupo, con una identidad ligada a la creación horizontal y colectiva; y la segunda, como consecuencia de esta primera, responde a que el quiebre con un modelo tradicional implica la revisión de jerarquías, tanto de autoría como de dirección. En estas dos situaciones podemos ver los indicios de una genealogía de las actuales dramaturgias de la escena.

Si acordamos que el “locus de enunciación” de Suárez comparte con esta historia latinoamericana de CC el gesto de adscribir a pensar la escena desde las rupturas recién mencionadas y si tenemos en cuenta, al mismo tiempo, que el teatrista mendocino será el docente y director que reconocen como maestro la mayor parte de quienes integran nuestro corpus, la relación es casi directa. Las dramaturgias de la escena, entonces, comparten con estos recorridos la des-limitación de los roles en la creación, la importancia de la presencia de lo grupal entendida desde la intersubjetividad y la ruptura del tradicional arte en dos tiempos.

A los y las teatristas que trabajaron con el director mendocino, en diferentes momentos y espacios de producción, de algún u otro modo se les han impregnado estas concepciones teatrales, que no replican una estética pero sí un modo de pensar y habitar la escena, es decir, en algún sentido, lo que se desprende de estas relaciones entre sujetos es una posición política frente a la creación. Por todo esto, confirmamos que estas trayectorias son parte vital de la genealogía de las dramaturgias de la escena.

Ahora bien, las dos categorías, “creación colectiva” y “dramaturgias de la escena”, no son equiparables. Estas últimas presentan diferencias con el teatro de la CC y con la modelización específica de Suárez. Fundamentalmente debemos remarcar, como veremos a lo largo de la investigación, que el material analizado del corpus no presenta premisas o manchas temáticas desde los ejes socio-políticos tal como lo hace la CC, premisas que constituyen un punto primordial de este modo de trabajo. En las dramaturgias escénicas resulta difícil hablar de manchas temáticas en una obra y resulta ser una tarea que generalmente carece de sentido, porque se priorizan más los procedimientos teatrales y el acontecimiento en sí mismo. Pero, además, en los casos donde sí se puede determinar una temática clara, esta es el resultado del proceso y no viene dada *a priori*, salvo excepciones.

Para cerrar el presente capítulo deseamos problematizar la relación teatro y política tan presente en la teatralidad de Ernesto Suárez. Lo político en el siglo XXI no desaparece pero sí se presenta desde otra óptica. Como expresa el teatrista García Wehbi (2012), adscribiendo principalmente a las ideas de “emancipación” de Rancière (2010; 2009):

el arte no es político por su temática sino por su modo o procedimiento formal de acción. Deviene político cuando propone una interrupción en las reglas de la cultura y de la ley. Deviene político cuando se transforma en potencia para cuestionar y desestabilizar al espectador en la construcción de su identidad y realidad, extendiéndose más allá del mimético y aristotélico sistema de representación y reproducción de ideologías existentes y prevalecientes. (p. 21.)

La mayoría de las obras que analizaremos en los siguientes capítulos dan cuenta de este giro, incursionan, desde los discursos poéticos, en la experiencia de aquello que se muestra abierto, fragmentado y poroso. En muchos casos presentan puestas que nos permiten experimentar la idea de proceso y acontecimiento más que de objetos artísticos. Esto lleva a la conformación de un vínculo “emancipatorio” entre la obra y quien oficia de espectador o espectadora.

La emancipación, por su parte, comienza cuando se cuestiona de nuevo la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones mismas del decir, el ver y el hacer pertenecen a la estructura de la dominación y de la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de las posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. (Rancière, 2010, p. 19)

Rancière (2010, 2009), al hablar del espectador dentro del entramado teatral, hace hincapié en la necesidad de “el reparto de lo sensible” para que pueda ciertamente construir su propio poema. A su vez, observamos que este reparto no se da solo hacia la recepción, sino también hacia el interior de las prácticas teatrales que precisan, organizan y construyen nuevas relaciones entre autoría, actuación y dirección: también estos roles se sustentan en un vínculo “emancipatorio”. Esto último encuentra su genealogía en los modos de producción y las concepciones teatrales que desde el siglo pasado vienen enfrentándose a aquellas “reglas” del saber/hacer que se impusieron como centralidad y tradición.

CAPÍTULO III: DRAMATURGIAS DE ACTUACIÓN

“Un cuerpo es una diferencia. Como es diferencia de todos los otros cuerpos... nunca termina de diferir. También difiere de sí” (Nancy, 2017, p. 18)
“el cuerpo escribe un texto que se niega a su publicación, al encarcelamiento de su significado” (Bausch en Sánchez, 1992, p. 109)

1. EL CUERPO DEL ACTOR Y LA ACTRIZ COMO CENTRO DE LA ESCENA

El cuerpo en las artes escénicas ha asumido nuevas perspectivas. Su centralidad adquirida en la contemporaneidad ha llamado la atención de diversos estudios críticos y teóricos, pero también de los mismos hacedores y hacedoras, a partir de lo cual han aparecido, en los últimos tiempos, categorías y nociones alrededor del cuerpo en escena.¹²⁷

El siglo XX, como es sabido, trajo consigo la caída de los mecanismos que habían tutelado los modos de hacer, ver y pensar el arte en general. Por lo tanto, dentro del campo teatral, específicamente, tambalearon las estructuras instauradas durante el siglo XIX que dictaminaban qué era el teatro y cómo debería hacerse. Las diferentes rupturas permitieron el avance de otros modos de habitar la escena que, aun conviviendo con un sistema de teatro de autoría, generaron una crisis que modificó los modos de producción y postuló un nuevo pensamiento sobre la escena y con ello nuevas epistemologías.

Como bien expusimos en el primer capítulo, con los avances teórico-prácticos de principios de siglo XX crece la sospecha sobre la función y el estatuto jerárquico del autor o autora en las relaciones escénicas. Creadores como Meyerhold, Artaud, Craig, Appia, Reinhart, Brecht, ya mencionados con anterioridad, colocan el foco de la teatralidad más allá de la literariedad y con ello se abrirá el camino para que, años más tarde, otros creadores retomando (y revisando) sus perspectivas, concluyan la transformación del actor y la actriz en la escena. De esta manera, con estos nuevos cambios se concilia la tensión, antes no resuelta, del “ser” y “tener” cuerpo, al producirse un cambio en la función de quien actúa, que pasa de

¹²⁷ Vale aclarar que la noción “cuerpo” podría abarcar además del actor o actriz en escena, a quien dirige y a quien especta, ya que es un cuerpo el que dirige y es un cuerpo también el que testimonia el espectáculo. La separación en tres categorías de análisis (dramaturgia de actuación, dirección y grupo) es un modo de ordenar y sistematizar la investigación. Con esto queremos decir que el tema del cuerpo trasciende a la categoría de dramaturgia de actor y actriz.

ser intérprete e instrumento a ser un productor o productora, muy importante, del sentido en el entramado escénico.

Así, la actuación pasa a vivir un cambio de paradigma en el trabajo escénico, lo que comprende la aparición de novedosas técnicas, sistemas y metodologías y, por sobre todo, una nueva vinculación con la dirección y con el texto. Ambas relaciones, problematizadas en el presente capítulo, son fundamentales para la constitución de un pensamiento dramaturgico por parte del “actor-creador” (De Marinis, 2005), es decir, para la aparición de una figura actoral que es mucho más que el sostén/instrumento de la gráfica o la tecnología de quien dirige, mucho más que la herramienta de un dramaturgo o dramaturga: es el punto de partida y el fundamento pragmático del acontecimiento teatral (Dubatti, 2014, p. 187).

1.1 El discurso del actor/actriz-creador/a

Si nos detenemos en los procesos de transformación, estéticos y técnicos, de finales del siglo XIX y del siglo XX, de los diferentes discursos que operan sobre o desde la escena mencionados en el primer capítulo, el discurso actoral es, en tanto sujeto y creador de sentido, el más reciente. Esto queda demostrado en que más allá de los cambios esenciales que se introducen en la escena, con la llegada del discurso de la dirección, entre ellos técnicas específicas para el arte de la actuación, quien actúa no escapará de su función de intérprete en la ecuación teatral realista-naturalista, sostenida como única vía hasta los primeros años del siglo XX. El actor o actriz deberá esperar varios años para el desarrollo de un campo fértil donde desplegarse como sujeto —no objeto— de la creación escénica.¹²⁸ Como bien expresa Natacha Koss (2008), “la función y el estatuto del actor cambia: ya no es un trabajador del teatro que cuida la propuesta del autor y del director, sino que el actor mismo empieza a ser creador del acontecimiento teatral” (p. 337). La actuación como “campo poético” (Bartís, 2003) o “como campo generador de sentidos” (Catalán, 2000) se desarrollará en profundidad a partir de la segunda mitad del siglo XX.

En diálogo con este nuevo paradigma que propone no solamente la centralidad del cuerpo como materialidad visible del espectáculo, sino como centro desde el cual producir el acontecimiento creativo, podemos mencionar a diversos hacedores y hacedoras en el mundo contemporáneo, entre quienes encontramos a Jerzy Grotowski y Eugenio Barba. Estos dos

¹²⁸ Para pensar las prácticas actorales en su producción escénica seguimos los postulados de Dubatti (2007) cuando expone el concepto de “teatro de la subjetividad”: “En su práctica el teatro instala un campo de verdades subjetivas, cuya intelección permite conocer a los sujetos que las producen, portan y transmiten” (p. 162); el investigador define “subjetividad” como “las formas de estar en el mundo... generadas, portadas y transmitidas por los sujetos históricos, por extensión a la capacidad de producir sentido de dichos sujetos” (p. 161).

artistas nos interesan porque diseñan procedimientos para que el trabajo creativo del actor y actriz tenga un sitio privilegiado en la escena. También es válido aclarar que debemos tomar sus trayectorias como continuidad de procesos teatrales antecesores, como lo son el legado de Stanislavski y el de Meyerhold. Además, no podemos dejar sin mención las experimentaciones de Living Theatre, la importancia del cuerpo en el teatro de Peter Brook,¹²⁹ ejemplos a los que debiéramos sumarles otros que, aunque escapan al campo específicamente teatral, fundan una nueva mirada sobre el cuerpo que influencia por completo a las artes escénicas en general. Hablamos aquí, por caso, de las experiencias performáticas de Marina Abramovich o de las producciones de danza-teatro dirigidas por Pina Bausch.¹³⁰

Ahora bien, no debemos olvidar que en Latinoamérica, como acabamos de exponer en el segundo capítulo del presente estudio, contamos a partir de la década del sesenta con el estallido de las creaciones colectivas (CC) y con ello la introducción de la categoría “dramaturgia de actor” que nace en Colombia con las teorizaciones de Buenaventura. Este uso luego se extenderá en otras partes de Latinoamérica, entre ellas Argentina. Justamente, es preciso remarcar que en nuestro país, además de las experiencias de CC, también se comenzó a utilizar en la década del ochenta la categoría de “dramaturgia de actor” para estudiar las poéticas actorales del *under* porteño (Pompeyo Audivert, Batato Barea, Alejandro Urdapilleta, María José Gabin, Las Gambas al Ajillo, entre otras poéticas). Insistimos en este cambio de paradigma con respecto a la actuación porque de este deviene la asunción de variadas micropoéticas que hacen a la cartografía del teatro actual. Sin la autonomía de la actuación, no serían posibles las producciones de Pavlovsky, Ure, Veronese, Bartís o Spregelburd, Lola Arias, Vivi Tellas, por poner algunos ejemplos de poéticas de dirección y dramaturgia reconocidas a nivel internacional.

¹²⁹ Traigamos a la memoria tan solo las primeras líneas de *El Espacio vacío. Arte y técnica del teatro* (1990), quizás uno de los libros más leídos del director londinense: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un espacio desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (p. 5). Pero además debemos recordar que Brook ha admirado profundamente la obra y el trabajo de Jerzy Grotowski, uno de los directores que recién hemos mencionado dentro del cambio de paradigma en lo que concierne al trabajo de la actuación. Dice Brook (1990) acerca del director polaco: “A su entender el teatro no puede ser un fin en sí mismo... el teatro es un vehículo, un medio de autoestudio, de autoexploración, una posibilidad de salvación. El actor tiene en sí mismo su campo de trabajo. Dicho campo es más rico que el del pintor, más rico que el del músico, puesto que el actor, para explorarlo, debe apelar a todo aspecto de sí mismo. La mano, el ojo, la oreja, el corazón son lo que estudia y con lo que estudia” (p. 76).

¹³⁰ Hemos elegido estos ejemplos entre muchos otros. Para ampliar los recorridos occidentales con respecto al tema se puede revisar Sánchez (1999), Fischer-Lichte (2014) y Lehmann (2013).

2. NOCIONES Y TERMINOLOGÍAS DE LA DRAMATURGIA DE ACTOR Y ACTRIZ

Resulta importante observar que mientras Buenaventura (1988) publicaba por primera vez su definición de dramaturgia de actor en 1985, De Marinis delineaba bajo ese mismo nombre la noción para estudiar el teatro de Eugenio Barba.¹³¹ Si deseamos adentrarnos en la problemática que se desprende de la categoría de dramaturgia de actor y actriz, justamente las situaciones recién mencionadas no pueden ser obviadas, ya que gran parte de lo que se entiende en el campo de las prácticas teatrales acerca de este término son definiciones que resultan de los usos del teatro de Barba y, al menos en los países latinoamericanos, de las herencias de la CC.

Los usos de la noción implican entonces, por un lado, el teatro de la línea de Eugenio Barba, director e investigador que no solamente consolida su poética en una mirada ampliada de dramaturgia sino que, como vimos en el primer capítulo, brinda copiosas teorizaciones y reflexiones acerca de dicha ampliación, con las cuales profundiza y fundamenta su propia praxis. Y, por otro lado, nos encontramos con la cartografía latinoamericana, específicamente el legado de Buenaventura (1985/1988) quien bajo esta noción designará el trabajo del actor y actriz dentro de las experiencias ligadas a la CC. Como bien expresa el director caleño: “Si algo reivindica la creación es, justamente, la dramaturgia del actor, es decir, un terreno que le ha sido arrebatado al actor desde hace más o menos un siglo” (Buenaventura, 1985/1988, p. 30). Para el dramaturgo y director colombiano esta categoría, y la metodología de la CC, era consecuencia de un cuestionamiento a la idea de autoridad.

Si bien es claro que no son equiparables las prácticas barbianas y la CC latinoamericana, no obstante estas se identifican con un mismo modo de mirar la escena: a partir del cuerpo de quien actúa y desde una redefinición de las jerarquías y las funciones de los roles escénicos: “Para Buenaventura la noción de dramaturgia de actor discute una dimensión política de la creación más que una resolución estética, ya que lo que se ha puesto en tensión es qué o quién está en el centro de la escena” (Argüello Pitt, 2015, p. 129). Más allá de las propuestas estéticas que resulten de los procesos de CC, este modelo está pensando al actor o actriz como sujeto de la creación y su trabajo implica una apropiación de todos los lenguajes teatrales, entre ellos el texto. Recordemos lo que ya hemos mencionado con

¹³¹ Recomendamos dos lecturas fundamentales: una es el libro *El actor y el espectador. Comprender el Teatro II* en el cual el investigador se detiene en esta problemática de modo específico; por otro lado para complementar las ideas del autor se puede ser de gran ayuda la entrevista “El actor como culto creativo” realizada por Argüello Pitt y Halac para la *Revista Picadero* (2004).

anterioridad: para Buenaventura no hay posibilidad de CC sin dramaturgia de actor o actriz, es decir, sin la producción de sentido por parte del colectivo actoral.

Podemos vincular este pensamiento sobre la escena con la filosofía teatral de Grotowski, quien entiende que el aspecto medular del teatro es el cuerpo de quien actúa (Grotowski, 1992). De ahí que el director polaco haya generado e investigado entrenamientos expresivos para la actuación. Resulta importante señalar que su enfoque se basó en la investigación del trabajo de actores y actrices más allá de la representación. De este director recibimos el concepto de *training* que, generado a partir de su Teatro Laboratorio en la década del sesenta, se trata de una exploración técnico-expresiva que pretende ir más allá del virtuosismo actoral. En efecto, el entrenamiento comprende una búsqueda personal y conduce a un descubrimiento tanto de las posibilidades como de los límites individuales. En este sentido, ubicamos en la trayectoria de Grotowski una preocupación por el cuerpo real de quien actúa, en la aceptación de la singularidad que cada cuerpo presenta. Además, el alejamiento de un teatro de la representación permite un trabajo actoral más allá de la composición del personaje. La elaboración actoral puede abarcar la construcción de un personaje, pero su trabajo no se radicaliza únicamente en dicha construcción.

Por otro lado, podemos añadir que Grotowski comprende el teatro como una constante relación entre subjetividades, la del actor o actriz y la del director o directora; la del actor o actriz y la del espectador o espectadora. El trabajo de quien actúa, consciente de estas relaciones, puede producir “un acto total”.

Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y “viva” (1992, p. 13)

Su propuesta de un teatro pobre, al borrar la necesidad de otros lenguajes dentro de la escena y dejando únicamente a quien actúa como único componente esencial, vuelve la escena sobre la relación actor o actriz-espectador o espectadora, recupera así la esencia ritual del teatro pensada mucho tiempo atrás por Artaud. El director se aleja de sostener un teatro como espacio de encuentro de lenguajes, contrapone al teatro total (pensado por Wagner y retomado por Meyerhold) un “teatro sintético”, que se basa pura y únicamente en lo que quien actúa puede ser/hacer con su cuerpo.

Es por esto que esta mirada resulta fundamental en la revisión de las dramaturgias de la escena, ya que, a partir de su pensamiento teatral y sus técnicas de entrenamiento actoral, coloca al actor o actriz como sujeto central en la producción de sentido. Si bien las ideas de Grotowski fundan un potente pensamiento teatral que luego será visitado por muchos artistas, es recién con uno de sus discípulos, Eugenio Barba, que se va a definir la categoría de “dramaturgia de actor”.

Para Barba, el trabajo de la actuación se puede entender como “dramaturgia orgánica”, compuesta de movimientos, gestos, miradas, etc. Para el teatro barbiano la dramaturgia no se reduce a la relación del actor o actriz y texto teatral únicamente, como expresa Barba (2004):

La tarea del actor no era ya justificar la psicología de un personaje, sino desarrollar su dramaturgia a través de acciones físicas y vocales. Esta dramaturgia daba vida a una presencia escénica que ponía en acción mi dramaturgia de dirección y, posteriormente, la del espectador. (p. 54)

El director amplía la noción definiéndola como un entramado de acciones, las cuales están ejecutadas por un cuerpo con autonomía:

La dramaturgia del actor me servía para pensar su aporte no como una interpretación de un texto y de un personaje, sino como una composición con un valor en sí mismo... sin este proceso independiente, un actor no era un actor... la dramaturgia de actor era la medida de su autonomía como individuo y como artista (Barba, 2010, p. 54)

Las ideas de Barba acerca de la dramaturgia han sido desarrolladas en el tiempo. El libro mencionado durante el capítulo I, *Quemar la casa* (2010), agrupa ordenadamente estos pensamientos que confluyen en una concepción profunda acerca de la dramaturgia. Aborda desde este concepto no solo el trabajo de la actuación sino el montaje completo de la puesta en escena. La dramaturgia, desde una visión ampliada, es constitutiva de la compañía que dirige. Por ello es que también ha sido rescatada por la actriz Julia Varley, colega de Barba en el Odin Teatret, en su libro *Piedras de agua* (2017), en el cual describe su propia dramaturgia de actriz:

He definido para mí misma la dramaturgia de actriz como el instrumento que me ayuda a organizar el comportamiento escénico, la lógica con la cual concateno las acciones y la técnica que me permite realizar acciones reales en el mundo de la ficción... Como ya dije, durante los ensayos, la prioridad y el orden de importancia de las diversas fases de mi dramaturgia cambia según los intereses del momento y la etapa de desarrollo en que me

encuentro. La construcción de la presencia, la creación de comportamientos escénicos a través de la improvisación o la composición, la memorización de los resultados y su repetición, la interpretación del texto y del personaje, la elaboración, las representaciones del espectáculo: cada una de estas fases posee su propia dramaturgia. (p. 129)

De la actriz destacamos en primer lugar la relación entre dramaturgia y singularidad. Como bien expresa Varley, la dramaturgia (y su definición) no solamente es personal, es decir, corresponde a su propia praxis y a ese nivel íntimo de la propia experiencia, sino que además cada momento de la creación comprende una dramaturgia.

Cuando un o una teatrista habla de su praxis, brinda un arsenal de términos y códigos perteneciente a un lenguaje particular: la escena. Es por ello que, antes de profundizar en categorías externas provenientes de la teoría, consideramos propicio este bagaje terminológico de los hacedores y hacedoras. Obsérvese una cita en relación a la dramaturgia de actuación de María José Gabin (2018), actriz de una obra de clara dramaturgia escénica como *Postales argentinas*:

Aunque no figure (generalmente no figura) en los créditos ni haga una escritura ortodoxa sobre la dramaturgia, el actor siempre reescribe sobre el texto. Para mí, en el trabajo del actor está siempre inherente la dramaturgia (del actor) porque su escritura, su cuerpo, siempre va a imprimir sobre el texto, cambie o no las palabras (eso sería secundario). Por eso es que las mismas obras hechas por actores diferentes dan como resultado obras distintas, es decir, que hay una escritura que forma parte del trabajo del actor. Cuando se habla de dramaturgia del actor se habla de algo específico donde el actor funciona como creador del texto, pero me interesa señalar que el actor siempre es dramaturgo lo quiera o no. (p. 63)

Luego, la teatrista argentina agrega:

El actor escribe el texto más allá de las palabras porque hay una textualidad, un tejido que está formado por acciones físicas, vocales, por toda una corporalidad que pudiéramos pensar como lo específicamente teatral que no pasa por el registro de la dramaturgia escritural. Puede intervenir o no la escritura; las palabras pueden cambiar pero hay una poética del actor". (Gabin, 2018, p. 63)

En la cita se observa que existe dramaturgia no solo cuando la escritura material del texto está a cargo de quien actúa, sino también en un texto de autoría, donde el trabajo dramaturgógico que le imprime el actor o actriz está dado por su particularidad como cuerpo que ejecuta ese texto, cuando su potencia como organismo vivo se apropia de la palabra ajena, tal como se expresa en la siguiente cita de Peter Brook (1992):

hay una relación muy extraña entre las palabras de un texto y lo que subyace entre ellas. Cualquier idiota puede declamar la palabra escrita. No obstante, revelar qué pasa entre una palabra y la siguiente es algo tan sutil, que en la mayoría de los casos es casi imposible saber con certeza qué viene del actor y qué del autor (p. 31).

2.1 ¿Cuándo hay dramaturgia de actuación?

Frente a la variedad de usos que implicó e implica hasta el día de hoy la noción de dramaturgia de actor o de actriz, Gabriela Halac y Cipriano Argüello Pitt le realizan una entrevista a Marco De Marinis para indagar sobre esta problemática. El investigador italiano responde de la siguiente manera:

Hay que estar atentos, porque si bien el término puede ser utilizado en un sentido amplio, hay que adecuarlo mucho para que no pierda eficacia. El actor, aunque no lo sepa, hace siempre dramaturgia. Esto se ve en el trabajo de composición de acciones físicas, incluso en un actor tradicional que declama un texto: declamando se mueve, hace mímica, varía el tono de la voz, etcétera. Éste es un nivel mínimo de dramaturgia, un nivel muy bajo, poco interesante. Tiene sentido hablar de dramaturgia del actor cuando la calidad y cantidad del conocimiento de este trabajo crece. Se llama “dramaturgia del actor” a ese teatro donde el culto¹³² creativo es el actor, y donde los demás integrantes del proceso creativo trabajan en otras dimensiones de composición contribuyendo a construir una partitura del espectáculo. Por lo tanto, tiene sentido hablar de esto cuando el trabajo del actor alcanza un nivel cualitativo que incluso tiene capacidad de autonomía de trabajo de un cierto tipo. Si no, se transforma en una definición un poco obvia e inútil, ya que en cierto sentido siempre hay una dramaturgia en el trabajo. (De Marinis, 2004, p. 27)

La respuesta de De Marinis coincide con las reflexiones de Dubatti (2014), cuando distingue dos definiciones de la “dramaturgia de actor”: una restrictiva y otra más amplia. En la primera, quien actúa produce sus propios textos. Esta modalidad, explica Dubatti (2014), “puede contrastarse con la dramaturgia de autor o de director o de adaptador” (p. 190). En la segunda, quien actúa re-anuncia desde su propio cuerpo textos pertenecientes a otras autorías. La primera definición, como expone el investigador, es ocasional ya que no todos los actores y actrices escriben, pero la segunda “es permanente: todos los actores reescriben los textos con su presencia, su trabajo, su construcción de poética” (Dubatti, 2014, p.190).

Acordamos hasta aquí que el trabajo de quien actúa produce siempre una dramaturgia, aun cuando no modifique el texto pre-escénico, tanto su accionar como su presencia produce

¹³² El uso de este término refiere a la centralidad del trabajo del cuerpo del actor o actriz por sobre el resto de los elementos escénicos, fundamentalmente en la relación antes jerarquizante con el texto dramático.

nuevos sentidos que pueden potenciar y/o traducir el texto previo a una partitura escénica. Esto es producir actos reescriturales en la misma escena.

¿Dónde está la reescritura? En todo lo que implica el cuerpo del actor produciendo cuerpo poético, en la cultura inscrita en ese cuerpo, en la circunstancia existencial inscrita en ese cuerpo, en su voz y el decir, en sus ritmos y en la especialización, en sus saberes técnicos y en su disponibilidad, en su capacidad de resolución creativa, en la territorialidad y la historicidad de la renunciación, en su posibilidad de generar cambios concretos sobre la dimensión lingüística del texto (incluso por accidente, por influencia del contexto o por azar), en su forma de relacionarse con los espectadores en el convivio. (Dubatti, 2014, p. 191)

La noción de la dramaturgia actoral que nos interesa analizar en este trabajo es justamente aquella que produce una poética particular desde los cuerpos y que posibilita la existencia de obras en las que la presencia del actor o actriz potencia el acontecimiento de modo irreversible. En este mismo sentido, cabe traer a colación el ejemplo antes dado acerca de *Postales argentinas*, ya que para Bartís (2003), director del espectáculo, la obra fue posible gracias a las “personalidades poéticas” de Audivert y Gabin, actor y actriz (dramaturgo y dramaturga) de la obra. Bartís se ubica en la vereda opuesta al director que trabaja con un actor intérprete y que piensa que el trabajo de este último consiste en:

reproducir, representar o traer al espacio ese elemento previo a él... . Ese es el teatro dominante. Tiene causales ideológicas y tiene necesidades expresivas porque quiere confirmar niveles de realidad. Hay otro teatro, que deviene más del teatro del actor (Bartís, 2003, p. 118).

Ese “otro teatro” del que habla Bartís es un teatro que centra su mirada en la potencialidad de los cuerpos. Para el director argentino el teatro es: “una situación de otro orden. Primero una situación de carácter orgánico. Hay cuerpos, organicidad corporal, sangre, musculatura, química” (Bartís, 2003, pp. 12-13), cuerpos que traccionan toda una maquinaria en busca de un lenguaje propio:

Nuestra preocupación es crear una máquina autónoma de producción de teatralidad, donde los límites de la actuación no están dados por ningún rol. No hay un rol, hay una fuerza, una energía y además una búsqueda del lenguaje del actor que permite que ese actor exprese con la máxima potencia su poética dentro de una estructura dada. Tiene tanto peso el desarrollo de la poética de ese actor como la idea temática que debe desarrollar, en este caso, el texto. (Bartís, 2003, p. 120)

La poética de los cuerpos en escena es producida por los campos asociativos que los mismos actores y actrices elaboran en su trabajo. A partir de ellos, se generan en los ensayos los acontecimientos escénicos que permiten que luego exista obra. Y este trabajo, evidentemente, va más allá del texto pronunciado en escena: “El acontecimiento es el suceso, no el comentario del suceso. La actuación debe preguntarse ¿qué la organiza más?, verse de afuera como si fuera la dirección.” (Bartís et al., 2018, p. 55).

Esta pregunta que debe realizarse quien actúa afirma, por un lado, su autonomía escénica y, por otro, trae a discusión un término que nos resulta operativo para pensar la categoría de dramaturgia de actuación: hablamos aquí de “organización”. Justamente la noción solo puede integrarse dentro de un proceso creativo en la medida en que quien actúa tenga la capacidad de organizar su material, de modo tal que su “estar” en escena sea productor de acontecimientos, de nuevos materiales, de relaciones potentes con los otros cuerpos, elementos y lenguajes. Tanto la capacidad de autonomía como la de organización se encuentran presentes en el pensamiento teatral del Odin Teatret y pueden ser constatados en las citas de Barba y Varley antes utilizadas.

Pero dicha organización es una etapa que sucede una vez que se han encontrado los materiales escénicos para organizar. Entonces, cabría preguntarse: ¿cómo se genera esta primera etapa dramaturgica? Varley (2017) afirma: “la dramaturgia comienza con la capacidad de explorar más allá de lo que es evidente” (p. 137). En efecto, los actores y actrices de Barba trabajan a partir del concepto de cuerpo “extracotidiano”, que permite una descolonización de técnicas tradicionales que buscan a una actuación mimética, el trabajo va más allá de lo representable en términos de imitación. Además, el *training* permite un espacio de exploración personal y singular, una tensión productiva entre la biografía del actor o actriz y lo extracotidiano. El entrenamiento consiste en la elaboración de materiales escénicos a partir de una lógica personal y singular de quien actúa, como dice Barba (2010):

Cuando hablaba de dramaturgia de actor, quería subrayar la existencia de una lógica propia que no respondía a mis intenciones de director, ni a las del autor. El actor extraía esta lógica de la propia biografía, de sus propias necesidades, de la experiencia y de la fase existencial y profesional en la cual se encontraba, del texto, del personaje o de las tareas que había recibido, de las relaciones con el director y con otros colegas. (p. 54)

Es desde esta singularidad que la actriz Julia Varley habla de explorar “lo que no es evidente”, qué hace esta actriz en particular (y no otra) con determinado texto cómo asume las consignas de la dirección o cómo selecciona los elementos de la escena. Sus decisiones

escénicas parten de una biografía, una formación y una experiencia de la escena que le es propia. Todo ello sostiene su trabajo y da forma a un pensamiento dramaturgico único, diferente al de sus compañeros y compañeras y al de la dirección. Desde ahí se confeccionan las “partituras” de quienes actúan. Pero toda partitura es singular en tanto y en cuanto está sostenida por una “subpartitura” que se esconde, que no resulta evidente y que responde a esa unicidad del cuerpo de quien actúa.

Además, la mencionada exploración de “lo no evidente” puede relacionarse con el trabajo de “lo no dicho”, ya que, como expresa Argüello Pitt (2015), lo que se dice no es todo lo que sucede (p. 100), situación que puede vincularse con el concepto de “subtexto” propuesto por Konstantin Stanislavski (más adelante volveremos sobre ello para observar asociaciones con el trabajo de reflexión teórica de Barba y Varley, quienes retoman y revisan los postulados stanislavskianos).

2.2 Partituras y subpartituras; textos y subtextos

Sería importante volver a recordar que este estudio piensa la producción de la dramaturgia de la actuación como generadora de texto escénico. Podemos recapitular aquí las disquisiciones realizadas en los apartados “Definir por diferencia” y “Texto(s) contemporáneos”.¹³³ Frente a dichas disposiciones nos es posible entender por texto un conjunto de palabras, miradas, gestos, entre otros elementos. En efecto, “texto” sería equiparable a la noción de “partitura” recién mencionada de Barba.¹³⁴ Si bien tomamos de este director su posición acerca del texto como tejido y es desde ahí que afirmamos su uso terminológico, no podemos dejar de aclarar aquí algunas dificultades que pueden presentarse en el uso del término “partitura” como sustitución de “texto”. La teoría barbiana no plantea contradicciones, el uso de la noción como reemplazo de “texto” y de “subpartitura” como reemplazo de “subtexto” es para generar un corrimiento de la teoría stanislavskiana:

En la antropología teatral se ha sustituido el término “subtexto” por el de “subpartitura”, un término más apto a formas de teatro no necesariamente literarias, en donde la actriz construye

¹³³ Ver capítulo I (pp. 50-54 y pp. 54-56).

¹³⁴ Barba no es el primero en utilizar el término “partitura”. Podemos encontrar el uso del término en las conferencias y escritos teóricos de Meyerhold en las primeras décadas del siglo XX, que han sido compilados en los libros *Textos teóricos. Vol. I* y *Textos teóricos. Vol. II* (1972). La noción para el maestro ruso partía de la comparación entre la exactitud matemática de la música y el trabajo que se esperaba del actor biomecánico. Si bien Barba hereda el término, no será sostenido en su teatro antropológico bajo estas mismas consignas. La “partitura” para Barba es una herramienta de la actuación para sostener la presencia escénica, entendiendo el trabajo de la actuación como un organismo vivo, de presencia y contagio con los y las espectadoras, por lo que la “partitura” debe ser flexible en el suceso escénico. El cuerpo que presenta el teatro barbiano dista mucho del de Meyerhold, como veremos más adelante en un apartado específico para esta problemática.

su presencia escénica mediante una forma de comportamiento vocal y físico denominada partitura. El término “subpartitura” alude a todos los procesos mentales y psíquicos sobre los cuales la actriz basa su trabajo. En este concepto se mezclan la técnica personal, los apoyos que mantiene viva la partitura, los puntos de partida para crear materiales, los pensamientos de la actriz antes y durante el espectáculo, las motivaciones del personaje, el mundo interior, las emociones, la energía, los recuerdos, las imágenes, las sensaciones y todo aquello que no logra expresarse en conceptos. (Varley, 2017, p. 93)

El reemplazo responde a que el nuevo término abarca lo correspondiente al trabajo corpóreo de la escena. En la cita, Varley, vuelve sobre un uso de la palabra “texto” unido a su vinculación con la literatura, y no a su etimología, como lo hace Barba en relación a la idea de texto como tejido.

Más allá de estas distancias entre una posición y otra, encontramos que la herramienta de la subpartitura es fundamental en el trabajo de la actuación y que es parte de un procedimiento universal, que no responde únicamente al entrenamiento del Odin Teatret.

Dice Varley (2017): “la subpartitura en el espectáculo contiene todas las informaciones de las diversas fases del proceso en un único tejido indisoluble que olvida y recuerda, que va hacia delante y hacia atrás en el tiempo” (p. 97), luego agrega: “Como actriz me apoyo en la subpartitura primero para crear materiales, luego para mantenerlos vivos y más tarde aún para sentirme viva” (p. 98). De ahí que la actriz tome la subpartitura como una técnica personal de su creación.

Barba (2010), por su parte, elabora la siguiente descripción del término en cuestión: “La subpartitura es un apoyo interno, un andamio escondido que el actor bosqueja para sí y que no trata de representar” (p. 61). El director luego continuará por realizar algunas comparaciones y aclaraciones entre este término y el concepto ya mencionado de Stanislavski:

El subtexto de Stanislavski es una forma particular de subpartitura y tiene que ver con la interpretación personal del actor de las intenciones y pensamientos no expresados del personaje. En la visión de Brecht, la subpartitura es el diálogo continuo con el cual el actor debería interrogarse sobre la verdad histórica de la cual el personaje es, sin saberlo, la expresión subjetiva del autor. En los espectáculos codificados (de los diferentes teatros clásicos asiáticos o el ballet) la subpartitura se relaciona con los sistemas refinados de reglas específicas de cada una de estas tradiciones. (Barba, 2010, p. 61)

Recordemos que el director ruso comprendía la tarea de la dirección como una guía del actor o actriz hacia el encuentro de una composición correcta del personaje. Como

veremos más adelante, partía de una concepción de teatro basada en la búsqueda de una interpretación que debía adecuarse a las necesidades de la obra del autor o autora. La función de la dirección estaba ligada a la centralidad del drama en la puesta en escena. No obstante, en su praxis directorial, Stanislavski, sin abandonar su indiscutible respeto hacia la autoría, dejaba algunas aberturas por donde pudiera colarse otra visión diferente a la del dramaturgo o dramaturga: la de la dirección.¹³⁵ Dice Stanislavski (2003):

En las obras complejas se entrelaza una cantidad de los “si” de los autores y de otro origen, que justifica tal o cual conducta... . El autor al crear la obra dice: si la acción se desarrollara en tal época, en tal país, en tal lugar de la casa; si ahí vivieran tales personas, con tal disposición de ánimo, con tales ideas y sentimientos; si chocan entre sí por tales o cuales circunstancias... y así sucesivamente. El director al presentar la obra, completa el plan del autor con sus propios “si” y dice: si entre los personajes existieran tales relaciones, si tuvieran tales hábitos, si vivieran en tal ambiente, etc. ¿cómo actuaría el actor situado en estas circunstancias? (p. 63)

Aunque el director ruso no lo exprese de este modo, debemos remarcar aquí que, más allá de esta visión clara de la dirección en el trabajo de dilucidación y delimitación de los vacíos del texto dramático —es decir, la elaboración de lo no dicho por el autor o autora—, existe un espacio al cual el director o directora no pueden acceder porque compete únicamente al campo de la actuación. En este sentido, la dirección puede aconsejar, evidenciar posibilidades desde el texto y en la materialidad de la escena en particular, pero el subtexto final quedará en manos únicamente de quien actúa. Como expresa De Marinis (2005) al hablar del “subtexto”, se confía a la imaginación del actor o actriz, a su capacidad de novelar. El investigador cita a Molinari: “antes de ser intérprete en el sentido netamente teatral de la palabra, el actor es biógrafo de su personaje o, mejor dicho, es el autor de su novela biográfica” (en De Marinis, 2005, p. 25).

Si realizamos una comparación con la actualidad escénica, la diferencia podría radicar en que, para la mayoría de las direcciones de escena del siglo XIX hasta principios del siglo

¹³⁵ Sánchez (1999) expone al respecto de esta situación: “El cuaderno de dirección de Stanislavski es más denso que la propia obra del dramaturgo, es una *obra paralela*. Pese a lo cual el director del Teatro de Arte de Moscú, tan aficionado a considerar la humildad como uno de los principios éticos básicos del actor, nunca se atrevió a concebirla como obra independiente” (p. 8). La idea de obra paralela nos resulta muy estimulante para relacionarla con los postulados y disquisiciones que venimos trabajando en este apartado y en el anterior respectivamente. El cuaderno de dirección del maestro ruso deja en claro una visión particular de la escena, una partitura (diríamos ahora sí en términos barbianos), de lo que se ve, se oye y se percibe del trabajo de la puesta en escena. Sánchez (1999) aclara que en estas anotaciones no hay indicios de elementos psicológicos de los personajes o interpretaciones literarias, sino más bien los sonidos, la disponibilidad física, los movimientos, la gesticulación del actor o actriz, es decir, lo no dicho por el texto pero que sucede en escena.

XX, este segundo nivel de texto estaba ligado a un punto de partida muy claro: el drama. En consecuencia, la creación del subtexto por parte del actor o actriz estaba delimitada por la estructura del drama y la imaginación de quien actuaba debía responder específicamente al universo del personaje. Actualmente, el punto de partida en la creación puede ser un texto de autoría, como puede no serlo. Hasta podemos encontrar casos en los cuales se parte de textos que escapan del molde del drama y, por lo tanto, no requieren personajes a quienes se les deba diagramar una biografía. En la escena contemporánea, el segundo nivel de textualidad escénica, va más allá de una “novelización” de situaciones, estados y datos de la vida de un personaje. No está dado por la acumulación de circunstancias dadas. Se trata más bien de un tejido complejo, que asocia elementos de diferentes índoles y dimensiones (ficcional y reales). Para su constitución, pueden servir elementos de la biografía real de quien actúa, de la escucha de los textos de otros actores y actrices, de las afectaciones que se producen a partir de acciones anteriores al momento de actuar, del proceso escénico previo, del estado en el que recibió tal o cual consigna, de las sensaciones que atraviesa en el aquí y ahora, de lo que puede percibir de los objetos y de los otros lenguajes escénicos (como la luz, el sonido, la kinestesia y la proxemia), entre otras cosas. Además, para la confección del subtexto cada actor o actriz selecciona los elementos según su necesidad y momento del proceso en particular, como expresaba antes la cita de Varley (2017). Este tipo de herramienta debe ser flexible, ya que muchas veces lo que le sirve a quien actúa durante el proceso de ensayos para “colocarse” en la situación escénica, quizás se modifique irremediabilmente con la presencia de los espectadores y espectadoras.

Justamente, en el proceso de funciones ocurre algo particular con el subtexto de la actuación, en lo cual ha reparado Federico León (2005), y que dialoga con el planteo anterior:

La obra funciona como soporte para que aparezca el relato personal del actor, para la aparición presente de manifestaciones reales producto de la interacción diaria con la función, con el público de ese día, con los otros actores de ese día.

Más que crearse una historia por fuera de la obra, el relato principal del actor, con lo que el actor concretamente dialoga es con las dificultades de cada función: zonas que teme que lleguen y al mismo tiempo ansía pasar lo más rápidamente posible... la conciencia de la actuación es un elemento, un material concreto con el que el actor dialoga: “estoy actuando, me están mirando”... Funciona como proyección, como material que le da sentido, con el cual establece un vínculo orgánico. (p. 4)

Ante los problemas que encuentra en su estar escénico, la persona que actúa realiza una cantidad de tareas internas. Se pone a dialogar consigo misma, produce “autodiálogos”

(León, 2005). Esta situación inaudible e invisible ante los ojos del espectador o espectadora opera en la actuación y la vuelve orgánica, “es el material constitutivo de la actuación, del mundo del *adentro*” (León, 2005, p. 4). En esta conciencia de la tarea de actuar, reforzada por los autodiálogos, es que volvemos a rectificar la característica de la singularidad de los subtextos y subpartituras, intransferible a otros cuerpos: “A cada actor le sucede de manera distinta, establece sus autodiálogos personales” (León, 2005, p. 5).

Si se hace tanto hincapié en este nivel de la dramaturgia de actuación es debido a que resulta indispensable para reparar en la tarea actoral de la composición. Resulta operativo pensar que la singularidad del cuerpo de quien actúa va conectada a ese texto que nunca se pronuncia y que el trabajo interno de esa partitura da como resultado la dramaturgia orgánica y dinámica que luego el espectador o espectadora presencia en la escena.

Quien actúa mantiene ese texto interno como secreto, muchas veces la subpartitura es involuntaria y traducirla en palabras resulta complejo ya que, como hemos dicho, no es un texto transferible. De ahí que sea tan complejo el reemplazo de actores y actrices en procesos de creación ligados a dramaturgias escénicas. No se pueden repetir los sucesos de modo exacto, para un mismo cuerpo las funciones y ensayos son irrepetibles, porque el cuerpo nunca es el mismo. Pero además debemos decir que aun en procesos tradicionales de montaje de textos, que colocan a quien actúa como intérprete de un discurso ajeno, el actor o la actriz se sostiene en su trabajo vocal y de presencia a partir del subtexto. Este es el nivel de dramaturgia de actuación que De Marinis catalogaba como “poco interesante” (2004). Más allá del nivel, alto o bajo, de potencia dramática, debemos afirmar que en el subtexto se afirma el punto de vista de la actuación. Como dice Barba (2010), la partitura es la manifestación objetiva de otro mundo, el mundo subjetivo de quien actúa. Si un actor o actriz ingresa en una obra como reemplazo y para su trabajo se limita a repetir la partitura visible nunca logrará una imitación perfecta, debido a que la subpartitura secreta es intransferible, no puede ser decodificada por otros cuerpos. Quien reemplaza debe autogenerar una nueva subpartitura, que logre sostener desde su singularidad, como cuerpo-creador, el texto y las acciones que son imitables en un plano visible. Si bien podría realizar la acción, movimiento o gesto, observable en un soporte audiovisual, jamás se podrá calcar el modo en la que esa acción, movimiento o gesto había sido ofrecida por el cuerpo original. Habrá una distancia y una diferenciación de ritmos, musculatura, sentido(s) y presencia. Es decir, quien actúa se encontrará con la diferencia que impone el “ser” y “tener” un cuerpo distinto de otros cuerpos.

La dramaturgia de la actuación plantea, como dice Argüello Pitt, una dramaturgia del cuerpo (2005). Esta afirmación que puede verse como obviedad es, sin embargo, producto de un devenir histórico, un proceso de re-descubrimiento del cuerpo en la creación escénica. El resultado de este devenir permite actualmente pensar en el “hacer” del cuerpo como dramaturgia específica, con reglas propias y con un valor en sí mismo.

3. CUERPO(S)

Para abordar la problemática del cuerpo en el trabajo escénico de actores y actrices, Dubatti (2007, 2014) plantea la distinción de tres cuerpos: el natural-social, el afectado y el poético. El investigador explica que a estos tres cuerpos le corresponden respectivamente tres relatos:

el relato de la presencia, el relato del trabajo y el relato de la poesía (siempre metafórico, pero no siempre ficcional: en la poesis hay ficción y no- ficción, siempre hay no-ficción pero no siempre hay ficción). El actor es el principal portador del cuerpo pre-semiótico y del cuerpo semiótico. (Dubatti, 2014, p. 188)

Las categorías propuestas por Dubatti resultan ser operativas para adentrarnos en la complejidad del cuerpo que abarca al mismo tiempo la presencia, el trabajo y la producción de acontecimiento poético. Tal como expondremos más adelante, a partir de mediados del siglo XX, el cuerpo en el trabajo escénico se presenta sin necesidad de enmascaramiento visual o compositivo elaborando materiales que exceden al *dramatis personae* (propio del teatro moderno de texto del siglo XIX). Es decir, quien actúa coloca en el centro de su trabajo su propia singularidad y, a partir de esa presencia, construye el acontecimiento poético. Tal como expresa Dubatti (2014), esa instancia poética puede o no implicar ficcionalización.

En síntesis, el cuerpo de quien actúa puede o no producir, según el caso, cuerpos semióticos en correlación a la ficcionalización, pero siempre parte de un cuerpo natural-social, es decir, el punto de partida es el relato de presencia. Por otro lado, podemos observar que el cuerpo afectado provee al acontecimiento poético de un entramado también singular que viene unido a un modo de hacer/estar/pensar la escena y que responde al bagaje técnico-expresivo del cuerpo de actuación. Estas dos instancias corpóreas condicionan y afectan directamente el proceso de producción poética, es decir, al cuerpo poético. Por consiguiente, sobre un mismo material pre-escénico cada cuerpo proyecta una versión diferente y, por tanto, puede producir diversas reescrituras. La construcción de cuerpos poéticos actualmente no implica la negación de la propia singularidad, tal como observaremos ocurría en los

procesos de “encarnación” del siglo XIX. Este cambio multiplica las posibilidades ante el material previo —por ejemplo, un texto pre-escénico— y admite la elaboración de otras variantes que no estaban incluidas en la propuesta original. El material previo se reconfigura a partir del cuerpo natural-social y del cuerpo afectado, lo que permite que se genere un nuevo acontecimiento poético desde lo que este cuerpo, y no otro, puede producir.

Esta situación, la de la relevancia del cuerpo en la construcción del artefacto poético, es imposible de obviar. Aun para quienes intenten ocultarlo por medio de enmascaramientos visuales y elementos compositivos, el cuerpo no podrá borrarse por completo. En efecto, es desde el cuerpo y con el cuerpo que quien actúa atraviesa la experiencia de la escena. En este sentido, debemos aclarar que por cuerpo entendemos no únicamente sus marcas físicas visibles, sino también el modo en que el cuerpo hace experiencia del mundo.

Resultan importantes algunos postulados provenientes de la sociología, debido a la afinidad que mantienen con nuestra propuesta nocional acerca del cuerpo. Le Breton expone en *La sociología del cuerpo* (2002): “Existir significa, en primer lugar, moverse en un espacio y en un tiempo... . A través de su corporeidad, el hombre hace que el mundo sea la medida de su experiencia” (p. 8). En la escena, el cuerpo elabora desde su singularidad una producción que responde a su experiencia previa de mundo y a su presente escénico: su estar aquí y ahora. En consecuencia, su creación poética no es ajena a su historia personal, su técnica, su formación, sus experiencias teatrales anteriores, etc. El cuerpo atraviesa el acontecimiento del proceso creador desde este complejo entramado de relaciones: del cuerpo hacia el mundo y del mundo hacia el cuerpo. O, como bien expresa Le Breton (2002),

el cuerpo es el lugar y el tiempo en el que el mundo se hace hombre inmerso en la singularidad de su historia personal, en un terreno social y cultural en el que abreva la simbólica de su relación con los demás y con el mundo. (p. 35)

En lo siguiente, nos detendremos en el devenir histórico del campo teatral al respecto de la relación con el cuerpo de quien actúa. Observaremos las tensiones entre “ser cuerpo” y “tener cuerpo” que, dependiendo del momento histórico, posibilitaron diversos vínculos entre la escena y el cuerpo de quien actúa. Finalmente, profundizaremos la noción de cuerpo a través de las premisas provenientes de la filosofía que nos permiten afirmar la idea del cuerpo como acontecimiento, como afirmación de lo real y como diferencia. Problematizaciones, estas últimas, que son indispensables para el posterior análisis del corpus.

3.1 Tener cuerpo/ser cuerpo

La segunda mitad del siglo XVIII, refiere Erika Fischer-Lichte (2014), dio forma a un nuevo concepto del arte de la actuación, que más tarde (hacia fines del siglo XIX) se daría a conocer como “encarnación” y que encuentra una estrecha relación con la creación de un teatro literario que dominará la escena moderna. Expone la investigadora:

El intento de algunos intelectuales burgueses de terminar con la hegemonía del actor en el teatro tenía por objeto elevar el texto del dramaturgo a instancia de control del teatro. El actor debía dejar de actuar de acuerdo a su capricho, a su talento para la improvisación, a su ingenio, a su genio, incluso a su vanidad o a su intención de agradar. Su tarea debía limitarse a transmitir al público los significados que el autor había expresado en su texto por medios lingüísticos. (Fischer-Lichte, 2014, p. 160)

Justamente contra el teatro del actor/divo o actriz/diva,¹³⁶ que tuvo su apogeo durante el siglo XVIII y parte del siglo XIX, es que se formularán teorías y técnicas específicas para el trabajo del actor o actriz. Era primordial focalizar en el problema de la actuación, debido a que existía una grieta entre esta y la nueva dramaturgia, de tal manera que los modos de actuar vigentes en ese entonces no lograban cumplir los cometidos que la autoría imponía desde el drama. Resulta importante remarcar que la centralidad del drama traerá aparejada consigo la noción de personaje, en la que se funda por completo el concepto de encarnación. Esta tarea será llevada a cabo por quienes De Marinis (2005) denominará “directores-pedagogos” —designación que luego retoma Valenzuela (2011)— y entre quienes se encuentra la inevitable figura de Konstantin Stanislavski. Estos directores, en contraposición a los “directores-escenógrafos”, quienes tenían como preocupación principal la construcción espacial, reciben, según Valenzuela (2011), esta descripción:

otros teatristas merecieron el apelativo de “directores-pedagogos” puesto que entendían que el nuevo teatro sólo podía sostenerse sobre nuevos modos de actuar, y para ello era necesario replantearse radicalmente la formación de los actores o la reeducación de aquellos comediantes enviados por las convenciones¹³⁷ del viejo teatro. (p. 22)

¹³⁶ “El saber de los grandes actores de la escena romántica, por ejemplo estaba al servicio de un lucimiento personal que, justamente debía deponerse a medida que el teatro entraba en la era de los grandes directores. El brillo de los divos debía opacarse para que el público pudiera ‘dialogar’ con la obra en su conjunto —o, en todo caso, con su autor— y no solo con uno u otro de sus actores o actrices” (Valenzuela, 2011, p. 24).

¹³⁷ Hay que aclarar algo que, en el caso de las sistematizaciones stanislavskianas, este cambio de convenciones está ligado a la nueva situación presentada por el drama realista y, por tanto, recordemos que la verosimilitud escénica se tornaba fundamental para un provechoso proceso de recepción. Los actores y actrices del viejo teatro que habían hegemonizado con su “brillo” la escena teatral (como expresa la nota al pie anterior), partían de “herramientas artesanales”, en palabras de Valenzuela (2011, p. 24). Tales herramientas eran individuales, es

Gracias a la necesidad de amoldar la actuación a la dramaturgia realista y naturalista es que Stanislavski empieza a sistematizar una teoría de la actuación escénica. Antes del director ruso se podrían mencionar algunas conclusiones y/o consejos como los expuestos por Lessing en la ya mencionada *Dramaturgia de Hamburgo*, escrita entre los años 1767 y 1769, y por supuesto la ineludible *Paradoja del comediante* de Diderot, del año 1773, aunque ninguno de estos autores logra ofrecer un material sistematizado acerca de la actuación. El legado teórico de Stanislavski permite no solamente elaborar disquisiciones acerca la complejidad del trabajo de quien actúa, sino que además logra diagramar una suerte de camino a seguir (para ser más precisos, más de uno). Las técnicas propuestas no solamente fundaron un tipo de formación específica acorde a la dramaturgia de los tiempos del siglo XIX, sino que luego serán revisitadas y reformuladas por múltiples creadores y creadoras hasta la actualidad.

La relación actor/actriz-personaje recién introducida, ha sido profundizada en este estudio a partir de las investigaciones de De Marinis (2005), principalmente gracias a los tres ejemplos que brinda en el apartado “Actor y personaje” (pp. 19-39), que incluye la figura del director ruso, y fundamentalmente gracias a las reflexiones de la ya citada Erika Fischer-Lichte, con la cual iremos vinculando diversas ideas sobre el cuerpo de quien actúa en la actualidad.

De Marinis nos permite pensar las transformaciones del actor o actriz como intérprete a un actor-creador o actriz-creadora. En ese recorrido el autor repara en el personaje tal como fue concebido desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Así, expone que este fue el espacio vital que encontró la dirección de escena de finales del siglo XIX para garantizar la coherencia de la puesta escénica en su totalidad, en tanto tiene como función velar por los intereses de las ideas preexistentes del texto —recordemos aquí las investigaciones realizadas por Sánchez (1999) y citadas en el primer capítulo—. En este sentido, quien actúa, en tanto intérprete y ejecutante del drama, debe colocar toda su atención en el desarrollo de técnicas que le habiliten una correcta interpretación del personaje. De esta manera, el personaje se convierte en una figura que, materializada en el cuerpo de actores y actrices, vuelve tangibles las ideas del dramaturgo o dramaturga en la escena. Por ello, directoras y directores como

decir, la actuación estaba sostenida por el ingenio y el talento de quien actuaba, como también expresa Fischer-Lichte (2014). El sistema del maestro ruso traerá consigo una metodología de la actuación que posibilita la aparición de recursos técnicos para todos los actores y actrices, más allá de sus inclinaciones y talentos. La actuación, a partir de estas técnicas, tendió a dar respuesta a las convenciones del realismo. No obstante, debemos remarcar que Valenzuela incluye en los mencionados “directores-pedagogos” a directores y directoras posteriores a Stanislavski y, por ende, las mencionadas convenciones se vuelven a modificar en la nueva situación teatral que se origina con el estallido de las vanguardias.

Stanislavski se dedicaron, podríamos decir casi con exclusividad, al actor y actriz y su trabajo escénico.

Desde esta concepción de teatro, los procedimientos de actuación y de construcción de personaje aludían a un proceso de negación del propio cuerpo de quien actúa, la encarnación del papel daba como resultado el alejamiento de la singularidad del actor o actriz: “los significados que el autor había expresado en el texto debían hallar en el cuerpo del actor un nuevo cuerpo-signo sensible y perceptible en el que desapareciera o se extinguiera lo que no sirviera para la transmisión de estos significados” (Fischer-Lichte, 2014, pp. 161-162). Esto presenta un problema teórico-práctico de la actuación, ya que abandonar el cuerpo propio para crear un otro cuerpo resulta un imposible, debido a que el cuerpo de quien actúa constituye el límite de la representación. Sánchez (2012) lo explica del siguiente modo: “el actor puede fingir ser otro mediante la palabra o el enmascaramiento visual, pero no puede desprenderse de su cuerpo” (p. 322).

El concepto de encarnación, en el teatro del siglo XIX y principios del XX, generó en términos de recepción que, el hecho de que el actor o actriz se transformase al punto de perder las características propias, tuviera un valor positivo: se consideraba una virtud la capacidad de transfiguración. Las técnicas de actuación tenían como objetivo borrar el cuerpo de quien actuaba en pos de construir un cuerpo semiótico: el del personaje. Explica Fischer-Lichte (2014): “Había que capacitar al actor para dar expresión con su cuerpo, y en su cuerpo a los significados que el autor había expresado lingüísticamente en el texto” (p. 160). Lo que precisaba ser borrado es el cuerpo real del actor o actriz, su “físico-estar-en-el-mundo”, su cuerpo fenoménico,¹³⁸ para dar lugar a un cuerpo semiótico que luego debía ser decodificado ante la mirada del espectador.

La autora habla de dos modos de operar ante el cuerpo: “tener cuerpo” y “ser cuerpo”. En esta tensión se implican tanto quienes siguen el concepto de “encarnación”, como así también, más tarde, lo hará Meyerhold.¹³⁹ Este último creador, junto con Eisenstein, Tairov y

¹³⁸ La investigadora realiza su estudio basándose en bases epistemológicas provenientes de la fenomenología, utiliza constantemente conceptos y nociones extraídas de Merleau-Ponty y las traslada a la experiencia del teatro.

¹³⁹ Los hitos que expone la investigadora también han sido clasificados por De Marinis (2005), ofreciendo una división en dos momentos: uno dado a llamar “empuje estabilizador” y un segundo momento que es el “empuje desestabilizador”. Nos interesa hacer dialogar estos dos estudios porque sus puntos de vista sobre los cambios del siglo XX pueden ser complementarios. Estos procesos, que en este trabajo introducimos en el capítulo I con la revisión del libro *Escena moderna*, de Sánchez (1999), son profundizados por ambas investigaciones. Por un lado, Fischer-Lichte desarrolla un análisis que abarca desde el siglo XVIII para llegar a los cambios que se producen en la escena del siglo XX. Su análisis está focalizado en el cuerpo del actor o actriz, por lo que se torna fundamental en este trabajo. A su vez, hace hincapié en lo que De Marinis (2005) menciona, pero no profundiza; por ejemplo, la investigadora trabaja con las figuras de Meyerhold, Craig, Reinhardt, entre otros y

muchos otros y otras, optan de igual manera, aun con sus grandes diferencias, por preponderar el “tener-cuerpo”. Así, quien actúa trabaja con su cuerpo como un instrumento, como un material moldeable y controlable para generar ficción, ocultando bajo ella su “ser-cuerpo”.

3.3.1 Del estatus sígnico al estatus material

Podemos decir que existe una evolución entre las concepciones recién expuestas, es decir, entre quienes siguen el concepto de “encarnación” y quienes detractan el realismo. Este último grupo se opone al teatro moderno tradicional de texto y propone una nueva disposición del arte teatral en cuanto a su espectacularidad y la función de la actuación dentro de ella. No obstante, dicha función no se alejará por mucho de su vínculo con el concepto de encarnación. Si bien, por un lado, puede correrse de la idea de cuerpo-semiótico, por otro lado, seguirá sin poderse despegar de su función de cuerpo entendido como instrumento. Aun así, mencionaremos algunas diferencias que consideramos radicales entre un momento histórico y otro. Las rupturas introducidas a principios del siglo XX con artistas como Meyerhold y Artaud, por nombrar solo dos ejemplos, serán aportaciones que no pasarán desapercibidas para la generación del denominado “nuevo teatro” (De Marinis, 2005).

En relación a las diferencias entre cada uno de los momentos referenciados con anterioridad, en primer lugar, debemos mencionar el quiebre con el realismo y por lo tanto con el drama burgués, lo que llevará a estos creadores y creadoras a poder imaginar una escena autónoma. Muchos y muchas pudieron llevarla a cabo a lo largo de la primera mitad del siglo XX y otros casos, como el de Artaud, nos legaron manifiestos y una concepción de teatro que mucho tiempo después encontrarían asidero en la escena mundial. No ahondaremos en esta primera diferencia porque ya ha sido expuesta en el primer capítulo, pero sí nos interesa recalcarlo en este apartado, porque es mediante esta autonomía que presenta la escena con respecto al drama que la actuación comienza a producir materialidad escénica más allá de la noción de composición y encarnación del personaje.

otras, mientras que, por otro lado, De Marinis pasa de los directores y directoras de escena, como Stanislavski, a artistas del “nuevo teatro”, como Grotowski. Esto último responde a la ubicación de dichos sujetos creadores dentro de los dos movimientos planteados por el teórico italiano: empuje estabilizador y desestabilizador. De Marinis focaliza una primera etapa de su análisis en la relación actor/actriz-personaje, situación que también nos resulta estimulante y dialoga con los estudios de cuerpo semiótico, cuerpo fenoménico, presencia de Fischer-Lichte. Por ello, al complementar ambas lecturas podemos diagramar un panorama más completo y por lo tanto de mayor complejidad.

En segundo lugar, debemos rescatar lo que Fischer-Lichte analiza en cuanto a la idea que subyacía en el concepto de “encarnación” anterior a la vanguardia del siglo XX. La investigadora repara en que:

Mientras que los teóricos del siglo dieciocho confiaban en que todo lo que en el cuerpo es de naturaleza humana sensible, precaria y deficiente podría hacerse desaparecer en el proceso de su semiotización... en Meyerhold y en otros vanguardistas el cuerpo humano parece concebirse como una máquina infinitamente perfectible que, por medio de intervenciones de su constructor hábilmente calculadas, puede ser mejorada hasta el punto de reducir significativamente su vulnerabilidad y de garantizar un funcionamiento perfecto.¹⁴⁰ (Fischer-Lichte, 2014, pp. 166-167)

Lo que queda claro es que, en ambos casos, aparecerá el fantasma casi absoluto del control del cuerpo, tal como expresa Fischer-Lichte. Existe para gran parte de la vanguardia la idea casi utópica del sujeto omnipotente que no está condicionado ni determinado por su cuerpo y por ello es que puede disponer de él y moldearlo según su voluntad. La diferencia radica en que:

Mientras que con el principio de encarnación vigente la corporalidad no se entiende como materialidad, sino como signicidad, es decir, como expresión de los significados depositados en el texto literario del drama, en el caso de Meyerhold y de otros vanguardistas la corporalidad hace su aparición primordialmente como materialidad (Fischer-Lichte, 2014, p. 167).

En Meyerhold esto se vuelve evidente en sus textos teóricos, ya que, al tener que defender su posición frente al realismo y al arte teatral burgués, el director moldeará una fórmula que luego será ampliamente conocida. Observemos su pensamiento en la siguiente cita de la conferencia de 1922, titulada “El actor del futuro y la biomecánica”, en la cual de modo muy explícito expresa su visión del cuerpo de quien actúa:

El arte del actor consiste en organizar su propio material, es decir, en la capacidad de utilizar de forma correcta los medios expresivos del propio cuerpo.

El actor comprende en sí mismo tanto a quien organiza como lo que debe ser organizado (es decir, el artista es el material). La fórmula del actor consistirá en la siguiente expresión: $N = A_1 + A_2$, siendo N el actor, A_1 el constructor, que formula mentalmente y

¹⁴⁰ Podríamos mencionar aquí una posición análoga de las prácticas contemporáneas retratada en el pensamiento de la escena del director Federico León (2005) cuando dice: “es conmovedor ver cómo un actor no puede consigo mismo (la vulnerabilidad). Cómo no domina la situación y cómo cree que la domina, cómo la padece, cómo no puede ver por dónde podría resolverla, cómo no termina de entender completamente las reglas de la actuación” (p. 11).

transmite las órdenes para la realización de la tarea, y A₂ el cuerpo del actor, el ejecutor que realiza la idea del constructor (A₁).

El actor debe adiestrar su propio material, es decir, el cuerpo, para que éste pueda ejecutar instantáneamente las órdenes recibidas desde el exterior (del actor y del director). (Meyerhold, 1922/1972, p. 294)

Meyerhold optará por una escena que visiblemente centra su mirada en el trabajo del cuerpo del actor o actriz, pero este cuerpo —en tanto cuerpo real— seguirá soslayado por el mandato del “tener-cuerpo”, ya que por su naturaleza perfectible puede adiestrarse para convertirse en un material disponible y organizado que haga desaparecer su vulnerabilidad. El cuerpo de quien actúa en el teatro meyerholdiano es un cuerpo virtuoso, una parte más de la maquinaria teatral que es la escena total. Como en una fábrica, cada parte debe funcionar a la perfección y así obtener mayor productividad; no olvidemos que en ello radica el pensamiento político/teatral de este director ruso, quien ha comparado al actor o actriz teatral con la figura del obrero u obrera proletaria, cuestión que aparece de modo indirecto en la cita recién mencionada cuando expresa la capacidad de quien actúa de utilizar de forma correcta los medios expresivos para que pueda ejecutar de forma instantánea las órdenes recibidas. Valenzuela, al pensar el trabajo de la actuación en el teatro meyerholdiano, utiliza el concepto de “máquina de actuar” (2011).

El caso de Meyerhold nos abre algunas preguntas. Sin negar su importancia en el paso evolutivo que significó tanto su praxis como teorización al producir un giro hacia la centralidad de quien actúa, debemos remarcar que el director fantasea con un cuerpo que no solo se niega a sí mismo en tanto real, sino que nos plantea un sujeto dividido: un cuerpo-mente y un cuerpo-ejecutante,¹⁴¹ aspecto, este último, sobre el que volveremos más adelante.

Si bien estas ideas sobre el cuerpo como instrumento adiestrado fueron sostenidas por otros creadores y creadoras de la vanguardia, hubo quienes, desde otras lógicas, optaban por una escena sin actores ni actrices. Es el caso de Craig, quien sostenía que el actor o actriz, por su naturaleza impredecible, por su doble condición de ser ejecutante de su propio material (es

¹⁴¹ Como venimos haciendo en este apartado, vamos a volver a prestar atención a los postulados del investigador argentino, Valenzuela (2011). En relación a la fórmula recién citada de Meyerhold, el investigador se posiciona frente a ella entendiéndola más allá del sujeto que actúa, es decir, no concibe dentro de la fórmula al actor o actriz como entidad. Valenzuela alude a la actuación en general y por tanto no está de acuerdo con las ideas de separación entre mente y cuerpo. Tampoco cree que esto haya tenido lugar en el teatro meyerholdiano. Desde nuestro punto de vista, en cambio, decidimos tomar esta fórmula de modo literal como fue redactada por el maestro ruso, para justamente pensar el cuerpo del actor y actriz y las tareas que se esperaban de este como organizador y cuerpo que debe ser organizado. Entendiendo esta diferenciación es que sostenemos que el director ruso está planteando una división del sujeto actor y consideramos que este pensamiento no es novedad si lo contrastamos con el de fines del siglo XIX y principios del XX, ya que Occidente trabajó arduamente para dividir los procesos racionales de los corpóreos.

decir, de su cuerpo), no era posible de moldear según los requerimientos de la dirección y verá en ello la necesidad de reemplazo por la ampliamente conocida idea de la “supermarioneta”.

En efecto, como expresa Fischer-Lichte (2014), el material de quien actúa no se deja moldear a voluntad, sino que está más bien sujeto a las muy específicas condiciones establecidas por la relación del “tener-cuerpo” y “ser” al mismo tiempo ese cuerpo (p. 158). La autora cita a Helmuth Plessner, para quien el cuerpo es “el material de la propia existencia” (en Fischer-Lichte, 2014, p. 158). Mientras que Craig soluciona este doble condicionamiento desechando de la escena la materialidad del actor o actriz, Meyerhold, por su parte, rompe la tensión eludiendo —mediante el entrenamiento y el virtuosismo— la imprevisibilidad del cuerpo (aun cuando esto no resulta del todo posible). El creador en su fórmula expresa el problema (el actor o actriz organiza y a su vez es el propio material a organizar), pero distiende la tensión, en una relación de subordinación, en la cual la mente ordena la tarea a ejecutar y el cuerpo responde a ella. Es interesante observar que las órdenes, ya sean provenientes de la dirección o del mismo actor o actriz, son mencionadas en la cita como elementos externos. Es decir, si antes el o la artista actuaba bajo las exigencias externas del texto y su *dramatis personae*, ahora era un instrumento de sí y de la dirección escénica.

Tanto el teatro que localiza a quien actúa en subordinación al cuerpo semiótico, como el teatro del cuerpo perfectible y virtuoso de Meyerhold, proponen una construcción física que obliga al actor o actriz a negar su propia singularidad. Las composiciones corpóreas debían conducir a otro cuerpo, por fuera del condicionamiento real, así el cuerpo era material y vehículo del texto (desde mediados del siglo XVIII hasta siglo XX), o bien del espectáculo (con las vanguardias del siglo XX).¹⁴² El giro hacia la autonomía del actor o actriz como creador o creadora solo podrá devenir, entonces, primeramente de la crisis del personaje moderno y luego de la reconfiguración de la relación actuación-dirección. Dicha reconfiguración estará dada por la pérdida de la centralidad creativa por parte de la dirección que, según De Marinis (2005), indudablemente caracterizará su rol en el curso del siglo XX, y representará el fruto de las experiencias más significativas del nuevo teatro contemporáneo (p. 57). El autor también expresa:

más interesante me parece detenerme en las consecuencias que esta pérdida de centralidad del director ha producido en el plano artístico, y más exactamente en el proceso creativo, ... el

¹⁴² Podemos mencionar aquí un dato interesante en relación a la subordinación de quien actúa frente a las disposiciones de la dirección de escena. Meyerhold se autodenominaba autor del espectáculo y en este gesto, precisamente, se deja demostrada la implacable jerarquía de la dirección por sobre el resto de los operadores del hecho teatral.

teatro del actor. Pretendo decir que la superación de la puesta en escena está implícita en el teatro de actor, es decir, en aquel teatro en el que el actor ocupa el corazón del proceso creativo. (De Marinis, 2005, pp. 157-158)

3.1.2 Cuerpo fenoménico y presencia escénica

Si bien la valoración del trabajo actoral unida a la idea de encarnación y composición puede actualmente operar en gran parte de la recepción, no sigue la misma suerte dentro del campo teatral, pues se asiste a realizaciones escénicas que poco tienen que ver con la necesidad de composición de personajes y, en muchas de ellas, se pone en crisis esta noción.¹⁴³ De modo opuesto a la idea de encarnación, nace con la *performance* y las realizaciones escénicas, desde los años sesenta, la presentación del cuerpo en escena como cuerpo fenoménico desprendido de la obligación de generar un cuerpo-signo. Las nuevas tendencias escénicas piensan la tensión entre “ser” y “tener” de modo tal que el “tener-cuerpo” no significa dejar de “ser-cuerpo”. Quien actúa no puede abandonar su “instrumento”, como lo denominan muchas escuelas de actuación. En efecto, esta imposibilidad coloca en un lugar de contradicción la utilización de dicho término para designar al cuerpo, ya que, en tanto “instrumento”, pasa a ser objeto del actor o actriz y puede ser moldeado a partir del control racional. Esta visión niega la posibilidad de ver los sujetos de la actuación como cuerpos-pensantes. El cambio de paradigma radica en que no hay separación entre mente y cuerpo porque quien actúa no puede desprenderse de su propio cuerpo, tal como lo indica la cita de Sánchez utilizada ya al inicio. El investigador agrega:

La indisociabilidad de la palabra y la garganta, es decir, de la idea y la corporalidad, constituyen la clave de este nuevo criterio de realidad que encuentra en el actor como ser corporal e inteligente. El actor debe en primer lugar ser, no someterse a transformación alguna; en segundo lugar, actuar, es decir, ejecutar acciones y no interpretar las palabras o los sentimientos creados por otro (Sánchez 2012, p. 123).

La importancia de esta cita radica, sobre todo, en el hecho de tomar a quien actúa como cuerpo que piensa, idea que está relacionada con el concepto de *embodied mind* tratado por Fischer-Lichte (2014). La investigadora toma como ejemplo a Grotowski, a través de quien desarrolla estas ideas:

¹⁴³ Obsérvese que hablamos de “crisis” y no de disolución de personaje. En este sentido, seguimos las afirmaciones de Sarrazac (2013), quien expresa que el personaje no ha desaparecido, “[aun] reducido a funciones esenciales como tantas trazas de su humanidad, próximo a su borradura por su concentración en un soporte tenue y enigmático, el personaje continúa hablando todavía” (p. 169).

El actor no le presta su cuerpo a una mente, no encarna en este sentido algo mental, esto es, significados preexistentes, sino que hace que la mente aparezca a través de su cuerpo al conferirle capacidad operativa (*agency*) a su cuerpo.

... Para Grotowski el tener cuerpo es indisociable de ser-cuerpo... el cuerpo actúa como una mente corporizada (*embodied mind*). (Fischer-Lichte, 2014, pp. 169-170)

Grotowski es fundamental para el cambio de paradigma del cuerpo. La autora alemana revisa la praxis teatral desde las ideas filosóficas de la fenomenología de Merleau-Ponty. Para el filósofo, no hay intervención en el mundo que no sea una intervención corporal, siendo el cuerpo el que supera en su carnalidad las funciones instrumentales y semióticas (Fischer-Lichte, 2004). La “filosofía de la carne” se relaciona con las realizaciones escénicas de Grotowski, es parte constitutiva de su filosofía del teatro:

Corporizar significa en este caso hacer que con el cuerpo, o en el cuerpo, venga algo a presencia que sólo existe en virtud de él. Es decir, cuando un personaje -Fernando en *El príncipe constante*- aparece en y a través del cuerpo de Ryszard Cieslak solo puede hacerlo una sola vez e indisolublemente unido a ese cuerpo en particular. El personaje encuentra en el físico-estar-en-el-mundo del actor su fundamento y la condición de posibilidad de su existencia. Únicamente existe, pues, en su ejecución física: llega a existir a partir de sus actos performáticos y de la singular corporalidad del actor. (Fischer-Lichte 2004, p. 172)

La cita señala el carácter efímero de la realización escénica, el aquí y ahora determinado por el cuerpo vivo del actor o actriz, lo que a su vez deja en evidencia la importancia del sujeto de la actuación como núcleo del acontecimiento escénico. La singularidad del cuerpo permite la existencia del “cuerpo-semiótico”, pero no de cualquier modo: el personaje ya no es una entidad *a priori* a la cual la actuación le presta corporalidad, sino que nace junto con esos cuerpos, precisamente, en ese “físico-estar-en-el-mundo” del actor o actriz, no existe en su exterioridad. Estas ideas nos llevan a corroborar que es allí donde se afirma la dramaturgia de actuación.

Afirmamos, entonces, que la singularidad del cuerpo transforma la escena, propone y elabora en su “estar aquí y ahora” escrituras y reescrituras:

El cuerpo en su movimiento presenta el acto de la escritura, en cuanto es grafía, dibujo de su propio movimiento y que remite al estilo del actor que realiza la acción, acto que se realiza sobre el espacio escénico y sobre el cuerpo mismo como soporte, y que se inscribe como signo y como texto (Argüello Pitt, 2006, p. 65).

3.2 El cuerpo como acontecimiento

Apenas se inicia la representación, el actor ingresa en la estructura de la puesta en escena: él también se halla total y absolutamente involucrado; improvisa dentro de los lineamientos preestablecidos y, al igual que el corredor, también está sujeto a lo impredecible. Así todo es posible, todo está abierto, y para el espectador el evento ocurre en ese preciso instante; ni antes ni después. ... De manera que la preparación, por estricta que sea, no puede controlar el inesperado desenvolvimiento... . Y sin la preparación el evento resultaría frágil, confuso, incomprensible. Sin embargo la preparación no implica definir una forma. La forma precisa surgirá en el momento más álgido, cuando tenga lugar el acto mismo. (Brook, 1992, p. 23)

En el teatro no todo se puede prevenir: se puede estar preparado para el suceso por medio del ensayo, de la técnica y del entrenamiento, pero no es garantía de efectividad y exactitud. Quien actúa conoce las acciones y los textos que debe pronunciar, sabe en qué lugar del espacio debe realizar su tarea y aun así hay una gran cantidad de micro-sucesos que desconoce. Precisamente esos sucesos son los que convierten un espectáculo en acontecimiento. Desde esta noción de acontecimiento se retomará el concepto antes mencionado: el cuerpo como advertencia de lo real, ya que es el elemento “cuerpo” (por su dinamismo y movimiento constante) lo que permite el acontecimiento dentro del teatro.

El peligro que genera un cuerpo vivo en un espacio, actuando ante otros cuerpos vivos, crea una comunión aurática. Estimularla no es tarea fácil. Son muchos los espectáculos bien ensayados y que responden a producciones profesionales que, sin embargo, no logran convocar la mirada. ¿Qué debe tener o hacer un cuerpo para que incite a los y las espectadoras a intercambiar su apraxia motora por praxia sensorial e ideatoria? Quizás, para reflexionar en torno a esta pregunta, es necesario profundizar la idea de peligro, ya que la sensación de que algo extraño puede sucederle a ese actor o actriz, con su carga de triple presencia (cuerpo social-natural, afectado y poético), produce tanto terror como disfrute: deseo de mirar, de estar presente por si ese “algo” acontece, como sucede con las risas extremas ante la equivocación del comediante, como la tensión en la platea de las carpas de circo cuando el acróbata coloca sus pies en la cuerda floja o simplemente como los transeúntes alrededor del accidentado —la teatralidad, como expresa Féral (2004), no es exclusiva del teatro—.

Es el cuerpo quien convoca la mirada, su dramaturgia singular producto de su propia identidad, pero que al mismo tiempo remite a otros cuerpos, a todos los cuerpos. El peligro radica en su humanidad, en su naturaleza de ser vivo y orgánico, en su imposibilidad de

repetición, en su dramaturgia de acontecimientos efímeros. Tal como rezan las palabras de Pina Bausch: “el cuerpo escribe un texto que se niega a su publicación, al encarcelamiento de su significado” (en Sánchez, 1992, p. 109). El teatro actual nos presenta cuerpos jeroglíficos que convocan al espectador a leer escrituras escénicas y develar el código que esconde el cuerpo.

La búsqueda sobre el propio cuerpo y su singularidad responde en muchas ocasiones al desafío de los límites de la representación, noción ampliamente problematizada por el campo teatral a partir de las vanguardias del siglo XX y más tarde potenciada por el ingreso de las realizaciones escénicas, los happenings y las performances. Los casos en los que el cuerpo se presenta sin enmascaramiento obligan al espectador o espectadora a mirar la escena de modo extrañado, a preguntarse cuál es la realidad y cuál es la ficción. El pacto tácito que establecía la convención teatral aparece detrás de un velo de ambigüedad y el elemento que lo vela es el propio cuerpo, ya que se constituye como la advertencia de lo real. A partir de los años setenta son muchas las experiencias en todo el mundo que desean embarcarse en la búsqueda de un teatro que, oponiéndose al sistema de convenciones teatrales, intenta un cruce con lo real (tómese como ejemplo el caso del Living Theatre).

¿Pero qué es eso que llamamos real en la escena? José A. Sánchez, en su libro *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2012), analiza este problema teórico desde una visita, si se quiere de recorrido histórico, de los hitos teatrales contemporáneos que han sido atravesados por este concepto. Allí muestra cómo esta búsqueda, que comienza con Artaud, se va desarrollando a través del tiempo. La atracción de los y las realizadoras escénicas por encontrar “lo real” en su trabajo va de la mano con un quiebre de la representación, entendido como un abandono de las convenciones. La búsqueda del acontecimiento real nace a partir del conflicto al cual se enfrenta el realismo en el siglo XX: si su objetivo final era la construcción de una realidad identificable con la vida real pero el medio para crearla era a través del artificio, dicho objetivo se tornaba inalcanzable, ya que el artefacto teatral siempre daba como resultado un objeto inverosímil. Debido a la incoherencia entre objeto y medio de representación se generaron tales tensiones en el campo que dieron lugar a la fisura. Es a partir de esa fisura que aparecen figuras como Antonin Artaud, creador que modifica el campo teatral y aún hoy su legado lo continúa modificando.

Dentro del panorama que se desarrolló durante todo en el siglo XX, la presencia del actor o actriz se reconfigura, se vuelve hacia y desde la escena como potencia de cuerpo vivo que crea y transforma la representación en acto presente. Quien actúa, en tanto cuerpo, desprende una serie de complejidades en la construcción de su propia dramaturgia escénica.

Esto corre tanto para obras que conforman finalmente una pieza de ficción, como para aquellas obras que basan su poética en el quiebre con la fábula y la noción de personaje, tema que será trabajado a partir de los casos de estudio.

Es importante, antes de entrar en el análisis de las operatorias de dramaturgia de actuación, detenernos en algunos conceptos de la filosofía que creemos esenciales para problematizar el abordaje del objeto: el cuerpo.¹⁴⁴ Partimos de algunas premisas de Jean-Luc Nancy, expuestas por el filósofo en dos publicaciones: *Corpus* (2003) y *58 indicios sobre el cuerpo* (2017). Allí afirma que el cuerpo da lugar a la existencia, más aún, el cuerpo es el ser de la existencia (2003, p. 16) y que por lo tanto pensar una ontología del cuerpo es pensar al cuerpo localizado. Esta conceptualización que realiza Nancy aparece también en el pensamiento de Merleau-Ponty cuando expresa que, así como está necesariamente “aquí”, el cuerpo existe necesariamente “ahora”. Por medio de estas ideas ubicamos el cuerpo de quien actúa dentro del convivio escénico, en su relación de cuerpos presentes en el aquí y ahora del acontecimiento. Y, al mismo tiempo, esta característica de la presencia, de la existencia local del cuerpo, puede ponerse en relación con lo real del acontecimiento escénico, por la presentación de cuerpos que se actualizan en ese devenir del aquí y ahora, más allá de toda representación (o pese a toda representación).

Así, expresa Nancy (2003), el cuerpo como existencia es la “carnación” de “latidos, frecuencia y matriz” (p. 17). Como luego afirmará en el segundo indicio de *58 indicios sobre el cuerpo*: “El cuerpo es material. Es aparte. Distinto de otros cuerpos. Un cuerpo empieza y termina contra otro cuerpo” (Nancy, 2017, p. 13) y luego apunta: “un cuerpo no está vacío. Está lleno de otros cuerpos, pedazos, órganos, piezas, tejidos, rótulas, anillos, tubos, palancas y fuelles. También está lleno de sí mismo: es todo lo que es” (Nancy, 2017, p. 13). El cuerpo, para Nancy, puede ser con otros cuerpos en tanto difiere de ellos:

cuerpo a cuerpo, codo a codo, frente a frente, alineados o enfrentados. La mayoría de las veces solamente mezclados, tangentes, teniendo poco que ver entre sí. Aun así, los cuerpos que no intercambian propiamente nada se envían una cantidad de señales, de advertencias, de guiños. (Nancy, 2017, p. 17)

El cuerpo se afecta y afecta a otros desde su carnalidad y desde su diferencia, porque, señala el filósofo, “los cuerpos son diferencias. Por consiguiente, son fuerzas: son identidades. Un cuerpo es una fuerza diferente de muchas otras” (Nancy, 2017, p. 18).

¹⁴⁴ Las teorías filosóficas que ya han ido apareciendo a lo largo de estas páginas han sido visitadas no con el objetivo de una aplicación directa, sino porque sus conceptos nos sirven para realizar una construcción personal que luego nos ayude a problematizar nuestro punto de vista acerca del objeto de estudio en particular.

A esta afirmación del cuerpo como diferencia en su carnalidad, es decir, en su evidencia, debemos agregar que el cuerpo se presenta además como inmaterial, es decir, más allá de lo que se ve. La fisicidad del cuerpo, si bien es fundamental, (sobre todo en artes escénicas porque es en el cuerpo donde se efectúa lo poético de modo material) en tanto evidente, está unida a un plano que no se muestra ante la mirada. Es parte de un entramado, nunca estable, de afectaciones, percepciones y estados. Este cuerpo-mutable es lo que en definitiva constituye su presencia escénica, es decir, su actualización. En tanto que el cuerpo no es nunca semejante a él mismo más de una vez (Nancy, 2014, p. 79), se vuelve imposible la tarea de la representación, ya que en cierto sentido quien actúa siempre estará mostrando zonas de sí que no existían antes, o bien, si existían, han sufrido modificaciones. Quien actúa en escena es un cuerpo que deviene cuerpo. Y en tanto devenir de permanentes actualizaciones, el cuerpo es presencia.

Consideramos al cuerpo quien actúa como una fuerza distinta de otras fuerzas que componen la escena (el espacio, otros cuerpos, la luz, los objetos) y asumimos su singularidad como la diferencia que le permite dar lugar (existencia) a su creación. La dramaturgia de la actuación está discutiendo la autonomía creativa, en tanto no busca una homogeneización de los cuerpos, sino que justamente los habilita a trabajar desde su propio saber,¹⁴⁵ es decir, desde su diferencia. A partir de las ideas filosóficas nos preguntamos: ¿qué puede un cuerpo?¹⁴⁶ ¿Qué puede un cuerpo en su diferencia? ¿Qué escrituras y reescrituras se producen de su singularidad?

4. SINGULARIDAD: ESCRITURAS Y REESCRITURAS DEL CUERPO

Todos los conceptos, nociones y disquisiciones de los puntos anteriores servirán en este apartado para analizar en profundidad el modo en que entran a producir dramaturgia los cuerpos de los actores y actrices estudiados en la presente investigación. El conjunto de obras seleccionadas tiene la interesante característica de ser indiscutiblemente ecléctico: la dramaturgia de actuación en cada una de las obras mencionadas está íntimamente relacionada con las diferentes miradas sobre la escena. Es decir, no existen procedimientos de dramaturgia de actuación que puedan ser aplicados a las once piezas teatrales por igual, ni

¹⁴⁵ Seguimos los conceptos de la filosofía del teatro de Dubatti (2016) cuando describe al teatrista como un trabajador del arte que genera un pensamiento específico, es decir, “pensamiento teatral”. Si seguimos a Kartun (2015) cuando expresa que el “teatro teatral” porque produce un saber particular y diferente al que producen otras disciplinas artísticas (pp. 136-137), debemos aplicar este “obrar pensamientos” para sus principales trabajadores y trabajadoras: actores y actrices.

¹⁴⁶ La pregunta remite al cuerpo en tanto potencia y parte de la conocida expresión de Spinoza (2012): “Nadie, hasta ahora, ha determinado lo que puede el cuerpo” (p.136).

mucho menos pueden ser equiparadas las operatorias de actuación correspondientes a cada cuerpo que participa de los grupos creativos. En este sentido, por ejemplo, un procedimiento si se quiere general de actuación como lo es la improvisación se juega desde diferentes visiones y usos en cada proceso creativo.

Lo que unifica al corpus es que todos los hacedores y hacedoras que visitaremos practican, algunos en un nivel más evidente y otros menos evidente, una dramaturgia de escena en la cual o bien la singularidad del cuerpo es la vía para la composición de un texto-escénico o esa singularidad es el medio para la reescritura de un texto pre-escénico. En este apartado nos dedicaremos con exclusividad a observar estas posibilidades que se presentan en cada uno de los materiales estudiados del corpus, extendiendo diversas problemáticas que se juegan en el momento en que los cuerpos del actor y actriz, como sujetos autónomos, componen su propia dramaturgia.

Existen distintos niveles de incidencia de la presencia singular de quien actúa en las obras investigadas. En este sentido, vale aclarar que, por ejemplo, la obra *Febrero adentro* podría haber quedado afuera del corpus, ya que en una primera instancia de análisis de la poética explícita de Vanina Coraza, directora y autora del proyecto, se extrae que el proceso de trabajo no había implicado una dramaturgia escénica debido a que el modo que ella misma había pretendido respondía al modelo tradicional —es decir: de puesta en escena de un texto dramático ya escrito como tal antes de comenzar los ensayos—. Ahora bien, gracias a una profundización del estudio y por medio de los datos que arrojaron luego las entrevistas realizadas, pudimos encontrar que, a pesar de esta intención de trabajo convencional de puesta en escena, en el proceso de ensayos se había producido una nueva lectura del texto preexistente y por lo tanto la reescritura fue ineludible. Si bien los cambios del texto pre-escénico al texto post-escénico pueden parecer mínimos comparados con otros procesos del corpus —en los cuales el procedimiento de escritura escénica por parte de la actuación resulta ser un gesto evidente—, la obra de Coraza nos permite apreciar precisamente una dramaturgia actoral en su grado más imperceptible a nivel textual pero que, no obstante, escénicamente alcanzó modificaciones sustanciales de los elementos dramáticos de la obra. El material preexistente se transformó en gran parte gracias a la escritura escénica, generada principalmente por el trabajo actoral en la dinámica de ensayo, que habilitó a que ciertas zonas del texto fueran liberadas a la improvisación.

El caso de *Febrero adentro* conforma uno de los extremos de nuestro corpus y evidencia, como bien exponíamos, una dramaturgia actoral en un grado casi imperceptible. En su extremo opuesto colocamos la escritura escénica de *La pieza de Oskar*, obra con la cual

cerraremos este capítulo por presentarse como caso de estudio modelo para el análisis de la reescritura singular que produce el gesto actoral sobre textos-materiales.

Para continuar con el análisis, solo basta aclarar que partimos de una noción de dramaturgia actoral que implica el asumir la condición de un sujeto, actor o actriz, que concibe su trabajo escénico desde la singularidad de su cuerpo fenoménico y que, este procedimiento técnico-expresivo, abre la posibilidad de leer y reescribir los materiales que resultan de su trabajo. Observaremos la importancia del espacio del ensayo y las formas de improvisación con las que quienes actúan pueden abrir los materiales para ser transformados en la misma escena. Además, profundizaremos dos operatorias de dramaturgia actoral ante la confirmación de lo real del cuerpo de actuación en escena: por un lado, producciones que parten de lo real y construyen mediante operatorias de metaforización y poetización un cuerpo semiótico o ficcional; por otro, el procedimiento de la autorreferencialidad que, sin recurrir a la creación de otro cuerpo más que el del actor o la actriz pronunciándose a sí delante de los y las espectadoras, se instala como poética en sí misma. Para esto último serán de gran relevancia los estudios provenientes de la teoría literaria acerca de la noción de autoficción.

4.1 Campo elemental de acción de la dramaturgia de actuación: el ensayo y la improvisación

El ensayo es el espacio vital de la creación escénica, Arrojo (2014) lo describe como el territorio más denso del teatro, como “una batalla entre lo sabido y lo desconocido” (p. 58). Desde una concepción del ensayo como práctica exploratoria y de batalla entre lo que conocemos y lo que no, es que podemos pensar este territorio como la cocina de la escritura escénica, en tanto el actor o la actriz propone desde su saber-hacer una lectura de lo conocido. Como conocido podemos ubicar el texto pre-escénico, textos materiales no teatrales, una idea preconcebida de la dirección, un espacio, los objetos, etc. Venimos insistiendo en la concepción de que realizar una lectura sobre cierto material implica una nueva visión de eso que nos es dado. En el ensayo, en este sentido, todo se vuelve material para ser leído desde la lógica de la reinención y la exploración. Como define el director e investigador cordobés Argüello Pitt (2015), “Una finalidad del ensayo es la de construir materiales para la representación, pero la primera —y quizás la más importante y fundamental— es la prueba” (p. 81) y agrega luego: “Un ensayo es la repetición de una búsqueda” (p. 83).

En el presente estudio coincidimos con los dichos de Arrojo y Argüello Pitt y partimos desde allí para entrar en el universo del ensayo que, según Alberto Ure (2012), es la

zona menos estudiada del teatro. Concordamos con esta afirmación, pero nos vemos obligados a aclarar que este escaso énfasis que la teoría teatral le ha otorgado a la problemática se está revirtiendo en los últimos años. Al respecto puede servir de ejemplo, la organización de las Jornadas de Procesos Creativos llevada a cabo por docentes e investigadores universitarios de diversas provincias de Argentina. Organizadas desde el año 2010, han generado ricos espacios de debate: cruce entre teoría y práctica, metodologías de investigación de procesos creativos, el rol del investigador o investigadora/artista, entre otros. Además de propiciar, claro está, materiales teóricos necesarios, entre los cuales podemos mencionar las investigaciones de Carolina Cismondi, quien encuentra en el acompañamiento de ensayos parte de su metodología para la investigación.¹⁴⁷

A lo expuesto es menester sumar los propios discursos de espesor de los y las artistas,¹⁴⁸ ya que, al reflexionar sobre sus propias prácticas, reparan en la problemática del ensayo y es este saber específico de la praxis lo que los vuelve fundamentales para la presente investigación.

Si bien el ensayo se posiciona como un objeto complejo de investigar, por la imposibilidad de definiciones generales —es decir, no existe un único modo de ensayar—, a su vez es imposible evitar su tratamiento al momento de estudiar procesos creativos y las operatorias de actuación que dan lugar a una dramaturgia. Por esto mismo, en este apartado discurriremos sobre algunos núcleos que de allí se desprenden. Luego, en los siguientes capítulos (IV y V), visitaremos las concepciones sobre el ensayo desde otras ópticas, como son la dirección y el grupo.

Partimos de la idea de que en el ensayo, como expresa Ure (2012), “se discuten todas las organizaciones del teatro y no solo su estética” (p. 63). Justamente en este sentido es que se transforma en el espacio en el cual las relaciones entre dirección y actuación consolidan una política de trabajo y las reglas de juego resultantes de las concepciones teatrales específicas y las condiciones particulares de los medios de producción. De ahí que existan, por ejemplo, diferentes modos de ensayar no solo en cada grupo teatral, sino también en cada proceso nuevo de creación al interior de grupos consolidados.

¹⁴⁷ Podemos mencionar de dicha investigadora el trabajo *Variaciones teatrales de crítica genética* (Cismondi, 2011). Allí la autora se pregunta por las implicancias del tiempo en la experiencia del proceso, en su registro y su crítica. Además, plantea nuevas relaciones posibles entre el investigador o investigadora y el objeto de estudio y entre la documentación y exhibición del proceso. La autora, en el citado artículo, expone además un estudio de caso que nos resulta esclarecedor para este trabajo por las vinculaciones que se pueden tender entre *Edipo R.* (dirección de Luciano Delprato, Córdoba) y las reescrituras escénicas de textos clásicos que aquí estudiamos.

¹⁴⁸ Entre ellos, el del mismo Ure (2012), el Arrojo (2014), el de Cipriano Argüello Pitt (2015), el de Bartís (2003), entre otros.

Los pensamientos de Arrojo (2014) sobre el ensayo, mencionados al inicio del apartado, responden a una concepción de teatro en particular, que ubica el proceso creativo como un lugar de exploración. Esta lógica del ensayo discute con otros mecanismos teatrales establecidos, como por ejemplo el del teatro comercial, que no podría internalizar este tipo de prácticas laxas y abiertas en sus ensayos porque implicaría una pérdida de ganancias. A su vez, en relación al circuito de teatro oficial podemos decir que por lo general este tipo de procesos de corte exploratorio son excepciones a la regla. En este sentido, puede servir de ejemplo el caso del grupo Piel de Lava en el Teatro Sarmiento y la producción de la obra *Petróleo*. Las teatristas han comentado que su modo creativo de dramaturgia, dirección y autodirección compartida asombraba y asustaba a los técnicos y administrativos del Teatro Sarmiento,¹⁴⁹ ya que las modalidades de ensayo de las teatristas no les aseguraba que hubiera una obra terminada al finalizar el tiempo de producción. Por supuesto que el grupo creativo desestimó estos miedos y, continuando con su modo habitual de trabajo, finalmente no solo lograron que hubiera obra, sino que el éxito de taquilla hizo que al terminar el contrato con el Sarmiento las teatristas se mudaran a un teatro comercial donde ya llevan más de dos temporadas de funciones a sala llena.

Si bien este tipo de procesos creativos ante los ojos del teatro tradicional parecieran no tener una lógica, porque el caos y el azar aparentan dominar la escena, responden a una lógica “otra”, en tanto y en cuanto se presenta como diferencia de los mecanismos del teatro al que los espacios más institucionalizados están acostumbrados. Estas metodologías de la creación se instalan en la idea del encuentro con lo indeterminado y con una reescritura constante de lo que antes pudo ser pre-establecido. Se asemeja a un ejemplo que de tan usado por los y las teatristas puede volverse ya un cliché: tal es el caso del accidente, las manchas y el encuentro con las formas en los lienzos de Francis Bacon. En el teatro, el ensayo es el territorio para el encuentro con ese accidente, con la imprevisibilidad de la mancha que luego dará lugar a una forma.

En este sentido, el director Alberto Ure (2012) profundiza estas ideas expresando lo siguiente:

Al teatro puede encontrárselo, caprichoso, por entre las grietas de la lógica. Porque en un ensayo la lógica puede estar desarmada provisoriamente, descuidada, el espacio sin definiciones concretas, y la actuación apoderarse de los vacíos. Los órdenes emocionales,

¹⁴⁹ Estas anécdotas en relación al Teatro Sarmiento fueron expuestas y debatidas por las teatristas en un Taller teórico-práctico, dictado por Laura Fernández y el mismo grupo Piel de Lava, del cual participamos. El taller se dictó en el marco del 1er. Coloquio Nacional de Investigación en Teatro, en octubre de 2018 (Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires).

dramáticos, visuales, espaciales, arquitectónicos arman la máquina que hace posible la experiencia estética, lo que en cada época se llama *teatral*, pero deben contener la hemorragia indiscriminada de ficción que son en potencia los actores. Y durante el ensayo todo eso no está tan armado, o está desarmado, y entonces cualquier gesto puede iniciar una cadena que no se sabe dónde termina. (p. 65)

Muchos de los procesos que estudiaremos aquí nacen evidentemente de ese “gesto que inicia una cadena que no se sabe adónde termina”, otros procesos comienzan desde lógicas tradicionales y terminan por darle espacio a esta lógica “otra” de encuentro con una obra que no puede estar predeterminada incluso con el texto impreso en mano el primer día de ensayo. El cuerpo, en tanto potencia y singularidad, tracciona la máquina de la experiencia estética, provoca con su trabajo un hiato al apoderarse del vacío que, aun de modo involuntario, siempre está inscripto en el texto.

4.1.1 Improvisar

Dentro del ensayo una de las nociones a discutir es la de la improvisación, que comparte con el ensayo la imposibilidad de describirla en definiciones amplias aplicables a todos los casos por igual. Con respecto a esto, Arrojo (2014) asevera: “sin lugar a dudas la improvisación es una de las técnicas más desarrolladas y utilizadas y a la vez, de mayor ambigüedad en términos conceptuales” (p. 70). El director y docente mendocino ubica a la improvisación dentro de lo que él denomina como “procedimientos generales de la animación teatral”.¹⁵⁰ Improvisar es un procedimiento universal que a su vez se vuelve singular dependiendo de las concepciones de teatro, el trabajo de los y las artistas y las diferentes etapas de la obra.¹⁵¹

En la improvisación se juega un arsenal de “informaciones”¹⁵² que quien actúa aporta de su trayectoria actoral (escuelas, técnicas, obras anteriores, otros campos del saber: el cine,

¹⁵⁰ Los “procedimientos generales”, dice Arrojo (2014), incluyen a todo el saber hacer de técnicas heredadas de la tradición teatral, son los “precipitados” de la práctica y la reflexión teórica, de nuestro contexto histórico (p. 39).

¹⁵¹ Debemos tener en cuenta con respecto a esto que en los últimos años la improvisación ha trascendido del uso universal como mera “herramienta para generar materiales para una obra” hasta desarrollarse como un género en sí mismo. Estas nuevas modalidades, como por ejemplo el *match* de improvisación, siguen reglas muy específicas y codificadas. Existen talleres y escuelas con técnicas precisas para participar de estos formatos. Nuestra perspectiva sobre la improvisación no se relaciona con esta vertiente, sino que desde nuestro estudio tomamos esta herramienta como parte del proceso creativo y no como resultado en sí mismo. Por esto último es que los modos de improvisar varían según los sujetos y los contextos de producción.

¹⁵² Utilizamos el término “información” siguiendo el pensamiento de Alejandro Catalán. El director porteño expone que el currículum de los actores y actrices contemporáneas es una lista variada de cursos y seminarios con las técnicas y los maestros más disímiles. Y que esto es actualmente lo que parece definir una buena formación. Sin embargo, esta “buena formación” no sería ni buena ni formación, Catalán remata la idea expresando que en términos actuales sería una “buena cantidad de información” (2007b, Párr. 1). El director y

artes visuales, etc.) y de su biografía (historia de vida, visión de mundo, intereses personales). Todo esto conforma la presencia singular del actor y la actriz en escena, es decir que cuando quien actúa pone su cuerpo en el ensayo trabajará a partir de esta información. Esta situación se replica aun en obras que se construyen a partir de códigos y formas específicas (sirva de ejemplo la técnica Suzuki constitutiva de la poética de Ivana Catanese y su compañía Ala Sur).

Entonces, si es la improvisación una metodología de la creación actoral, como expresa Argüello Pitt (2015, p. 131), habrá dentro de los lineamientos generales tantas variantes como procesos actorales existan. Por ello es que afirmamos que la improvisación está constituida por el saber-hacer del actor o actriz. Si bien hay reglas para improvisar dentro del proceso creativo, es decir, el ensayo provee de ciertas condiciones para la improvisación, aun así este reglaje difícilmente podrá eliminar lo que quien actúa brinda con su cuerpo fenoménico al juego de la improvisación.

Como bien exponíamos en un comienzo, los modos de improvisar varían de grupo en grupo, de obra en obra, de intérprete en intérprete; en este sentido, los casos seleccionados pueden servir de ejemplos ya que el corpus presenta situaciones muy disímiles entre sí. A continuación, mencionaremos algunas de las posibilidades de modalidades de improvisación encontradas en los análisis de procesos creativos seleccionados:

- 1- Improvisación que se inicia sin ningún elemento previo, es decir, sin textos pre-escénicos o temáticas que guíen la improvisación. En estos casos, quien actúa genera estados a partir de su conciencia de estar en escena, relacionándose con otros cuerpos y conectándose con su aquí y ahora. La dirección, a partir de lo que percibe, elabora consignas habilitadoras de otras situaciones escénicas o bien potenciadoras de lo que ya se está generando en la escena. La improvisación se produce en un espacio de intercambio entre actuación y dirección.¹⁵³

docente teatral utiliza la expresión “cuerpos de la información” y expresa que estos no son cuerpos “mal preparados”: “el medio que los produce y los requiere es una continuidad en la experiencia del eclecticismo práctico ahora reinante. Este pasaje de la ‘formación’ a la ‘información’ no es algo que denote una decadencia o una cuestión a solucionar, más bien da cuenta de una mutación más general del medio teatral en el que la ‘forma’ y su ‘intérprete’, por razones que tendremos que ver, han caído como lógica práctica y han sido relevados por otra dinámica que estos nuevos cuerpos quizás nos puedan ayudar a ver” (Catalán, 2007a, párr. 7).

¹⁵³ Más de un proceso creativo entra en esta línea de improvisación, cada uno de los casos con sus singularidades, claro está. Lo que los unifica es la centralidad del trabajo del cuerpo del actor o la actriz en su aquí y ahora del acontecimiento del ensayo. Algunas de las obras que podemos mencionar son: *Ruido blanco* (Cajamarca Teatro), *Las palomas* (Cajamarca Teatro y actores y actrices invitadas), *Tu veneno en mí y Mi humo al sol*, de Manuel García Migani. La última obra en realidad plantea algunas complejidades que hacen dificultosa su catalogación. Esta tiene un punto de partida claro: una obra de Tennessee Williams llamada *No puedo imaginar el mañana*, pero finalmente la pieza queda descartada. Como observaremos más adelante, en el análisis de este caso, el director se queda con algo que se desprende de la obra, pero no con su fábula dramática,

- 2- Improvisaciones que parten de una idea previa¹⁵⁴ que ha sido elaborada y seleccionada a partir de deseos del grupo creativo o bien de ideas previas de la dirección de escena. En estos casos tampoco se trabaja con textos pre-escénicos; sin embargo la temática escogida regula y contiene el marco de la improvisación.¹⁵⁵
- 3- Improvisaciones a partir de textos pre-escénicos. Este punto es el que más nos interesa desarrollar en este apartado ya que cuando hay presencia de un texto pre-escénico la relación con la autoría presenta tensiones muy interesantes. Desde este estudio reafirmamos la consigna de Arrojo (2014) que explica que la improvisación aplicada durante el montaje de una obra inevitablemente genera dramaturgia, a veces complementaria y a veces disolvente del tejido fabular y del código del discurso de la obra. Los casos que en este aspecto presentan tensiones son muy diferentes entre sí. Encontramos cuatro tipos de situaciones de textos previos a tener en cuenta:
 - a) Reescritura de un texto clásico: existen casos en los cuales el texto es tomado como material para la creación, que se fusiona con otros materiales de la escena, se transforma y hasta puede terminar por desaparecer como palabra dicha en escena (como en *La pieza de Oskar*, ejemplo que visitaremos más adelante).¹⁵⁶
 - b) Reescritura escénica de más de un texto-material teatrales o no teatrales.
 - c) Texto pre-escénico finalizado, pero que permite un espacio para la improvisación de quienes actúan y con ello la apertura al saber-hacer del actor o actriz y la posibilidad de que se presente una faceta no conocida del texto pre-escénico. Una nueva lectura: la de la escena.
 - d) Texto pre-escénico incompleto. En el caso que estudiaremos, *Hermanitos* de Sacha Barrera Oro, la improvisación no solo dio lugar al resto del texto que no había sido escrito aún y que luego se editó, sino que además reescribió parte de las escenas correspondientes al material pre-escénico, por lo que este caso contiene las tres tipologías: pre-escénico, escénico y pos-escénico.

García Migani repara en el vínculo entre estas dos mujeres, ya que lo que le interesó verdaderamente es lo que generaban las dos actrices en relación una con la otra. Es por esto que la ubicamos en este primer punto y no en el de reescritura de textos clásicos propiamente dicha. Si bien de la obra de Tennessee Williams queda al menos una suerte de atmósfera, no funciona precisamente como marco contenedor de la improvisación.

¹⁵⁴ La “idea previa” puede ser vinculada a la noción de “imagen” o “premisa” que los procesos de la CC colombiana proponían en su concepción técnica de la improvisación, tal como vimos en el capítulo II.

¹⁵⁵ Dentro de este tipo de improvisaciones podemos ubicar el proceso de *El experimento* del grupo La rueda de los deseos, que será trabajado en el capítulo V, dedicado a la dramaturgia grupal.

¹⁵⁶ En este punto podemos localizar tres obras del corpus que basan el proceso de trabajo en un punto de partida muy claro, como reescritura de un texto clásico. Dos producciones pertenecen a la compañía Ala Sur dirigida por Ivana Catanese: *Quietud* (reescritura de *Medea*, de Eurípides) y *Me pegan las luces* (reescritura de *Hanjo*, de Yukio Mishima). La tercera producción corresponde a la compañía La gloriosa Niní dirigida por María Godoy, con *La pieza de Oskar* (reescritura de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca).

Además de lo expuesto debemos recordar, como decíamos al inicio, que la improvisación puede presentarse en diferentes formas dependiendo de las etapas del proceso creativo. Según lo amerite el proceso, las condiciones y las reglas de la improvisación pueden variar. En este sentido, son interesantes dos casos: *Ruido blanco* y *Las palomas*. Ambos comienzan con improvisaciones de formato largo (una improvisación podía durar más de una hora); luego, cuando el proceso llega a la etapa de selección de materiales y a su posterior montaje, se vuelve a trabajar, pero con un texto definido.¹⁵⁷

4.2 Cuerpo y singularidad en procesos con textos pre-escénicos

A continuación, haremos especial hincapié en algunos casos para examinar específicamente la herramienta de la improvisación en vinculación con el trabajo a partir de textos pre-escénicos (punto número tres de la reciente clasificación).

Trabajaremos primeramente con el caso de *Hermanitos*, ya que en esta obra el ensayo y la improvisación dan lugar a particulares operatorias de actuación y dramaturgia. Su autor y director, Sacha Barrera Oro, expresa que los textos se escriben y reescriben a partir de esos cuerpos singulares y del trabajo de improvisación que se desprende de los ensayos. Dice el director:

Yo tenía cinco cuadros, como cinco unidades, y lo que trabajé en el proceso de ensayos es lo que me generaban los cuerpos de los actores y su forma de ser, no la temática de la obra, la materialidad de ellos me generó muchas cosas para trabajar, pero no a nivel de cuento de la obra sino de las relaciones. (S. Barrera Oro, comunicación personal, 19 de abril de 2018)

De la entrevista con Barrera Oro, podemos apreciar que su mirada estaba enfocada en la búsqueda de las relaciones entre esos cuerpos en particular, su fisicidad y sus inclinaciones o gustos personales que responden a esas cuatro formas de “ser cuerpo”. La búsqueda encontró procedimientos en el juego escénico de las improvisaciones; a partir de allí se compusieron otros juegos posibles y nuevas escrituras.

Si bien enfrentamos un material textual que mantiene con la escena una relación inseparable, el nivel de juego constante y la intensidad del proceso creativo impidieron al autor una escritura inmediata o paralela al desarrollo de las improvisaciones. El modo de trabajo consistía entonces en improvisar a través de las marcas de dirección o de propuestas de los mismos actores y, luego, al terminar el ensayo, Barrera Oro volvía a su casa para escribir o bien reescribir según ameritase la ocasión.

¹⁵⁷ Sobre los modos de creación de estos dos casos volveremos en el capítulo V porque están íntimamente relacionados a problemáticas que se desprenden de la noción de grupo.

Retomando nuevamente la singularidad que proporciona la dramaturgia de actuación en esta obra, cabría destacar dos aspectos que a su vez se interrelacionan por su sujeción con lo real: el aspecto visual en torno a la fisicidad y, a partir de ello, el aspecto vincular entre los cuerpos. Barrera Oro (2018) comenta que la comicidad visual y los juegos de contrarios indefectiblemente se modificaron al cambiar los actores en las posteriores puestas en escena.

La fisicidad real de los actores brinda una materialidad que facilita sentido/s que el director advierte en su rol de observador; así, se vale no solo del saber-hacer de quienes actúan con predisposición para el humor¹⁵⁸ y para la construcción de textos y situaciones, sino también de lo que visualmente dan los cuerpos en escena. Justamente la dramaturgia se enriquece con la fisicidad y la personalidad de los sujetos para conformar, por ejemplo, los dúos en los diálogos.¹⁵⁹ Además, cada intérprete aportó enormemente a la construcción interna de cada personaje. Si bien es una obra que se inscribe por fuera del realismo negando toda posibilidad de psicologismo, aun así, en tanto noción de “personajes”, se pueden realizar distinciones específicas entre un hermano y el otro, ya que cada personaje tiene una personalidad peculiar. En relación a esto, no resulta extraño corroborar rasgos característicos de quienes actúan en esta construcción: los caracteres de los “hermanitos” están íntimamente ligados al actor que le dio lugar en la creación, es decir, los constructos ficcionales y textuales se conciben por una íntima relación entre lo biográfico-actoral y la improvisación ejercida. Sobre la relación entre cuerpo fenoménico y ficcional volveremos más adelante.

Siguiendo con el planteo anterior, volvemos al aspecto vincular, ahora por fuera de lo visual, aspecto fundamental de la obra ya que permite observar el modo en que lo real se vuelve parte de la ficción teatral propuesta por el autor. Él mismo explica que existía previamente una afectividad entre los actores que fue profundizada por el proyecto (interesante resulta saber que aún hoy mantienen una estrecha relación, más allá de no producir teatro como elenco). La afectividad, los códigos en común, el juego reglado por normas internas (en palabras del autor, un “*bullying* aceptado”),¹⁶⁰ dieron lugar a la construcción de una grupalidad singular. Los ensayos, que no duraron más de tres meses pero

¹⁵⁸ Como también expone Luis E. Abraham (2005), era una obra pensada como existencialista con tintes de humor que se transformó, por instrumentación de los actores y actrices, en una obra de humor con trasfondo existencialista. Esto respondió a los gustos personales de quienes actuaban, que se transformaron en procedimientos técnicos, en modos de hacer. Algunas de las inclinaciones poéticas/estéticas personales son: Les Luthiers, la comedia italiana de puertas, el código del clown, el cine.

¹⁵⁹ A modo de imagen, valga el ejemplo: el uso de las alturas y la textura física de los actores, que en muchas de situaciones servían como efecto de humor, por uso de contrastes y oposiciones.

¹⁶⁰ Dice Barrera Oro (2018): “Había química entre ellos, había colchones en la sala y nos quedábamos a dormir ahí, veíamos películas y era como una casa. Teníamos un delirio de juego colectivo, sumado al juego de palabras que siempre me ha gustado a mí, pensé en los tamaños de ellos, había mucho *bullying* aceptado”

que fueron de mucha intensidad, propiciaron una esfera de contención para la apropiación de una identidad, la cual trae consigo códigos internos y un lenguaje en común necesario para crear una dramaturgia grupal.¹⁶¹ Dice Barrera Oro a propósito de lo colectivo: “esto es como la cocina: vamos a hacer un postre y todos traemos algo que vaya a ir en el postre, no traés un kilo de carne mechada”. Todo proceso de creación múltiple implica un juego reglado que recuerda al ensayo *Juego y compromiso* de Javier Daulte (teatrista con quien Barrera Oro comparte intereses y posiciones estéticas), es decir, no hay juego sin reglas, o mejor aún, no hay juego sin compromiso con la regla:

El juego implica un elemento ineludible para su ejecución: el compromiso. ¿Pero de qué compromiso habla el juego? El compromiso con las reglas de ese juego y con ninguna otra cosa. Pero ojo: las reglas del juego pueden ser tales que no lo hagan aparecer al juego como tal, sino como otra cosa; pero esa es justamente la paradoja del juego y su compromiso: cuanto más me comprometa con las reglas, más entretenido y apasionante se volverá el juego, y al mismo tiempo menos parecido a un juego será. El compromiso le da sentido a la regla y la regla sentido al juego. Si el compromiso no se ejerce no hay juego. Si el compromiso se radicaliza el juego se vuelve (en el mejor de los casos) temiblemente peligroso. (Daulte, 2010, p. 122)

Siguiendo las ideas de Barrera Oro y sus respectivas relaciones con la consigna de Daulte de comprometerse con la regla es que podemos traer el ejemplo que abrió este apartado sobre singularidad. El caso de *Febrero adentro* nos concede una puerta de entrada a un proceso de texto pre-escénico que no tenía intenciones de reescritura y sin embargo la escena realizó su propia lectura y con ello aparecieron y se potenciaron elementos hasta el momento dormidos o desconocidos.

También podemos afirmar que a la misma directora, que en un inicio se dispuso a montar de modo tradicional su propio texto —Coraza afirma varias veces en la entrevista que quiso serle “fiel” al texto y que los ensayos se hacían con conocimiento profundo de cada una de las escenas (V. Coraza, comunicación personal, 26 de abril de 2018)—,¹⁶² finalmente su

¹⁶¹ Todas las categorías de las dramaturgias de la escena están íntimamente relacionadas. En general, en los procesos creativos se dan las tres categorías a la vez. Si colocamos *Hermanitos* dentro del presente capítulo de dramaturgia actoral y no en el de dramaturgia de grupo se debe a que justamente luego de esta producción el grupo no logró estrenar otros espectáculos. En el capítulo dedicado a la dramaturgia grupal examinaremos casos que presentan elaboraciones grupales que se prolongan en el tiempo y justamente permiten observar cómo influye en esa construcción la marca constitutiva de lo grupal.

¹⁶² Expresa: “yo, como directora, quería serle fiel a la autora” y luego agrega: “pero no tan fiel, porque la propuesta desde un inicio fue improvisar sobre la letra aprendida” (Coraza, 2018).

concepción de teatro¹⁶³ le jugó una buena pasada (valga la expresión), ya que termina por abrir el texto en la primera etapa del proyecto para que quienes actuaban improvisaran sobre él. Dice Coraza:

yo considero que la obra estaba terminada. Pero yo sabía que al mismo tiempo a la obra le faltaba enriquecerse con el trabajo de los actores, sobre todo porque me parecía que las escenas podían potenciarse a partir de ese trabajo. ... La obra estaba terminada, pero hay cosas que están más en el cuerpo del actor que en mi trabajo de escribir. (Coraza, 2018)

Lo interesante de este ejemplo es que el texto pre-escénico funciona para este caso como la regla del juego, es decir, no se improvisa “sobre la nada”, sino que el texto de Coraza regulará el juego de quienes actúan, contiene la improvisación y la guía de modo silencioso. Justamente estas reglas son las que permitieron al trabajo actoral profundizar y escavar en el propio sentido de la obra. Marcelo Díaz, actor del personaje Lautaro, fue más allá de lo escrito y generó desde su potencia de actuación una presencia escénica inusitada. Tal afirmación se extrae de lo expuesto por la directora:

Marcelo (Díaz) proponía mucho actuando en la escena y él sobre todo se largó a improvisar muchísimo y a enriquecer ese personaje que le tocó. Digo así porque, antes de convocarlos, les hice leer el texto a algunos amigos y me decían “este personaje puede no estar”, claro, es que dramáticamente no tenía la fuerza y el actor se la dio. Fue increíble. (Coraza, 2018)

Como expresa Coraza, fue la actuación de Díaz lo que le dio vitalidad a este personaje. Y además podemos decir que la tensión que generaba escénicamente la presencia escénica del actor se volvió indispensable para la acción dramática. Desde la experiencia espectacular podemos afirmar que a nivel fabular no existiría clímax escénico sin la presencia de este personaje en el entramado dramático. Los tres personajes, que nos presenta la autora-directora en los cuerpos de Marcelo Díaz, Mario Jara y Andrea Cortez, existen en la medida en que generan micro acciones entre sí: la proxemia, sus movimientos en un espacio reducido, el cruce de miradas, el silencio y cada gesto, provoca una penetrante tensión que mantiene a los y las espectadoras en conexión con la historia más allá de los diálogos.

¹⁶³ Recalamos aquí la incidencia de la concepción de teatro en Coraza, debido a que al indagar en las trayectorias de la directora encontramos una evidente relación con prácticas teatrales que se basan en la habilitación de la dramaturgia de actuación. La teatrística inicia sus actividades en los talleres de Ernesto Suárez y luego de una experiencia universitaria con Arístides Vargas que la marca fuertemente, viaja a Ecuador a tomar clases con él. Coraza expresa en relación a dicho maestro: “Arístides tiene una gran pedagogía en su hacer como director y sabe escuchar a los actores y sabe potenciar lo que cada uno trae” (Coraza, 2018) y luego comenta que en la experiencia de montaje de *Donde el viento hace buñuelos* “Arístides montó la obra a partir de un montón de cuestiones que cada uno llevó. Me gustó mucho esa construcción de darle lugar al actor para que pueda crear, que no significa que después como director uno no tenga que decir ‘esto sí, esto no’, pero a mí me gusta ese espacio donde el actor también puede aportar y hace su propia dramaturgia” (Coraza, 2018).

Otra situación que habilitó la improvisación es la reescritura de los parlamentos de los dos hermanos. En este caso, gran parte del texto original se reescribe porque la propuesta actoral era superadora: la autora expresa que en la improvisación Jara y Díaz encontraron un código común, que generaba cierto humor y modismos en el habla que correspondían a una charla entre varones que ella desde la escritura no había sabido encontrar.

Solo queda por mencionar que la instancia de la dramaturgia de los actores habilitó, además de todo lo expuesto, una reelaboración del final:

La obra escrita tenía un final diferente al que definitivamente queda. Este nuevo final lo propone uno de los actores. En el original a la chica (Susi) la violan y Martín, el hermano menor de la obra que tiene como un enamoramiento con ella, no se entera. El suceso es en la cocina, el espectador lo ve, pero Martín no. Esto era lo que estaba escrito. Y sin embargo, los actores acá aportaron que la situación se vuelva ambigua para el espectador, entonces no se sabe quién de los dos hermanos abusa de Susi. (Coraza, 2018)

Toda esta escritura proveniente de la escena hace a la última versión de la obra, en palabras de la autora:

cuando la reescribí para la edición del Instituto Nacional del Teatro, yo la reescribí siendo lo más fiel a lo que era el trabajo en escena, porque me parecía que ese aporte era en definitiva lo que finalmente se veía como obra. Lo que finalmente fue la obra. (Coraza, 2018).

Para finalizar este análisis de *Febrero adentro*, nos quedamos con unas últimas palabras de Coraza (2018) cuando asevera que “honestamente no me puedo imaginar la obra con otros actores” y, a pesar de que estuvo en sus posibilidades, no quiso reemplazar a nadie para continuar con el proceso de funciones cuando comenzaron las complicaciones de disponibilidad para hacer temporada. Es decir, esa dramaturgia, por más imperceptible que pueda ser en el texto editado finalmente, se instala como sustancia vital de la obra. Con ello queda demostrado el carácter poroso y abierto del texto teatral, aun en situaciones donde se espera un proceso tradicional de montaje y de fidelidad al texto.

Esto último abre camino al siguiente punto. Ya hemos observado cómo lo real en el ensayo y el cuerpo fenoménico del actor reescribe por medio de la improvisación textos pre-escénicos, ahora observaremos cómo el cuerpo marca con su reescritura la partitura de la puesta en escena, al punto tal que es imposible pensar en un reemplazo que no signifique nuevas modificaciones en una obra ya finalizada. Expondremos a continuación algunos de los casos de reemplazos a actores y actrices en obras que parten de dramaturgias escénicas, problemática ya introducida en el apartado dedicado a la partitura y subpartitura.

4.3 El cuerpo como diferencia: nuevos cuerpos, nuevas reescrituras

Tal como expusimos en “Partituras y subpartituras; textos y subtextos”,¹⁶⁴ toda partitura escénica está compuesta de otra partitura secreta (subpartitura), o bien, todo texto escénico está compuesto de otro texto (subtexto) que sostiene cada decisión del actor o actriz en el presente de la función. Esta herramienta perteneciente a quien actúa hace que la obra esté íntimamente unida a su singularidad, ya que es desde ese cuerpo que se constituye tanto la partitura visible como los hilos invisibles que potencian su tarea escénica. Como acordamos en puntos anteriores, cada actor o actriz trae un bagaje de información que le es propio y es por ello que lo que a un sujeto le sirve para sostener su actuación en escena, a otro no le servirá. La dramaturgia está ligada a decisiones imperceptibles que siguen lógicas muy particulares. Las trayectorias y el punto de vista actoral vuelven intransferible aquella subpartitura.

Con respecto a esta problemática visitaremos dos ejemplos que presentan situaciones específicas: *Me pegan las luces* y *Tu veneno en mí*. Debemos aclarar que no son los únicos casos del corpus que incluyen situaciones de reemplazo, pero creemos que estas dos obras particularmente son suficientes para responder a nuestros argumentos. Además, podemos justificar nuestra elección en que ambas parten de una escritura escénica total, es decir, sin textos pre-escénicos acabados, razón por la cual el texto escénico que se desprende del proceso está en íntima conexión con los cuerpos de los actores y actrices que le dieron lugar.

La producción *Me pegan las luces*, bajo la dirección de Ivana Catanese, es estrenada en el año 2015 y posteriormente, en el año 2016, reestrenada con cambios en el reparto (dos de los y las intérpretes se reemplazaron). Este caso nos permite pensar en la singularidad del cuerpo, en primer lugar, desde la fisicidad, ya que los rasgos corporales no eran semejantes. Por ejemplo: el cuerpo (en tanto cuerpo físico real) de Valentina Aparicio, actriz del estreno, daba la sensación de un cuerpo de joven-adolescente más que de mujer. Esto se constituye como significativo en la ficción de la obra porque las tensiones generadas por los juegos de roles jerárquicos con su maestra (llevada a escena por Celeste Álvarez), se percibían de modo diferente en relación con el cuerpo que presenta, en el 2016, Gabriela Psenda. En este último caso, como la edad que aparentaban físicamente Psenda y Álvarez era similar, resultó que en donde antes se percibía una clara relación de jerarquía y abuso de poder, ahora se vislumbraba una rivalidad entre pares. Desde la puesta en escena, la directora permitió que los cuerpos de las actrices se muestren sin enmascaramiento, razón por la cual el personaje

¹⁶⁴ Ver punto 2.2 (pp. 147-152).

toma otra presencia física “re-corporalizándose” con la actriz reemplazante. Esta modificación también se percibía en cuanto a lo vocal ya que es evidente la marca identitaria que contiene un timbre de voz. Además, vale destacar que Gabriela Psenda es docente especializada en voz, por lo que trae consigo “informaciones” específicas que coloca indiscutiblemente en su trabajo.

Por otro lado, resulta operativo pensar en un segundo punto en relación a la singularidad y al cuerpo fenoménico, Neftalí Villalba (actor del estreno) es músico y como tal intervenía la escena tocando un saxo en vivo. El actor del año 2016, Oscar Pizarro, no es músico y por lo tanto la obra tuvo que sufrir ciertas modificaciones que dieron lugar a la creación de una nueva acción escénica: el actor estaba en escena haciendo pan. Cuando preguntamos a la directora, Catanese, el porqué de esta decisión, ella responde que porque Oscar “sabe” hacer pan. Ese saber-hacer del actor, ese talento del cual se sirve la directora, es un saber singular, un rasgo identitario del actor que traspasa las “informaciones” que este posee en relación al juego teatral y que, al llevarlo a cabo en la realización escénica, puede incluso modificarla y reescribirla. En esta oportunidad, no solo cambia la acción escénica sino también la materialidad sonora, que muta por no contar con la música de Villalba. El caso de Catanese, al igual que muchos otros, muestra que no se puede reemplazar a un actor o actriz sin que algo se pierda y sin que algo se gane.

En cuanto a *Tu veneno en mí*, primeramente debemos mencionar el proceso de creación de esta obra, que está ligado al taller de actuación que dicta Manuel García Migani. En el proceso de taller surgieron diversas escenas que tanto el docente como quienes actúan consideran materiales muy potentes. Luego de esta instancia de taller, García Migani les propone revisarlos para armar un proyecto de obra a partir de aquellos primeros resultados.

El grupo conformado por catorce actores y actrices es muy heterogéneo, puesto que cuenta con integrantes con larga formación e integrantes que recién inician sus recorridos. Como la obra no pretende homogeneizar la actuación a un mismo nivel, el público participa de una variedad interpretativa asombrosa. Cada intérprete pone de sí en el entramado teatral y además transita la actuación de formas muy diversas, como expresa Mariela Locarno: “yo vivo la obra como un juego, tengo tres personajes y hasta uso peluca, que no es casual” —dice con risa cómplice—, “y otros lo viven más desde otro lugar y me parece increíble porque también cada una de esas cosas hace a la obra. Para mí es un juego” (M. Locarno, M. Loconi, M. Lucero y M. Pereyra, comunicación personal, 7 de mayo de 2018).

Quienes actúan están siempre en el escenario, visibles ante la platea. La puesta en escena propone un juego de figura-fondo constante. En este sentido, la tarea actoral es

fundamental, ya que en los momentos donde el actor o actriz no es foco de la escena, igualmente debe sostener con su trabajo, casi imperceptible pero preciso y necesario, esa escena que está en primer plano. Este trabajo, según el propio elenco, se sostiene gracias a partituras espaciales y de movimiento escénico “casi coreográfico”, donde cada compañero o compañera de escena es fundamental. Los actores y actrices de esta pieza, en una entrevista realizada a los fines de este análisis, denominan a la obra como una “obra deportiva”. Esta denominación responde a lo que explica Locarno con simpleza: “es deportiva en esto de ir y venir, de entrar y salir... somos como un equipo ¿viste?”¹⁶⁵ (Locarno et al., 2018). Además, Magdalena Lucero aclara, en la misma entrevista, que lo deportivo también tiene que ver con el estado de alerta.

Las relaciones intersubjetivas en esta obra traman la partitura colectiva. Quienes actúan expresan que cada vez que hubo reemplazo de algún rol, indiscutiblemente ha habido cambios escénicos. Y casos hubo, en un grupo conformado por catorce integrantes, en el cual solo una parte se dedica con exclusividad a la actividad teatral —ya hemos mencionado la heterogeneidad del grupo—, de tal manera que sin posibilidad de reemplazo la obra no hubiera podido estrenarse.

Mencionaremos solo dos instancias de reemplazos dentro de *Tu veneno en mí* que, aclaramos, no son las únicas (a modo de ejemplo, podemos mencionar que más de cuatro intérpretes ejecutaron en diferentes ocasiones uno de los personajes de los Mormones).

Lo que consideramos atrayente de uno de los ejemplos que expondremos es la impronta que Eliana Borbalás (actriz reemplazante) imprime en el rol ejecutado con anterioridad por Pilar Mestre. La mencionada impronta responde a una trayectoria específica de actuación. Al parecer el texto en sí mismo no sufrió importantes modificaciones, pero la actuación de Borbalás modificó de todas formas la oralidad: el ritmo del fraseo y las pausas; por lo tanto, con ello se alteró el estado y la energía de la actuación. Las transiciones que aporta la actuación de Borbalás crean, a partir un mismo texto y un mismo personaje, una nueva faceta que resulta contrastante con el trabajo de Pilar Mestre, quien utilizaba para este momento una asombrosa velocidad verbal, una verborragia exasperante, que podríamos afirmar quedaba en la memoria del público como característica del personaje en cuestión. Así es cómo el trabajo de Borbalás modifica esta situación imprimiendo otra lectura.

¹⁶⁵ Quienes actúan entran y salen de la situación ficcional, se cambian delante del público y hacen de servidores de escena, en el sentido de que ayudan a componer el espacio moviendo los objetos o bien funcionando como complemento en la composición escénica. En relación a esto último, puede servir como ejemplo las escenas de “la oficina” (titulada así por los mismos actores y actrices), donde el foco es el diálogo entre dos personajes, pero el resto del elenco está disperso en el espacio, al modo de extras en un rodaje que con sus acciones construyen visual y sonoramente el ambiente de oficina.

En el caso del reemplazo a Magdalena Lucero, podemos observar una de las características fundamentales de esta obra, que es su innegable permeabilidad. La afirmación de que las dramaturgias escénicas presentan textos abiertos y procesuales se cumple a la perfección en la obra de García Migani. La lógica de la permeabilidad no solo es la base de creación durante el proceso de ensayos, sino que, además, esta se mantiene hasta las últimas funciones ofrecidas en el 2019. Es decir, la obra nunca ha dejado de reescribirse, como veremos a continuación. Luego de haber sido reemplazada en varias funciones, Lucero decide retornar al proyecto. Lo interesante aquí es que esta situación de ninguna manera implicó la salida de Miranda Sauervein (actriz reemplazante); por el contrario, el director decidió duplicar el personaje: ambas actrices se quedaron en el proyecto y rearmaron una partitura escénica, ahora compartida.

La obra tiene una estructura permeable y porosa, que permite que sucedan estos cambios sin que se modifique el núcleo orgánico que sostiene el espectáculo en su totalidad. Si bien esta metodología de trabajo puede parecer en primera instancia caótica, estamos frente a un caos bien organizado, que además le es funcional a la dinámica de producción, pues con ello la obra puede mutar constantemente. En relación a esto debemos explicitar un dato que no es menor y es que los actores y actrices jamás trabajaron con un texto escrito. García Migani elabora la reescritura fundamentalmente desde la escena, en el presente del ensayo. Además, hay presencia de textos, como el del personaje de la ya mencionada Magdalena Lucero, que se improvisan función a función.¹⁶⁶ La obra como tal se reescribe, en palabras del director, “todo el tiempo, inclusive en las mismas funciones. El chiste con los actores era que estrenábamos cada sábado porque había siempre cosas diferentes” (M. García Migani, comunicación personal, 28 de junio de 2017).

Para finalizar nos quedaremos con la autodenominación de “obra deportiva” ofrecida por el elenco de *Tu veneno en mí*. Podemos en realidad reafirmar que la obra es deportiva en un doble sentido: por un lado, debido al funcionamiento escénico que genera frente a los y las espectadoras cada mundo ficcional y, por otro lado, porque la existencia misma del proyecto implica un estado deportivo. Esto último se verifica, como hemos visto, en el hecho de que actores y actrices entran y salen del proyecto constantemente y cada una de esas decisiones obliga, tanto a quienes entran como a quienes ya están dentro, a estar en estado de alerta, permeables a un nuevo cambio, disponibles a generar las reescrituras necesarias que pongan

¹⁶⁶ Los textos se elaboraban desde el saber-hacer de la actriz/clown y su habilidad de improvisación con la palabra. Si, a partir de este dato, intentamos imaginar el trabajo de reemplazo en este caso, queda en evidencia que es sencillamente imposible de imitar el modelo.

en funcionamiento la maquinaria de la obra. Nada de ello sería posible si los y las integrantes de este proyecto no tuvieran un compromiso con el juego, es decir, con la regla, ya que la apertura, el accidente, el azar y la transformación constante pueden también traducirse en regla.

4.4 Oscilaciones entre el cuerpo fenoménico y el cuerpo poético

Tal como hemos venido sosteniendo, el cuerpo fenoménico es el elemento fundante de la constitución de una dramaturgia actoral, este cuerpo trae a la escena marcas de singularidad y diferencia: informaciones —formaciones y trayectorias específicas—, intereses particulares, biografía personal, etc. En otras palabras, mediante el cuerpo quien actúa subjetiva la escena. Y ello se torna fundamental al momento de generar textualidad escénica, esto es tanto en la acción de escribir escénicamente, en la reescritura de materiales previos, como así también en los modos singulares de habitar la escena ya que, tal como afirma Le Breton (1999), el cuerpo mismo se hace relato.

Lo que la teoría escénica denomina como “giro subjetivo”,¹⁶⁷ noción vinculada directamente con las ideas ya expuestas a lo largo de este capítulo¹⁶⁸ (fundamentalmente en los primeros apartados), puede verse volcado en las palabras de Santiago Borremans, con las cuales busca definir su trabajo actoral:

Una cuestión de la dramaturgia del actor, no es sentarse a hacer trabajo de mesa y mucho menos escribir una obra. No, para mí la dramaturgia del actor tiene que ver con cómo te atraviesa la textualidad y no solo eso, sino la ficción que vos construís a partir de los disparadores que vos tengas, que pueden ser un pantalón corto o cualquier cosa. Hay que estar

¹⁶⁷ Tossi (2015b) analiza procesos teatrales contemporáneos a partir de lo que Sarlo (2005) denomina como “giro subjetivo”. Este concepto puede sintetizarse en la siguiente cita de la autora: “Este reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes, que se concentra sobre los derechos y la verdad de la subjetividad, sostiene gran parte de la empresa reconstructiva de las décadas del sesenta y setenta. Coincide con una renovación análoga en la sociología de la cultura y los estudios culturales, donde la identidad de los sujetos ha vuelto a tomar el lugar que, en los años sesenta, fue ocupado por las estructuras. Se ha restaurado la *razón del sujeto*, que fue, hace décadas, mera ‘ideología’ o ‘falsa conciencia’, es decir, discurso que encubría ese depósito oscuro de impulsos o mandatos que el sujeto necesariamente ignoraba. En consecuencia, la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada” (Sarlo, 2005, p. 22).

¹⁶⁸ Si retomamos las teorizaciones iniciales del presente capítulo podemos sintetizar que desde principios del siglo XX se gestan los cambios necesarios para el actual giro hacia la subjetividad, modificando el ideario de la encarnación hacia procesos no solo de técnicas expresivas para la creación a partir del cuerpo fenoménico de quien actúa, sino de escenas donde la presencia real de la actuación es la poética en sí misma. En palabras de Tossi (2017), “El desplazamiento de la ‘encarnación’ hacia la ‘corporización’ como ejes técnico-poéticos en el trabajo actoral explica, entre otros factores, el giro subjetivista en el teatro, esto es, por ejemplo, la fractura de la unidad entre el cuerpo fenoménico del actor y ‘papel’, tradición que ejercía o intentaba ejercer una disolución del sí mismo actoral en beneficio de una supuesta identidad psicológica plasmada en el texto dramático” (p. 77)

muy atento porque todo puede sumar a tu búsqueda, desde propuestas y errores. (S. Borremans, comunicación personal, 12 de octubre de 2018)

Luego afirma que, para “estar” en escena es necesario “poner” el cuerpo y esto no significa únicamente lo que se ve, sino con todo lo que se “es” con el cuerpo: “lo que te pasa, lo que no pudiste ser, tus preguntas, tu felicidad o frustración, lo que no tenés, lo que te gustaría tener, el no sé cómo voy a hacer esta obra, etc.” (Borremans, 2018).

El mencionado giro subjetivo, presente también en el discurso de Borremans, nos permite afirmar un análisis de la dramaturgia de actuación como escrituras del yo, es decir, procesos poéticos en los cuales el cuerpo se muestra como relato mismo del acontecimiento. Ahora bien, existen numerosos modos de presentar esta escritura del yo y, por tanto, diferentes resultados poéticos que, a su vez, generan múltiples grados, tensiones y combinaciones entre lo ficcional y lo real. Entendemos que la realidad escénica se constituye como realidad poética “otra”, más allá de las tensiones tendientes hacia lo real o hacia lo ficcional, pero consideramos que, a su vez, dentro del corpus analizado existen casos que originándose desde lo real tienen por objeto la construcción final de un entramado ficcional/poético, mientras que otros procesos buscan que lo real —en tanto cuerpo fenoménico actoral y marcas distintivas del acontecimiento teatral en sí mismo—, sea el procedimiento poético frente a la recepción, mediante el cual la escena asume las marcas de lo real que dan lugar a la dramaturgia actoral en diferentes medidas y grados. Los tres cuerpos de la actuación (natural-social, afectado y poético), expuestos por la filosofía del teatro (Dubatti, 2014), si bien están siempre presentes en la construcción dramaturgica actoral, pueden como tales revelarse o no en el objeto artístico final.

Desde esta perspectiva, la dramaturgia de la actuación puede ser pensada desde dos operatorias originadas a partir del mismo núcleo problemático: el cuerpo real en la escena. Las operatorias a las que referimos son, por un lado, la exploración y conformación del acontecimiento poético-ficcional a partir de lo real y, por otro, el procedimiento de autorreferencialidad como acontecimiento poético en sí mismo.

En la primera situación, el cuerpo centro de la creación es el eje que tracciona la escena y, en su físico-ser/estar-en-el-mundo, crea y selecciona materiales. A partir de este trabajo genera una segunda realidad, una realidad poético-ficcional que se presenta en un juego con el límite de lo real. Dicho con mayor claridad, se parte de un cuerpo fenoménico para dar lugar a un cuerpo semiótico o cuerpo poético, aunque sin borrar totalmente los rastros de cada elemento que le dio origen. En estos casos, el cuerpo de quien actúa plantea

una ambigüedad, expresa “soy yo” mientras que al mismo tiempo lo niega. Los elementos reales del cuerpo de la actuación, no exhibidos como tales, irrumpen constantemente la escena, la cohabitan junto con elementos de clara apariencia ficcional pertenecientes a esa segunda realidad: la escena.

En la segunda situación, el cuerpo también es central para la creación, pero los límites entre lo real y lo ficcional aparecen todavía más difusos, ya que los actores se presentan en escena con su propia identidad y disuelven con esta acción la categoría de personaje o rol ficcional. En propuestas como estas, la autorreferencialidad hace a la poética de la obra que, en general, y como veremos en el caso de estudio, utiliza como procedimiento poético la metateatralidad: evidencia la dualidad escénica y fisura las convenciones en el mismo presente del convivio. Lo real pasa a un primer plano y el espectador o espectadora se vuelve sobre sí, es decir, sobre su rol de testigo y cómplice del acontecimiento.

Estas dos operatorias dan diferentes resultados estéticos y configuran, además, otros pactos con el público, puesto que toda intervención de lo real en escena implica una revisión de las convenciones escénicas. La convención teatral —regla olvidada, según Pavis (2007)— establece un marco de recepción, es decir, determina las condiciones del contrato entre quienes actúan y quienes asisten al espectáculo. El modo en que la creación toma lo real para la constitución del acontecimiento poético define el tipo de contrato con el futuro espectador o espectadora.

Para el análisis de las mencionadas tensiones entre lo real y lo ficcional que distinguimos en nuestro corpus optamos por revisar la teoría de la autoficción y del “pacto ambiguo”, perteneciente al enfoque autobiográfico de la teoría literaria. Partimos de las premisas teóricas de Ana Casas quien sintetiza, en la introducción a *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (2014), el devenir histórico del género autobiográfico y el concepto de autoficción desde diversas aristas. En lo que respecta al campo escénico, hemos consultado estudios previos que analizan procesos teatrales contemporáneos a partir de diálogos productivos con la mencionada teoría literaria, entre los que podemos mencionar a Tossi (2015 b, 2017, 2019c),¹⁶⁹ García Barrientos (2009, 2012),

¹⁶⁹ Nos referirnos a las publicaciones “Docudrama y autoficción en el teatro argentino de posdictadura” (2015b), “Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral” (2017) y “Procedimientos poéticos y figuraciones autoficcionales en los biodramas de Vivi Tellas: estudio de casos” (2019c). Estos artículos son de suma importancia para nuestro estudio ya que Tossi ahonda específicamente en el análisis de materiales escénicos que presentan la problemática de la identidad real de los actores y actrices y sus biografías como parte de la narrativa escénica. El investigador se pregunta al respecto de *Mi vida después* de Lola Arias: “¿qué nuevas dimensiones estéticas se generan cuando es el cuerpo vivo del actor/intérprete el propio documento histórico expuesto en escena y no solo un conjunto de citas bibliográficas, cartas personales, fotografías, estadísticas, etc.?” (Tossi, 2015b, p. 99). Tossi retoma el concepto de autoficción de la teoría literaria para pensar los procedimientos

Trastoy (2002; 2006) y los interesantes aportes del dramaturgo uruguayo Sergio Blanco en cuanto al concepto de “autoficción” con el cual define en gran medida su poética.

De los mencionados materiales nos ha resultado operativo el anclaje teórico que realiza Tossi (2017) al respecto de la relación “personaje/actor” y los ejes de discusión que propone frente a los procedimientos de la dramaturgia de actuación en tanto producción “autoficcional”. Estos antecedentes teóricos, junto con los de Ana Casas (2012, 2014), Manuel Alberca (1996), entre otros, nos prestan herramientas para el análisis particular de los casos seleccionados. Consideramos que la categoría de la autoficción, por ser un género vacilante e híbrido, puede ser estimulante para profundizar las complejidades de la creación actoral a partir de la fenomenología del propio cuerpo. A continuación, mencionaremos sintéticamente algunas premisas de las cuales partimos para pensar luego, en particular, las tensiones entre el cuerpo fenoménico y el cuerpo ficcional-poético en el entramado escénico.

Como bien exponíamos previamente, Ana Casas (2014) condensa en “La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales” los recorridos de la teoría literaria frente a la problemática de la constatación de elementos autobiográficos como parte de la ficción en la narrativa. Apunta la investigadora que Serge Doubrovsky, en 1977, al inventar el concepto de autoficción apostaba por la existencia de un “género mestizo” en el que,

contradiendo a Philippe Lejeune en su célebre artículo de 1973, sí era posible que un héroe de novela llevara el mismo nombre que el autor: es decir, el pacto de ficción sí era compatible con la identidad de nombre entre autor, narrador y personaje. (Casas, 2014, p. 7)

El concepto llamó la atención de la teoría literaria en general y se publicaron diversidad de estudios acerca de las relaciones entre autobiografía y autoficción. En un primer momento, tal como afirma Casas (2014), la autoficción aparece apegada a la autobiografía como su expresión posmoderna. La separación, que se hará con el tiempo, responde a que se constituirá como concepto híbrido, permeable a lecturas vacilantes, desbordando con ello aquello que el enfoque autobiográfico denominaba como “pacto autobiográfico”.

Por su parte, el “enfoque autobiográfico” se afirma en la constatación de la presencia del autor o autora en el texto, es decir, la coincidencia de identidad entre autor o autora, voz narradora y personaje. Esta situación se corrobora en el texto literario a partir de la utilización

teatrales, aunque no sin aclarar que: “un hipotético teatro autoficcional no será entendido como un género o una forma escénica cerrada, ni perseguiremos una definición esencialista; por el contrario, buscaremos –siguiendo las premisas estéticas de Wittgenstein– determinadas ‘reglas de juego’ y sus correlativos ‘aires de familia’ entre el teatro y las ideas sobre la autoficción vertidas en la novela y el cine” (Tossi, 2015b, p. 101).

del nombre propio.¹⁷⁰ En el mencionado enfoque, lo real aparece en un juego que se inclina en un pacto de lectura que debe ofrecerle al lector cierta veracidad, ya que es la ficción la que se filtra en lo real y no al revés. Por el contrario, el concepto de autoficción, según Alberca (1996), expone un borramiento de fronteras entre lo real y lo ficcional. El autor lo describe como “un fenómeno de hibridación de formas, un género impuro e imperfecto” (Alberca, 1996, p. 11), más adelante continúa explicando: “La autoficción se ofrece con plena conciencia del carácter ficcional del yo... no es prioritario, delimitar la veracidad autobiográfica ya que el texto propone a ésta simultáneamente como ficticia y como real.” (p. 11) Luego, agrega:

En tanto género híbrido y vacilante la autoficción propone un tipo de lectura y reclama un tipo de lector, especialmente activo, que se deleite en el juego intelectual de posiciones cambiantes y ambivalentes y que soporte ese doble juego de posturas contrarias sin exigir una solución total. (Alberca, 1996, p. 16)

Además de la relación vacilante y la reconfiguración de un pacto de lectura que abarca el juego de posiciones ambivalentes, nos resulta operativo remarcar que la autoficción no tiene por objeto afirmar el plano de lo real, pero tampoco negarlo. El procedimiento autoficcional implica partir del plano de realidad del sujeto escribiente, quien debe asumir sus experiencias como “materia novelable” o “dramatizable”, tal como explica Casas (2014):

La intensificación del giro subjetivo en las literaturas hispánicas se expresa, en suma, a través de las experiencias personales como objeto de las obras más allá de la mera inspiración, en la medida en que estas son asumidas como materia novelable o dramatizable. Ello, unido a los procesos, también habituales con mayor frecuencia, de hibridación discursiva (convergencia de distintos géneros; diversificación de las formas de autorrepresentación; problematización de la dualidad factualidad-ficción; inclusión de nuevos soportes y medios), explica en este momento concreto de nuestra historia la emergencia y el desarrollo de los relatos autoficcionales. (p. 13)

A su vez, el giro subjetivo, siguiendo a Tossi (2015b; 2017), desvanece en estas prácticas yoicas el ideario de representación mimética, tan marcado en los procesos de encarnación anteriores al siglo XX. Las prácticas escénicas contemporáneas, expone el investigador, dan espacio a la presentación y corporización de fuentes yoicas (Tossi, 2017). Este cambio de paradigma del teatro de la representación a un teatro de la presentación pone

¹⁷⁰ En la literatura, la confirmación de la identidad se puede dar justamente de modo explícito o implícito gracias a las referencias paratextuales como el título de la novela, entre otras (Lejeune, 1991, p. 53).

de manifiesto la centralidad del cuerpo de quien actúa sin mediaciones en el presente del acontecimiento:

En esta modalidad, la tensión que se establece entre el hecho teatral y sus fuentes textuales impugna los principios reguladores de la escena dramática tradicional, de manera general, sostenidos en la mimesis del mundo o de un mundo y su consecuente ilusión de contigüidad o figuración metonímica. Por lo tanto, independientemente de las complejas y múltiples tendencias desplegadas en el teatro posdramático actual, destacamos aquí la no preexistencia de un referente para la construcción de su dispositivo escénico... la escena se piensa a sí misma, elabora sus propias formas y dimensiones en un tiempo presente y fugaz, sin remitir a otras realidades que la de los cuerpos sin mediaciones, inscriptos en una particular dinámica entre espacios, imágenes, sonidos y acciones, entre otros numerosos recursos. (Tossi, 2015b, p. 102)

Más adelante, añade que: “la búsqueda de una realidad no preexistente como fuente escénica conlleva a trabajar con lo ‘inmediato’: el cuerpo/memoria del actor” (Tossi, 2015, p. 102). El investigador explica que las transformaciones en el paradigma teatral moderno explicitan una serie de problemas o desafíos estético-políticos en el teatro de nuestros días, los cuales pueden asociarse con la teoría de la autoficción principalmente por la tendencia del actor o actriz contemporánea a concebirse en su carácter ineludiblemente “autoficcionario” (Tossi, 2017). A partir de los procesos actorales, Tossi (2017, pp. 68-72) distingue cuatro ejes de discusión:

- a- La proscripción del “carácter” aristotélico como fuente argumental en los discursos teatrales actuales.
- b- La confusión o ambigüedad entre el sujeto de la enunciación y el sujeto enunciado, que implica una constante oscilación entre el cuerpo fenomenológico/vivencial y el cuerpo poético/escénico.
- c- La presentación de un yo actoral agujereado en escena, producto de la multiestabilidad perceptual,¹⁷¹ que promueve el surgimiento del “fantasma”, es decir, uno de los componentes autoficcionales que nace de la liminalidad y

¹⁷¹ El concepto tomado de la investigadora Fischer-Lichte puede sintetizarse en la siguiente cita: “La exhibición de la singular e individual corporalidad de cada uno de los actores/performadores crea una situación de multiestabilidad perceptiva del tipo de la que conocemos desde hace tiempo por la multiestabilidad perspectivística: la reversión de figura y fondo (rostro o jarrón) y la ambigüedad del significado (cabeza de liebre o pico de pato, rostro o figura en abrigo de piel). En ese proceso no queda claro qué causa realmente cada uno de los saltos de la percepción. Qué ocurre cuando un espectador percibe y experimenta un determinado movimiento del actor en su específica energía, intensidad, forma, dirección y *tempo*” (Fischer-Lichte, 2011, p. 181-182).

fluctuación entre lo biográfico de quien actúa y la corporalización de un personaje. El investigador remarca con énfasis que agujerear el yo actoral es, al mismo tiempo, agujerear el dispositivo mimético de la escena.

- d- La “perlaboración”, concepto psicoanalítico que pone en evidencia las trampas de la unidad del sujeto, es decir, la condición escindida del individuo. De este modo, explica Tossi, al igual que el paciente en su proceso de análisis guiado por el terapeuta, la actriz o el actor “autoficcionario” —junto con el colectivo escénico— provoca una disrupción en la estructuración dramática de su propio yo, al fracturar la linealidad, cronología y univocidad de sí.¹⁷²

A partir del último eje, Tossi (2017) plantea que la equivalencia entre autor o autora y personaje (autor o autora, personaje y narrador para el enfoque autobiográfico) que la teoría literaria ha desarrollado no puede ser mecánicamente aplicada a las prácticas autoficcionales en el teatro, puesto que la inexorable condición reconstructiva o “perlaborativa”, imaginaria y fantasmal del yo actoral en escena disuelve todo principio de identidad entre dichos componentes.

4.4.1 Del cuerpo fenoménico al cuerpo poético/ficcional

La pieza de Oskar, creada por Santiago Borremans y María Godoy, nos presenta la problematización del eje personaje/cuerpo actoral, desde una potencia sumamente atractiva que implica no solamente lo que el cuerpo de Borremans (actor de la obra) da en escena —sus técnicas y sus trayectorias como actor—, sino otros elementos de índole autobiográfica del actor que impregnan a la obra de un “sí mismo”. Esto es lo que Pavlovsky (2001) llamaría “oblicua autobiografía estética”. Si bien el gesto autobiográfico —evidenciado en las entrevistas realizadas a los y las creadoras, quienes afirman haber recogido vivencias íntimas para la escena— no necesariamente se muestra en términos de representación y recepción, los espectadores y espectadoras que tienen un lazo de intimidad y afectividad con Borremans logran ver los intertextos de su biografía.¹⁷³ Mientras que un público tipo verá una ficción con elementos hiperrealistas (el espacio, los objetos, la *performance* misma del actor, etc.), otros

¹⁷² Tossi (2017) explica con precisión que, en efecto, las condiciones “grupales” de la producción del relato escénico —especialmente, en la modalidad de la dramaturgia de actuación— deconstruyen la ilusión biográfica de una identidad cerrada y permanente, pues el actor o la actriz autoficcional desarrolla su escena a partir de la selección, confrontación, oscilación y ensamblaje de sus fragmentos yoicos, los cuales se organizan de forma “colectiva”, mediante la poetización que, por ejemplo, quien dirige o escribe realiza conjuntamente con el actor-biógrafo-dramaturgo o actriz-biógrafa-dramaturga.

¹⁷³ “Mi hermana vio el preestreno, ... y me pidió nunca más ir a ver esa obra. ‘Esta buenísima’ dijo, ‘pero me ha puesto muy triste’ porque, claro, ella, que me conoce de toda la vida, localizó cosas de la infancia y cosas familiares, de las que la obra está plagada. Si lo ve alguien de mi familia más cercana lo ubica con facilidad” (Borremans, 2018).

podrán sospechar el juego con lo autobiográfico sin poder constatarlo mediante la información que ofrece la escena. El caso de *La pieza de Oskar* es un claro ejemplo de producción de cuerpo semiótico desde la conciencia de “ser un cuerpo”, en toda su complejidad.

La crisis del personaje moderno, en tanto entidad externa (y preexistente) a ser encarnada, permite el encuentro de poéticas particulares de actuación, las cuales elaboran entidades que proponen una tensión productiva entre el “yo” y este otro (el personaje) que da por resultado una tercer figura (ni actor o actriz, ni personaje): una figura fantasmal, tal como observa Tossi (2017) en el eje “c” antes expuesto. En efecto, la mencionada figura es la que mejor le cabe a la construcción del personaje ficcional de Oskar porque, si bien se presenta dentro del entramado poético como aparente personaje, la figura de Oskar reenvía a la figura del actor real y viceversa.

Por otro lado, en relación al trabajo de personaje, observamos que Borremans propone otro nivel de complejidad al poder analizarlo desde la noción de texto-material, ya que Oskar es la resultante de la elaboración de muchos materiales disímiles (en su mayoría materiales no teatrales). El personaje está “cosido”, en términos de Sarrazac (2013), trae a escena elementos ficcionales correspondientes a las mujeres de *La casa de Bernarda Alba* y los fusiona con elementos reales. Esto último se realiza en dos niveles: por un lado, toma la figura del autor español en sí mismo como sujeto real más allá de su obra y, por otro lado, también trae a escena, como decíamos anteriormente, al mismo actor, Santiago Borremans, con sus miedos, sus fracasos y sus dolores. Todos los materiales que entran en la pieza están atravesados por esa incomodidad que se extrae de lo real, de la vivencia de Borremans, la de ser un diferente en un mundo de aparentes iguales.¹⁷⁴ Entonces, el corolario de este proceso de tensión productiva, ya mencionado, es una construcción ficcional, con cruces de elementos fronterizos y liminales, que un ojo atento puede identificar como partes indiscutibles de lo real en la escena. Dice el actor:

Yo hago de un tipo que está encerrado, pero yo no estoy encerrado, no obstante hay elementos de mi vida que yo traslado ahí que hablan del encierro (y que me ayudan a construir un encierro) y de la sexualidad. Pero yo no estoy viviendo ahí. Si yo creyese que estoy viviendo

¹⁷⁴ “Yo me propuse que la obra fuera punk, que fuera algo roto, y que quien viniera a ver la obra no saliera bien. De ninguna manera quien viera esa obra pudiera salir bien. Que sepan lo feo que puede llegar a ser, que sepan que esto es una obra de teatro, que no tienen idea de lo que ha sido mi vida, o de un chabón gay, una chica trans o lesbiana. Que sepan lo que es el dolor. Yo creo que se logró algo de eso, la gente se sentía muy triste” (Borremans, 2018). Si observamos esta cita con atención podemos leer en ella cómo la obra en el caso de Borremans es una elaboración poética del trauma, es un modo de catarsis. Es en este sentido que se relaciona con lo que mencionamos anteriormente, la “oblicua autobiografía estética” de Pavlovsky.

ahí, me voy al Pereyra.¹⁷⁵ Cuando aparecen esas confusiones es un teatro que no está en eje, el actor no es consciente de lo que está representando. (Borremans, 2018)

En la cita queda claro que en la representación hay una vinculación con su propia vivencia, pero que también lo real es parte del acontecimiento en su tratamiento poético. Además, hay una segunda situación que debemos resaltar: existe en el relato de Borremans una conciencia de la acción de actuar. En este último sentido, en el discurso del actor aparece algo a lo que referíamos en el apartado dedicado a la subpartitura, cuando exponíamos las reflexiones de Federico León: quien actúa en escena debe enfrentar un doble juego, el de realizar la tarea escénica y el de la conciencia de estar realizando esa actuación (León, 2005).

Para cerrar este aspecto del análisis, podemos remarcar que el tratamiento de lo íntimo es parte constitutiva de las narrativas del yo en la escena contemporánea. Al respecto, rescatamos el planteo del dramaturgo Sergio Blanco (2018), quien en su publicación *Autoficción: una ingeniería del yo* (2018) expone que sus autoficciones han sido escritas, más que para exponerse, para encontrarse. Dice que fue por medio de las “escrituras del yo” que encuentra como “decirse”. Nos interesa del autor esta discusión: por medio del acto de escritura los mecanismos de poetización producen un borramiento de lo real, pues se transforma, se altera y muta. La “escritura del yo” convoca lo real para traicionarlo. Tal como expresa uno de sus personajes de *Tebas Land*: “todo va a estar corrido un poco de lugar” (Blanco, 2013, p. 75). La escritura autoficcional, para el autor, es este “correr un poco de lugar las cosas”, no se trata solo de que el acto escritural vuelve todo ficción, sino que además la memoria es también ficcional, los recuerdos están inundados de lagunas que todo individuo tiende a completar con invenciones. Frente a ello, no resulta extraño que uno de los títulos del ensayo del dramaturgo sea “Inventarme: soy un personaje de ficción” (Blanco, 2018). Consideramos que Borremans atraviesa el proceso escénico y sus posteriores representaciones desde esta misma lógica, la de encontrar un modo de decirse, de mostrarse ante otros y otras y de re-inventarse en el acontecer poético. Volveremos sobre *La pieza de Oskar* en el último apartado del presente capítulo, para hondar específicamente en la categoría de reescritura y texto-material presentes en los procedimientos de la dramaturgia escénica de dicha obra.

El segundo caso de fluctuación y liminalidad con lo real del cuerpo fenoménico que deseamos traer a discusión es *Ruido blanco*, pieza dirigida por Víctor Arrojo. Los actores y actrices afirman en las entrevistas que la obra está construida a partir de ellos y ellas mismas,

¹⁷⁵ Se refiere al Hospital de Salud Mental Dr. Carlos Pereyra, de Mendoza.

en tanto cuerpo real en escena y también dado que se utilizaron elementos biográficos en las improvisaciones. Aunque, vale aclarar, esto último no formaba parte de las consignas de exploración, tal como explica Melisa Lara en la entrevista grupal realizada a Cajamarca con motivo de esta investigación:

No fue buscado, es decir, nunca dijimos: “contá tu historia”... . Por ejemplo: mi personaje tenía un humor muy irónico y partió de mi forma de ser... lo más palpable en mi personaje es que era una embarazada, era porque yo estaba embarazada... . Sobre todo en la forma de construcción de los personajes podemos decir que parten todos de lo que somos. (V. Arrojo, M. Lara, D. Maya y S. Viggiani, comunicación personal 20 de noviembre de 2018)

En otro momento de la entrevista explica:

Para mí los cinco terminaron por tomar vida propia. Es decir, construyen luego una historia ficcional, por ejemplo: Vero crea el personaje de la yanqui y yo supuestamente me venía escapado del padre de mi hijo porque me golpeaba, David se había enamorado de la reina de la vendimia, etc. Por eso, para mí, cada personaje fue teniendo una historia que partió de las pulsiones verdaderas de cada uno. (Arrojo et al., 2018)

La obra plantea una situación ficcional que podría sostenerse como tal en su totalidad si no fuera por ciertos elementos que ingresan a la escena y provocan oscilaciones y fugas de la ficción. Una característica de este caso que viene a problematizar la idea de representación es que no solo se asienta procedimental y técnicamente en una actuación en primera persona —es decir, los cuerpos se presentan sin elementos compositivos que borren el cuerpo fenoménico—, sino que a ello se le suma el uso del nombre propio de los actores y actrices en la ficción. Pero, al estar insertos en un entramado poético, establecen una relación vacilante con el referente real, de allí que podamos encontrar una clara vinculación con el procedimiento autoficcional que llama al referente real para negarlo de inmediato, es decir, proyecta la imagen de un yo autobiográfico para proceder a su fractura, a su desdoblamiento o a su insustancialización (Casas, 2012).

En términos de fisicidad, el ejemplo más concreto es el recién expuesto en la cita anterior: la actriz Melisa Lara durante el proceso de creación queda embarazada y esto se convierte en material para la construcción de su personaje ficcional. Resulta importante observar que la situación ameritó unas profundas discusiones sobre cómo resolver la escena una vez que la actriz ya haya dado a luz, puesto que la ficción había sido generada con un cuerpo gestante que luego ya no existiría como tal. Decidieron no forzar lo real desde la

fisicidad (por ejemplo, el uso de prótesis para aparentar el embarazo), sino continuar con la ficción del embarazo presentando el cuerpo actual de la actriz.

Dentro de la misma obra existen otros elementos de lo real que ayudan a contribuir en el proceso de construcción ficcional. Entre ellos, resulta interesante el personaje creado por Verónica Nonni, que permite apreciar una veta de teatro dentro del teatro. Nonni “actúa” de una turista yanqui que está visitando Mendoza por la época de Vendimia, habla la mayor parte de la obra en inglés, se interesa y pregunta por cuestiones turísticas: el Aconcagua y la Vendimia (las reinas, el carrusel, la vía blanca, etc.) y antes de que la obra finalice confiesa que no es de Estados Unidos, sino que viene de San Juan. Con esta confesión dentro de la ficción visibiliza el efecto de actuación, la composición de esta extranjera se vuelve evidente ante la mirada de los otros personajes y ante los y las espectadoras. Abandonar el *acting* de la extranjera permite la aparición de otra figura ambivalente y oscilante con la figura real de la actriz Verónica Nonni, oriunda de la provincia de San Juan. A esto, además, debemos agregar que la construcción del personaje solo fue posible a partir del saber previo de la actriz, puesto que Nonni maneja el idioma es que pudo ponerlo en juego en el proceso de creación.

Ejemplos como estos abundan en la obra, sin embargo, consideramos que lo atrayente no es su enumeración como acumulación de datos e información, sino la problematización de estos en la construcción de ficción y cómo operan sobre la recepción. Tanto el caso de Santiago Borremans como los ejemplos recién mencionados de *Ruido blanco* configuran, con mayor o menor intensidad, una relación de ambigüedad con el espectador o espectadora en la presentación de un “yo agujereado”. Este vínculo se da en tanto y en cuanto el público capte algunas marcas escénicas y las decodifique como pertenecientes a lo real o al menos vacile ante ello. Esto lleva de un modo u otro, a quien especta, a despegarse por momentos de la ficción, rompiendo con ello el pacto innato de la teatralidad.

4.4.2 Autorreferencialidad

En cuanto a las obras que hacen de la presencia real del actor o actriz el procedimiento de escritura y su resultado poético en sí mismo consideramos operativo el uso del término “autorreferencialidad” para marcar una diferencia con los casos antes analizados. En el ejemplo seleccionado para tal fin, los datos biográficos de quienes actúan aparecen mezclados con elementos de otro orden (documental, procedimental, poético-ficcional) y no solo constituyen el mundo del proceso de creación dramaturgica, sino que se muestran sin disfraces delante de la platea durante la etapa de funciones, es decir que se convierten en resultado poético en sí mismo.

Es válido comentar que dentro de estos procesos se observa que, al partir de escrituras (o reescrituras) del “yo”, la obra finalmente queda conectada a esos cuerpos. En caso de reemplazo, la diferencia con los ejemplos antes mencionados —*Tu veneno en mí* y *Me pegan las luces*— radica en que los cambios en este tipo de producciones no se darían solo en un nivel de subtexto y/o en la percepción de nuevas fisicidades, como antes expusimos, sino que modifican por completo la partitura total del espectáculo, es decir que la reescritura provoca indefectiblemente una nueva versión de obra.

Para profundizar en estas ideas tomaremos como ejemplo *Pam, pam, pam. Ensayo sobre la violencia* (Seminario final de Carrera de la Licenciatura en Arte Dramático de la FAD-UNCuyo, bajo la dirección de Cipriano Argüello Pitt, 2014). En el proceso creativo¹⁷⁶ de dicha producción se utilizó un fragmento de la obra *Génova*, de Fausto Paravidino. Scarlett Morales Contreras, la actriz que eligió entre muchos materiales textuales este fragmento para reescribirlo, logró un proceso de resignificación particular. El texto fluía de un modo extraño en ella, su cuerpo potenciaba fuertemente las palabras del autor y con el correr de los ensayos el director fue comprendiendo que esa actriz condensaba en su cuerpo la lucha por la educación pública chilena. Este descubrimiento fue resultado de observaciones e indagaciones de la propia vida de Morales Contreras hasta llegar a un dato biográfico singular: la actriz había sido militante de dicha causa y a la edad de dieciséis años había realizado la toma de su colegio. De esta manera, lo biográfico de la actriz permitió escribir un nuevo texto que potenciaba al texto original de *Génova*.

Esa suerte de palimpsesto, de reescritura escénica singular, no hubiera sido posible con otro actor u otra actriz, el tratamiento de ese texto con otros u otras integrantes hubiera dado múltiples resultados, pero jamás el que la actriz chilena consiguió luego de su trabajo. El texto de *Génova* perdió su identidad de texto de autor, la actriz se presentaba con su verdadero nombre y edad frente a la platea y relataba situaciones documentales de la toma de colegios en Chile. La escena estaba atravesada por este plano documental dado tanto por el cuerpo mismo de la actriz y su relato como por la proyección de las fotografías de las tomas en Chile. Por medio de este procedimiento, el texto original de Paravidino se iba “agujereando” de tal modo que dada cierta instancia del proceso se tornó imposible diferenciar qué palabras le pertenecían a la actriz y cuáles al autor italiano.

¹⁷⁶ La obra tuvo un proceso de reescritura y escrituras escénicas a partir de lecturas de más de veinte obras teatrales contemporáneas. Este caso es, de todos los que visitaremos, uno de los ejemplos más claros y concretos de utilización de escritura escénica y de texto-material. Ahondaremos específicamente en los procedimientos de dramaturgia de dirección en el capítulo siguiente.

Esta situación documental/escénica, junto con otras que mencionaremos más adelante, propone en cierta medida un pacto de veracidad con los y las espectadoras aunque, hay que aclararlo, sin abandonar totalmente la ambigüedad ya que al presentarse la escena como parte fragmentaria de una obra de *collage* y de mixtura, quien observa no llega a distinguir finalmente qué es real y qué no lo es. Por ende, frente al acto poético un espectador o espectadora puede tomar un rol activo y completar con sus decisiones los huecos que deja el espectáculo o bien puede permitirse experimentar la incomodidad de la vacilación.

Por otro lado, la tensión con lo real en esta obra está dada por la exposición de la convención teatral. Este procedimiento fue fundamental durante el proceso de ensayos, en el cual aparecieron ejes y preguntas que al darles curso finalmente desembocan en la ruptura de la teatralidad: ¿qué se puede representar y qué no? ¿Se puede representar la violencia? ¿Por qué hacer teatro? La propuesta escénica presenta, como parte de la puesta en escena mediante el procedimiento de la metateatralidad, los mencionados interrogantes. Desde la lógica de ruptura de la representación teatral, el cuerpo de quien actúa no representa ni encarna un personaje, por el contrario, todo se centra en la presentación de su presencia, en aparecer con el objeto de provocar más que de significar. En este sentido, encontramos una vinculación con las teorizaciones de Lehmann (2013) quien explica que la escena posdramática “impide toda representación, ilustración e interpretación apoyadas en el cuerpo como mero medio; el actor debe situarse a sí mismo” (p. 351). El cuerpo, si bien puede pronunciar textos de otros autores o autoras, con su sola presencia produce, al auto-enunciarse, un efecto de reescritura.

En una entrevista realizada por Victoria Morilla, actriz de la obra *Pam, Pam, Pam. Ensayo sobre la violencia*, Argüello Pitt da cuenta de su interés por una actuación corrida de la idea de interpretación y más ligada a la *performance* en tanto el cuerpo aparece conectado a su hacer, es decir, concretamente, qué hace quien actúa en escena: “el actor-creador tiene en cuenta eso que hace como una realidad, entonces puede desde ahí componer esa realidad” (Argüello Pitt, comunicación personal, 24 de agosto 2017). En otro momento de la entrevista, agrega:

La primera situación es correrse de la idea de interpretación... . No será ya un actor intérprete, sino actor creador. ... que trabaja los materiales desde una perspectiva real; no desde una perspectiva interpretativa. La palabra es la palabra, el cuerpo es el cuerpo, el espacio es el espacio... . Entonces cuando aparece el personaje, que es un personaje... el actor no desaparece. El actor sigue estando. (Argüello Pitt, 2017)

Particularmente en la obra analizada las construcciones ficcionales parten y se constituyen desde una perspectiva real, que generan finalmente un vínculo liminal de constante confusión entre la materia real y la poética. Esta situación puede verificarse en el ejemplo de la actriz Morales Contreras, pero también se encuentra presente en la operatoria misma de la metateatralidad. Sintetizamos algunos momentos de la obra que hacen uso de ella: la obra comienza en el *hall* del teatro, con la intervención de actrices que conversan con espectadores y espectadoras, a quienes exhortan a no entrar al espectáculo: “gasten el tiempo en otra cosa, esta obra no se entiende”, les dicen, entre otras cosas; una vez que el público ingresa en la sala puede observar a otros actores y actrices en el escenario realizando diferentes acciones reales de preparación (tales como: acomodar los objetos y el vestuario en la escena, estirar y calentar el cuerpo, realizar ejercicios para la voz, etc.); luego, se da inicio a “la obra” (aunque la situación convivial ya se inició desde la primera intervención en el *hall*); varias de las escenas que se suceden presentan a quienes actúan con nombres y edades reales, dan datos concretos del presente de la función y del marco del seminario de la FAD, y presentan frente a la platea una discusión política sobre el funcionamiento de la teatralidad.

Con respecto a esto último, nos interesa destacar un momento de la obra en la cual Fernando Echenique interrumpe una escena y se dirige a la platea con un discurso, reescritura de *Neva*, de Guillermo Calderón, que nuevamente tiene como objetivo resaltar las convenciones y discutir el problema de la representación generando con ello un acto político: interpela a la platea sobre su propio rol y sobre la función misma del teatro. Observemos una cita del texto pronunciado en escena:

El mundo se va a acabar y nunca vamos a ser libres ¿para qué perder el tiempo haciendo esto? ¿cómo podés venir al teatro sabiendo que en la calle en el mundo la gente está muriendo? Odio al público que viene a sentir... ¿Querés sufrir sentado cómodo como se sufre en el teatro? Sentate en Persia en Turquía en Polonia en Bagdad y dejá que la guerra te aplaste ¿querés llorar? Andá a trabajar en una fábrica como lo hacen los niños y secate los pulmones con hollín de carbón pero no me vengas a decir que en el escenario se sufre porque no se sufre. Se sufre en la vida. ... vienen a entretenerse mientras el mundo se acaba les debería dar vergüenza ¿quieren teatro? ¿Quieren llorar? Nosotros les vamos a dar escenario y lágrimas vamos a morir y nos van a olvidar. (C. Argüello Pitt, F. Echenique, L. González, A. Macías, S. Manoni, F. Martín, S. Morales Contreras, V. Morilla, V. Morón, H. Ortiz Bandes y V. Ruiz, 2014)¹⁷⁷

¹⁷⁷ Cada una de las citas textuales de esta obra han sido extraídas del último borrador utilizado en el proceso creativo, que a su vez fue presentado como libreto en Argentores para su inscripción autoral. Todos los

La presencia en primera persona del colectivo actoral tenía sobre el público un efecto de mucha potencia: los espectadores y espectadoras al finalizar la función expresaban haber tenido la sensación de estar siempre en contacto con algo real, como si no hubiesen ido al teatro. El trabajo sobre el cuerpo real permitió generar esa relación con el público, al punto de que este olvidara el pacto de la teatralidad.

Otra escena que nos resulta operativa para el presente análisis es aquella que sucede al finalizar la entrada del público en la sala. Allí Hernán Ortiz Bandes, solo en el escenario y vistiendo una remera con la frase “¿sos actor? llorá” estampada, dice:

Buenas noches mi nombre es Hernán, el director nos pidió que lloráramos, pero no nos dijo cómo había que hacer, no nos dio una técnica. Nada. Nos dijo simplemente que lloráramos y a mí no me sale, me cuesta mucho, un montón, de verdad, yo no tengo ni la risa fácil, hasta cuando me río lo hago falsamente (Argüello Pitt et al., 2014).

Además de exponer las consignas del director, se realiza en escena parte de ese ejercicio del proceso de creación, ya que el actor intenta frente a la platea llorar, usando todas las técnicas que ha recibido y fracasa en la tarea.

Como podemos observar con los ejemplos mencionados, la performatividad de la actuación no solo se evidencia en las acciones reales, en la presencia del cuerpo “afectado” y la ruptura de la representación, sino que, además de la dramaturgia del cuerpo, los textos inducen constantemente a que el público problematizara su propio rol, el del actor o actriz y el del teatro en general. La obra pretende presentarse como pregunta acerca de la representación, como expresa uno de los textos finales: “Cuando un actor llora, ¿quién llora?” (Argüello Pitt et al., 2014). Pregunta que vuelve a colocar en el centro uno de los ejes de discusión de la autoficción teatral: el yo agujereado en escena y ese espacio entre el cuerpo poético y el cuerpo real de quien actúa, un juego completamente oscilante y ambivalente entre arte y vida.

Esta obra es un caso ejemplar de nuestro corpus para discutir la presencia de cuerpo fenoménico llevado a su nivel más extremo, en el cual lo real es parte del procedimiento de reescritura y al mismo tiempo de la composición poética de la puesta en su totalidad. En *Pam, pam, pam. Ensayo sobre la violencia*, a diferencia de los anteriores casos, lo real no se infiltra en la ficción/representación, sino que justamente la obra se constituye como tal en la presentación de eso “real”, sin enmascaramientos. Por momentos, produce fugas hacia elementos ficcionales que irrumpen y habilitan lecturas ambivalentes. Más allá de la certeza

materiales con los que trabajamos no han sido editados y fueron cedidos por el grupo creativo para la presente investigación.

de lo real en escena, debido a las trampas que evidencia el sujeto de enunciación (nunca unívoco, nunca acabado), finalmente se asiste a la *mise en place* de los fragmentos de cada individuo en su construcción identitaria y en su proceso escénico, es decir, en su devenir actores y actrices, actuando frente a otros y otras.

4.5 La escena como palimpsesto: *La pieza de Oskar* como caso de estudio de reescritura corpórea

Volvemos sobre *La pieza de Oskar* para profundizar el concepto de reescritura escénica desde la dramaturgia de actuación. La elección de este caso para tal fin responde a que, por un lado, en términos generales, Borremans presenta una trayectoria actoral que en gran medida puede ser analizada desde la categoría de dramaturgia de actuación; por otro lado, tal como hemos expuesto con anterioridad, la concepción teatral del actor en cuestión pone de manifiesto una mirada acerca de la dramaturgia escénica, en general, y particularmente de la dramaturgia de actuación, que coincide con los planteamientos y recorridos de esta investigación. Además de lo dicho, deseamos remarcar algo que está plena relación con lo anterior: la formación de Borremans, si bien ha sido indudablemente ecléctica,¹⁷⁸ a su vez presenta en su trayectoria actoral un modo de entrenamiento técnico-expresivo singular. Hablamos aquí del trabajo con María Godoy, en Mendoza, y luego con Guillermo Angelelli, en Buenos Aires. Mencionamos este dato porque no es menor si se considera que estos entrenamientos mantienen un fuerte cruce con los pensamientos barbianos en tanto comparte con estos el comprender la composición escénica, que incluye al trabajo del actor o actriz, en vinculación con la instauración de una dramaturgia.

Podemos agregar que, en lo que corresponde particularmente a la obra que analizamos, se observa la presentación de procedimientos y operaciones de reescritura que nos permiten aplicar muchas de las nociones y problemáticas troncales del presente estudio, a saber: el concepto de reescritura escénica, la noción de texto-material, el cuerpo fenoménico, el escenario como palimpsesto, entre otras. Además de esto, vale aclarar que la razón principal de la elección de esta obra reside en que se basa esencialmente en el trabajo de quien actúa, es decir, el eje de la propuesta escénica radica en la presencia del cuerpo de la actuación.¹⁷⁹

¹⁷⁸ En materia escénica, el actor se ha formado en Mendoza y en Buenos Aires con diversos docentes en el ámbito informal. Pero, además, ha transitado estudios teatrales en la FAD-UNCuyo. También se destaca su formación en danza y técnicas corporales varias.

¹⁷⁹ Esta afirmación cabe para el trabajo de Santiago Borremans, pero se puede hacer extensiva al resto de la propuesta escénica: ya en la escena inicial, antes de ingresar a la pieza donde está encerrado Oskar, hay una

El proceso que dio lugar a *La pieza de Oskar* comienza por una necesidad del actor de volver a hacer teatro en su regreso a la provincia, luego de vivir varios años en Buenos Aires. Así es que le pide a María Godoy hacer *La casa de Bernarda Alba*. Como contrapropuesta, la directora mendocina sugiere hacer una reescritura y transformar el texto más representado de Lorca en un monólogo. La primera etapa fue de lectura propiamente dicha del texto original, con su posterior selección de fragmentos, escenas y situaciones que conmovían particularmente tanto al actor como a la directora.¹⁸⁰ Posteriormente, se inicia una segunda etapa en la cual se trabajó con secuencias de acciones, textos más secuencias y finalmente elementos que por necesidad y asociaciones diversas iban trayendo al espacio de ensayos. Entre estos últimos se encuentran materiales muy diferentes entre sí: canciones, fotografías, vestuarios, otros textos. En esta última instancia, de encuentro y cruce entre materiales, el texto utilizado hasta el momento, y que contenía los fragmentos seleccionados, deja de ser necesario para la tarea de creación en los ensayos. Borremans y Godoy expresan haber hecho un abandono consciente del material textual. Esta disposición coincidió con el hallazgo de un espacio para la representación: una pieza real que empezó a llenarse de objetos y elementos para Oskar. Además de esto, resulta importante mencionar que en la oscuridad de la pieza emergen los recuerdos de la infancia tanto de Borremans como de Godoy.¹⁸¹ Su memoria dentro del proceso funcionó también como material para la escena, a lo que se añade algo fundamental y es que el trabajo sobre el cuerpo real del actor y su memoria produce un diálogo con la figura, real también, de Federico García Lorca.

La directora y el actor, al usar *La casa de Bernarda Alba* como texto material, realizan algunas operatorias como la de traducción, reescritura, des-limitación y transformación. Del texto original solo quedará, a modo de cita textual, la escena entre

presencia total del cuerpo como centralidad de la teatralidad. La obra comienza cuando el público es conducido a la cocina de la casa donde se realiza la función, allí se encuentra el personaje llamado Silvia (llevado a cabo por la actriz Nella Bora). El objetivo de la escena es la de simplemente observar el acontecimiento de este personaje en un hacer sumamente cotidiano e hiperrealista: la mujer está en escena realizando acciones muy pequeñas e íntimas, se separa de los espectadores por apenas medio metro de distancia, no se pronuncia ni un solo texto en toda la escena, todo se sostiene a partir de la presencia de ese cuerpo y de la fuerza de aquellas mínimas acciones.

¹⁸⁰ Se hace necesaria la siguiente aclaración: la construcción dramaturgica de casi la totalidad de la obra está dada en esta relación entre directora y actor. La llegada de Bora es posterior al comienzo de ensayos, cuando ya estaba creada la mayor cantidad de material y la ficción ya estaba en marcha.

¹⁸¹ Existen en la obra una cantidad importante de elementos autorreferenciales, como por ejemplo la imagen de la "Placa 3" del test de Rorschach utilizada para el programa de mano y que iba a dar nombre a la obra en un primer momento. La imagen fue elegida por el mismo Borremans debido a una situación de la adolescencia: "Cuando tenía trece años, y noté que me pasaba algo (que a mí me daba igual, que es que me gustaban chicos y no era muy viable), empecé a ir a una psicóloga que me hizo ese test y en una de las placas (la tres), yo vi —aunque no se lo dije—, mujeres con penes. En ese momento tuve un fuerte contacto con la homofobia internalizada que uno porta y que he tratado de elaborar" (Borremans, 2018)

Martirio y Adela, diálogo que Oskar ensaya y juega representar. Es decir, el clásico de Lorca aparece por medio de la metateatralidad, a partir de lo cual podemos ver un Oskar que se traviste y se maquilla, se teatraliza y ensaya diferentes modos de ser otras. Al estar solo en la habitación, se ayuda con un lampazo que hace las veces de *partner*.¹⁸²

Si bien este momento es donde con más claridad se evidencia la utilización de la obra de Lorca, se encuentran presentes en la totalidad del espectáculo otras huellas discursivas por medio de traducciones y fusiones. El descubrimiento —intuitivo— de dichas huellas, luego fue constatado a través de la palabra misma de Borremans y Godoy en cada una de las entrevistas realizadas. Las asociaciones entre los diversos materiales son numerosas y de diferentes procedencias y, si bien no en todo momento se clarifican estas relaciones a los ojos del público (nunca fue la intención de los creadores), las decisiones parten de esa primera relación con el texto-material, lo que se constituye como un marco de trabajo para la creación.

Observemos ejemplos más concretos, entre ellos, Borremans nos comenta en una entrevista que de la lectura personal de la obra de Lorca no les resultó imprescindible la referencia espacial de las paredes blancas, pero que por el contrario sí lo fue el resto de la acotación: “Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda” (Lorca, 1993, p. 45). Esta didascalía se tradujo en la escenificación en los cuadros y las fotografías colgadas de las paredes de la pieza, con retratos de hombres y mujeres que para Oskar eran sus mitos y leyendas, como por ejemplo: Albert Einstein, Tesla, David Blanco (fallecido teatrista mendocino), Laura Palmer (personaje de *Twin Peaks*), los personajes de *El hombre elefante*, entre otras figuras. La pieza en su totalidad es un intertexto de la vida de Santiago, en sus paredes hay rastros de sí mismo, el muro puede ser pensado como una narrativa fragmentaria del yo.¹⁸³

En otro ejemplo podemos ver la transformación de un parlamento de Adela: “Tiene el cielo unas estrellas como puños” (Lorca, 1993, p. 83), que en el montaje final se traduce en material escenográfico. El texto era muy importante para el actor: según explica, esa frase en

¹⁸² La incorporación del elemento del lampazo se debe a que remite a la infancia de Santiago, el actor comenta que cuando era niño también jugaba a actuar y para sus escenas usaba un lampazo.

¹⁸³ Borremans, en la entrevista, explica que cada elemento que compone a esa pieza tiene un sentido muy singular para él. Para comprender este nivel de asociación entre los elementos y su biografía, compartimos como ejemplo el caso de la película *El hombre elefante* presente en la obra mediante las imágenes en la pared de la pieza: “Esa película la vi de chico y sí, me identificó mucho. Yo he tenido la vivencia de ser gay desde siempre, no por la afinidad por el gusto por los varones, sino por lo diferente que se ocupó la sociedad de porquería de dejarme claro lo que yo era. Entender que en realidad esto no era así, que no era un diferente, llevó su tiempo. Pero *El hombre elefante* fue un fantasma presente que, una vez elaborado, pudo ser parte de los personajes de la pieza” (Borremans, 2018).

particular a él lo ayudaba a componer el estado necesario para la escena, es decir, el texto “colocaba” al actor en escena. En un momento del proceso, para Godoy el texto no “sonaba” en la partitura de acciones, de manera tal que la directora le pide a Santiago quitarlo de la obra. Frente a este pedido, el actor decide dejarlo, aunque transformado en materialidad: pega una cantidad interesante de estrellitas fosforescentes en el techo de la pieza para que el texto lorquiano siga sosteniendo la atmósfera en el presente del acontecimiento aun sin ser pronunciado. En este sentido, este texto se incorpora como parte del subtexto de Borremans y condiciona a la construcción de su “cuerpo afectado” (Dubatti, 2014).

Por otro lado, a nivel macro y partiendo de un análisis discursivo, se podría afirmar una relación directa entre el encierro de Oskar y el encierro de las mujeres lorquianas. La represión con la que se somete a sus cuerpos, a pesar del paso del tiempo que separa a ambas creaciones, sigue operando como eje de la obra en la actual reescritura, en este caso, dado a partir de un procedimiento de condensación: podríamos afirmar que la pieza de Oskar es la casa de Bernarda.

Lo que emerge y cobra mucha fuerza es la correlación entre la figura de Federico García Lorca, el encierro, la represión y el cuerpo disidente de Oskar —que es el de Borremans también—. Esta tríada (Lorca-Oskar-Borremans) pareciera ser marco de una reformulación del primer discurso que aparece en *La casa de Bernarda Alba*. Recordemos que, como bien se expuso en el primer capítulo acerca de la noción de textos-materiales y de su utilización en la reescritura de textos clásicos, se realiza indefectiblemente un abandono del sentido matricial del texto y de su modelo de representación. En el caso mendocino, por una parte se rechaza el mencionado modelo lorquiano, pero, por otra parte, se reactualiza, sin abandonarlo por completo, ese primer sentido matricial presente en la obra original.

La pieza de Oskar invita a habitar la diferencia, compartir de cerca con el personaje su dolor ante la tarea de asumirse en un mundo que lo señala como diferente. Esta profundidad del discurso no solo aparece en las huellas de la actuación de Borremans y en los intertextos citados de *La casa de Bernarda Alba*, sino también en la incorporación de otros lenguajes y discursos. Aquí vale mencionar una escena emotiva, en la cual Oskar, acostado sobre su cama mirando su computadora, canta la canción infantil de Disney “Parte de tu mundo”, de la película *La Sirenita*. Con este gesto, inscribe al personaje dentro de una generación en particular y se permite cruzar materiales a partir de una asociación que probablemente nadie haya realizado con Lorca.

La propuesta de Godoy y Borremans es un caso incuestionable de escritura escénica. Tanto es así que la obra solo quedó escrita en la memoria del cuerpo de quienes actúan y de

quienes pudimos tener la experiencia de aquel acontecimiento como espectadores y espectadoras. El texto no ha sido transcrito al papel y la puesta en escena nunca ha sido filmada. Esto último se convierte finalmente en una de las razones por las cuales hemos decidido dedicarle este espacio a esta producción, de modo tal que, a pesar de la falta de documentación, a partir del presente estudio quizás podamos dejar constancia de la existencia de este acontecimiento e inscribir con ello a *La pieza de Oskar* como parte del entramado teatral de la cartografía mendocina contemporánea.

CAPÍTULO IV: DRAMATURGIAS DE DIRECCIÓN

“En el final de los ensayos siempre he experimentado una sensación desconcertante. El espectáculo me tomaba de la mano, era una criatura que seguía sus razones, imponía elecciones dolorosas, indicaba el camino exigiéndome renegar de escenas y situaciones de las cuales estaba enamorado. El alivio y la soledad me envolvían. El espectáculo no me pertenecía más, estaba en las manos del actor, de mi *alter ego*, que zarpaba hacia un continente para mi clausurado.” (Barba, 2010, p. 96)

“Dentro de cada equipo, cada uno posee apenas una sola herramienta, su propia subjetividad. Tanto el director como el actor, por mucho que se abran, no podrán salirse de su de su propia piel... .

Uno debe ser fiel a sí mismo, creer en lo que uno hace, pero sin dejar de adherir a la certeza de que la verdad está siempre en otra parte. Solo entonces uno podrá evaluar la posibilidad de estar, de ser, con uno mismo y más allá de uno mismo, y así verá que este movimiento de ir de adentro hacia afuera se acrecienta con el intercambio con los demás, y que es el fundamento de la visión estereoscópica de la existencia que puede brindar el teatro.” (Brook, 1992, p. 21)

En la introducción al libro *La dramaturgia de la dirección de escena* (2015), Argüello Pitt comienza exponiendo que la dramaturgia y la dirección son campos en tensión permanente debido a la complejidad que implica crear sentido en el teatro. Según el autor, es con el realismo que se funda la tradición de directores dramaturgos y directoras dramaturgas que, sin romper con la división de especificidades y roles, tensionan el campo teatral a partir de poner en discusión la autoridad frente a la construcción del sentido. A partir de ese momento, la dirección comenzará a crear otros discursos escénicos que complementan, discuten o transforman el discurso textual. Si bien coincidimos con la postura de Argüello Pitt, consideramos también que la constitución de una dramaturgia de escena propiamente dicha es posible mediante la afirmación de todos los campos poéticos, es decir la dramaturgia de la escena adviene junto con la reconfiguración de las relaciones entre dramaturgias. Siguiendo este último planteo, acordamos con Barba (2010) en que la dramaturgia de dirección es la dramaturgia de dramaturgias.

En el capítulo anterior pudimos analizar los aspectos concernientes al cuerpo del actor o actriz en la producción de dramaturgia escénica. Para ello revisamos algunos núcleos problemáticos en relación al rol de la dirección. A partir del análisis crítico historiográfico pudimos confirmar que la asunción del actor-creador o actriz-creadora de mediados del siglo XX no es posible sin la configuración de una nueva relación del campo teatral con la textualidad y con la dirección. El presente capítulo se adentrará primeramente en esta última relación y tendrá como objeto pensar específicamente las operatorias de una dramaturgia de dirección.

En los primeros apartados observaremos que el devenir del rol ha contado, por lo menos, con tres funciones históricas: la del líder, la del pedagogo y la del espectador profesional. Para este enfoque, partimos de la continuación de las reflexiones de De Marinis expuestas con anterioridad. Además, realizaremos asociaciones con las teorizaciones de Valenzuela (2011), quien piensa las relaciones de poder en el vínculo entre director o directora y actor o actriz. Debemos aclarar que gran parte de las problematizaciones sobre la relación actuación-dirección surgen de una pregunta que propone Jazmín Sequeira (2013), la cual nos ha resultado operativa y esencial en nuestro planteo: “¿cómo, desde la dirección, generar las condiciones para que la actuación se emancipe?” (p. 71).

Analizaremos el rol de la dirección en tanto cuerpo que dirige, es decir que estudiaremos y repararemos en sus operatorias, procedimientos e intervenciones como parte de las tecnologías del cuerpo. Para este fin nos valemos de un marco teórico amplio y principalmente ecléctico que parte de la lectura crítica de discursos de espesor de diversos directores y directoras, de trabajos de índole teórica que reparan en estos problemas y de los discursos historiográficos sobre los cuales volveremos constantemente para revisar y repensar nuestro panorama actual.

Si bien la dirección de escena es un concepto amplísimo que abarca diversidad de perspectivas y problemáticas, su estudio específico en torno a la construcción de una dramaturgia de la escena funcionará como recorte. Los directores y directoras que analizaremos tienen una relación particular con la creación, que implica la puesta en marcha de una dramaturgia personal, atravesada por el trabajo de grupo con: actores, actrices, escenógrafos, escenógrafas y demás roles técnicos de la creación escénica. En todos los casos analizados, la dirección inicia el proceso de creación no subordinado a la dimensión textual, es decir, por fuera de la idea tradicional de poner en escena un texto. Presentaremos obras que no contaban con materiales textuales previos y otras que, si bien tenían seleccionado un material textual, realizaron un proceso de reescritura y escritura escénica que justifica nuestro análisis.

1. ¿QUÉ HACE LA DIRECCIÓN DE ESCENA?

1.1. Orígenes del rol

La mayoría de los estudios sobre dirección de escena dedican un apartado específico a pensar los orígenes del rol y en general, ubican su surgimiento en la escena moderna del siglo XIX. Argüello Pitt (2015) sintetiza este momento del siguiente modo:

La figura del director moderno es relativamente nueva dentro de la historia del teatro. Tal como la conocemos hoy, la dirección moderna comenzó a desarrollarse a mediados del siglo XIX y le debe su auge a los planteos estéticos ideológicos surgidos del advenimiento del realismo. Uno de sus precursores es Jorge II, duque de Saxe Meiningen (1826-1914), que se preocupó por el desarrollo de compañías profesionales. Su propuesta si bien no responde totalmente al realismo, comienza a plantear las primeras preguntas que se va a realizar este movimiento, que implicó un pensamiento estético con relación al teatro y nuevos desafíos técnicos de la puesta en escena. La pregunta central es cómo representar la realidad. (p. 19)

La relevancia del teatro de Meiningen es tal que aparecerá revisado en la mayoría de las fuentes dedicadas a la investigación de la dirección de escena, entre las que podemos mencionar dos libros donde aparece dicho director en el primer capítulo. Ellos son: *Principios de la dirección escénica* de Edgar Ceballos (1992) y *El director y la escena* de Edward Braun (1992). Estas dos fuentes trazan un recorrido histórico de poéticas personales de dirección de escena, entre las que se hallan el mismo duque de Saxe Meiningen, Antoine, Stanislavski, Craig, Meyerhold, Reinhardt, Piscator, Brecht, Grotowski, Artaud, entre otros ejemplos. En el caso de Ceballos, el autor realiza, al inicio del trabajo, un apartado específico para retratar los rasgos comunes, dilucidados a partir del análisis del corpus seleccionado, incluyendo una “morfología de la puesta en escena”.

Si retomamos la discusión sobre el surgimiento del director o directora de escena, debemos indicar que Ceballos (1992) expone que, si bien no debiéramos ubicar el origen de la dirección en el siglo XIX ya que desde tiempos remotos “de una forma u otra las obras han sido siempre dirigidas” (p. 18), es a partir de esta época y de la propuesta del teatro de Meiningen, que el director toma conciencia de sí y con ello el rol se solidifica.

Por su parte, Patrice Pavis (2007) en su diccionario explica: “si bien la palabra y la práctica sistémica de la puesta en escena corresponde a esta época, los antepasados más o menos legítimos del director de escena son abundantes” (p. 134). El investigador francés prosigue dando algunos ejemplos: la función del *didascalos* en Grecia, quien se ocupaba de la organización del espectáculo; el *meneur de jeu* en Francia, quien tomaba la responsabilidad ideológica y estética de los misterios; tanto en el Renacimiento como en el Barroco, según expone el autor, aparecen con frecuencia decoradores o arquitectos encargados de la organización de la representación según su propia perspectiva; finalmente en el siglo XVIII algunos actores o actrices tomarán el relevo de la función de “regidores” (p. 134).

En continuidad con estos planteos, introducimos las reflexiones de André Veinstein, quien afirma que no hay un acuerdo acerca de los orígenes de la dirección y de la noción de

puesta en escena. En su libro *La puesta en escena. Su condición estética* (1962) hace un recorrido por las diferentes posturas.¹⁸⁴ En este autor podemos observar las exposiciones de diversas investigaciones, que colocan entre los antecesores de la dirección moderna a figuras de diferentes épocas, entre ellas Molière y Shakespeare, autores-directores, cabeza de compañías, como también Esquilo, quien supervisaba la representación de sus propias tragedias.¹⁸⁵ En estas figuras asoma una función de la dirección como la responsabilidad o coordinación global del espectáculo, idea que aparece reiteradas veces en las diversas fuentes acerca del rol de la dirección de escena. Sobre estas consideraciones, volveremos más adelante.

Con respecto al origen del rol, y para cerrar este apartado, nos quedamos con una cita de Guillermo Heras (2001), que consideramos que sintetiza lo hasta aquí expuesto:

Evidentemente su trabajo ya existía desde épocas anteriores, e incluso muy remotas, pues no podemos dejar de pensar en que siempre existió un ordenador de las diferentes formas estéticas que confluyen en un espectáculo. Que la dirección del espacio, los ritmos, la forma de emitir las palabras o el modo de componer los movimientos haya recaído en un actor, autor o empresario de una célula artística llamada compañía o de cualquier otra manera, nos viene a demostrar contundentemente la absoluta necesidad de dar coherencia por cualquier sistema de dirección, a un hecho tan complejo como es la representación escénica. (p. 13)

1.2 Hacia la autonomía de la escena

Tal como expresa Valenzuela (2011), suele asociarse la aparición histórica del rol de la dirección a la creciente complejidad de los espectáculos y a la irreversible fragmentación de lo que durante siglos había sido tomada por un público homogéneo (p. 10). De esta transformación histórica surge la emergencia de un sujeto encargado de la totalidad de la escena, de manera tal que el director o directora aparecerá en este primer momento como quien armoniza de modo general la representación. La mayoría de las fuentes analizadas mencionan de forma más o menos evidente que a dicha función de la dirección viene adherida, nada más ni nada menos, que la tarea de supervisión. Hay quienes utilizan el verbo “vigilar”, como en el caso de Antoine (Ceballos, 1992, p. 14). Si pensamos en los cambios producidos en la primera mitad del siglo XIX, observaremos que la labor de la dirección está íntimamente ligada al compromiso de la escena en su relación con el texto, es decir que lo que hay que supervisar y vigilar es la correcta transcripción del sentido textual/autoral a la

¹⁸⁴ Recomendamos principalmente el apartado dedicado de modo exclusivo al término “dirección/director”: “Aparición reciente o aparición remota del director” (Veinstein, 1962, pp. 106-188).

¹⁸⁵ Las disquisiciones de Veinstein son retomadas por Ceballos (1992).

escena. Esto es precisamente lo que De Marinis (2005) estudia e identifica como la vertiente de “directores demiurgos” o “*Leaders*”. También, desde esta relación inicial entre dirección y textualidad dramática, aparecerá unos años más tarde la figura del “director pedagogo” o “maestro de actores”, tal como observábamos en el capítulo III y sobre lo que volveremos en estas discusiones.

De Marinis (2005) es claro al afirmar que la teorización sistemática y explícita acerca de la autonomía estético-lingüística de la puesta en escena se realiza gracias a la dirección teatral de principios del siglo XX y expone:

Estamos frente a algo que podría, con razón, parecer paradójico: justo en el momento en que, por primera vez, se define la puesta en escena teatral como obra de arte y –al definirla– se la concibe como autónoma, al mismo tiempo se la define por precisar y consecuentemente por reforzar su subordinación al texto. (p. 146)

Más adelante explica:

Gracias a la dirección, nació, así, sólo a principios del siglo XX, tras un largo preanuncio, el teatro de texto, esto es, un teatro en el que la obra dramática constituye en cuanto tal, como entidad unitaria, el factor fundamental de orientación del trabajo en todas sus fases. (De Marinis, 2005, p. 147)

De modo tal que la dirección (salvo ciertas excepciones) supervisará en la puesta en escena dicha entidad unitaria que emana del texto.

Por su parte, Sánchez (1999) plantea:

Que el espectáculo teatral tuviera categoría de arte, independientemente de la calidad de la obra dramática, fue el objetivo de los grandes directores naturalistas que aprendieron la lección del duque sajón: Antoine, Irving, Brahm, Stanislavski. Sin embargo, todos ellos siguieron concibiendo el teatro como una traducción escénica de las ideas del dramaturgo. Cuando Antoine comparaba la función de la dirección escénica con “la función de las descripciones de una novela” estaba dejando muy en claro la supeditación del director a la obra literaria previa y, por tanto, limitando su autonomía. (pp. 7-8)

Como bien indicábamos en el capítulo anterior, la mencionada transición de la puesta en escena y la asunción de la dirección permitirán, aun desde una concepción teatral textocéntrica, la conformación de “directores pedagogos”, que a su vez propulsarán técnicas específicas de la actuación. Esto será de vital importancia en la conformación de tecnologías del cuerpo que con el paso del tiempo permitirán el advenimiento de un “actor-creador”, suceso que, como hemos observado, hace posible una dramaturgia actoral. De todas maneras,

el avance en la formación específica de la actuación no pareciera dar de modo eminente la vuelta al textocentrismo, situación que se torna evidente en las relaciones con la dirección de escena. Observemos las palabras de Stanislavski citadas por De Marinis (2005):

En el período en el que el director era un déspota —periodo iniciado por los Meiningen y que dura hasta hoy en algunos de los teatros más avanzados— él construía todo el proyecto del espectáculo, indicaba el esquema general de los papeles... . Yo mismo, hasta hace pocos años, seguía este método de montar los dramas. Pero ahora he llegado a la convicción de que el trabajo creativo del director debe proceder al unísono con el de los actores y no precederlo ni reprimirlo. Tiene que favorecer la creatividad de los actores, supervisarlas e integrarla, vigilando que se desarrolle con naturalidad y solo desde el verdadero núcleo del drama. (p. 149)

Entre finales del siglo XIX y principios del XX el campo teatral se encontró dividido por diversas concepciones frente al texto dramático y la autonomía de la puesta en escena. Algunas de estas posturas han sido sintetizadas por dos autores ya mencionados con anterioridad: Sánchez en su libro *La escena moderna* (1999) y Veinstein en *La puesta en escena. Su condición estética* (1962). De estas discusiones nos interesa rescatar algunos ejemplos, como la postura de Materlink, que puede ser considerada una de las actitudes más radicales ya que, para él, el teatro, fuera de su implicancia literaria, era un arte menor. Consideraba que la puesta en escena de los grandes clásicos les hacía perder su esencia. En el extremo opuesto deberíamos mencionar a quien el mismo Sánchez (1999) coloca como el centro de la verdadera autonomía teatral: Gordon Craig. Este director, en su célebre escrito *El arte del teatro* (1987), diferencia el rol de la dirección como “director artesano” y “director creador”. En esta clasificación Craig sostiene que el primero se limita a traducir las intenciones del dramaturgo, mientras que el segundo “hace del arte escénico un medio autosuficiente” (Sánchez, 1999, p. 9).

Siguiendo la línea de la posición crítica frente al estatuto del texto, podemos mencionar a Reinhart y Meyerhold quienes, si bien basaron sus puestas en escena en textos teatrales, en su trabajo con la materialidad textual distaban de la concepción tradicional. Además, a diferencia de Craig, consideraban el trabajo del actor o actriz como parte constitutiva de la materialidad escénica.

Reinhart es claro en su posicionamiento al concebir el texto dramático solo de modo abierto, de forma tal que la dirección deja de ser solo traducción para desempeñarse como creación de una obra autónoma. De ahí que el director diferenciara “partitura escénica” de “texto literario”. Según su opinión, la dirección y la dramaturgia debían ser consideradas

actividades creadoras al mismo nivel (Sánchez, 1999, p. 8). Este director proponía un modelo de trabajo en el cual ambas tareas se fusionaran, evocando con ello las figuras de Shakespeare y Molière.

Meyerhold, por su parte, con su “teatro de la convención” les reclama a sus contemporáneos y contemporáneas un regreso a lo teatral. En uno de sus escritos de principios del siglo XX, “Los primeros intentos de teatro ‘de la convención’” (1972, pp. 147-156), da cuenta de las operatorias de la dirección frente a la vastedad de la materialidad escénica, en la cual el drama es parte, pero no su centro. Y en “El teatro ‘de la convención’” (1972, pp. 157-152) el director ruso realiza una fuerte crítica a la pasividad del público generada por el drama burgués y el modelo de puesta de escena a “manera de los Mainniger [*sic.*]” (1972, p. 159). Podemos agregar también que la propuesta de puesta en escena del gran maestro ruso presentaba una autonomía de tal envergadura, que se consideraba él mismo el autor de sus representaciones, efecto que Stanislavski, a pesar de inferir diversidad de cambios en los textos (muchos de ellos pueden ser considerados sustanciales), jamás se animó a atribuirse.

Otro caso que no queremos dejar de mencionar es el pensamiento teatral de Copeau quien, si bien no logró plasmarlo en su obra escénica, en su ideario proyectaba un teatro que fuera capaz de devolver la autoría a los mismos actores y actrices tal como sucedía en la Comedia del Arte. Esta idea nos permite traer también a la discusión una última postura que debe considerarse igualmente radical frente a la autonomía de la escena. Hablamos de Artaud y sus manifiestos de principios de siglo XX, considerados en la actualidad por la teoría teatral como un punto de inflexión de la historia del teatro y su producción de conocimiento. Dice Artaud (1978):

El diálogo –cosa escrita y hablada– no pertenece específicamente a la escena, sino al libro, como puede verse en todos los manuales de historia literaria, donde el teatro es una rama subordinada de la historia del lenguaje hablado. Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita su propio lenguaje concreto.

Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independientemente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado. (pp. 39-40)

Más adelante expresa que no se trata de suprimir la palabra en el teatro, sino de modificar su posición, y sobre todo, de reducir su ámbito (Artaud, 1978). Lo que Artaud le discute al teatro de texto es el estatuto de la palabra frente al estatuto de la escena. Debido a

ello su concepción escénica será parte fundamental del giro teatral de principios del siglo XX. Además, debemos remarcar en este director la importancia central que le da en sus reflexiones a pensar la palabra como músculo y al actor o actriz como quien oficia la ceremonia aurática del teatro. Con respecto a ello, De Marinis (2005) puntualiza: “contribuye a devolverle al actor (en cuanto ser humano, antes y más que en cuanto artista) un rol esencial en la visión teatral” (p. 73). Justamente en relación a esto último es que Lehmann (2013) explica que la crítica de Artaud al teatro burgués se centra

precisamente en que el actor solo era un garante del director que meramente *repetía* la palabra predeterminada del autor... . Artaud quería distanciar el teatro de esa lógica de la redundancia y del *doble* y, en este sentido, el teatro posdramático le sigue: concibe la escena como principio y punto de partida, no como lugar de una transcripción. (p. 58)

De todas las disputas y querellas por el sentido de la escena y su relativa o total autonomía, es que se irán conformando diferentes funciones en torno al rol de la dirección de escena.

1.3 Sobre funciones y profesiones imposibles

Para De Marinis (2005) a lo largo de la historia se conforman al menos tres funciones de la dirección: 1) espectador o espectadores de profesión, 2) maestro de actores y actrices y 3) *leader*. A su vez, el investigador indica que estos se corresponden a *grosso modo* a los tres niveles fundamentales del trabajo teatral: 1) artístico, 2) pedagógico y 3) organizativo. Es válido aclarar, tal como expresa De Marinis, que estas características y niveles de trabajo teatral no son unilaterales (p. 157). Deseamos poner en relación la tipología de De Marinis con las teorizaciones de Valenzuela (2011). Este último ofrece una profunda reflexión en cuanto al rol de la dirección. Propone un análisis de las relaciones escénicas desde la perspectiva lacaniana. Con esta propuesta, el investigador definirá las relaciones escénicas vinculadas a cuatro discursos descriptos por el psicoanálisis como profesiones imposibles:

Como se ha dicho este tipo de discurso no está al servicio de *comunicación* alguna; más bien delata una imposibilidad de decir que no obliga a repetir interminablemente ciertas relaciones fundamentales con los sujetos. De hecho, este aspecto de la teoría lacaniana se apoya en una afirmación de Freud (en *Análisis terminable e interminable*) según la cual hay “tres profesiones imposibles”: gobernar, educar y analizar. Lacan agregará una cuarta, característica de la posición histérica: hacer desear. (Valenzuela, 2011, p. 17)

De la mencionada clasificación ahondaremos, en este apartado, en las dos primeras profesiones, debido a que encuentran una fuerte vinculación con el carácter organizativo y pedagógico que clasifica De Marinis. Antes debemos aclarar que, si bien estas tipologías encuentran su ubicación histórica en los directores del siglo XIX y principios del siglo XX, como veremos más adelante, son funciones que persisten y forman parte constitutiva de las ideas acerca de la dirección de escena. Además, como exponíamos anteriormente, dichas funciones no son unilaterales y la aparición de un tipo de funcionamiento no deshabilita la posibilidad del uso de otra, ni siquiera al interior de una misma poética. Esta situación será demostrada por Valenzuela con claridad en los ejemplos estudiados. Con respecto a esto último podemos mencionar que ya el subtítulo de su segundo capítulo da cuenta de ello: “Donde los cuatro discursos lacanianos prestan asistencia a un parto feliz” (Valenzuela, 2011, p. 33).

La función de gobernar se relaciona directamente con el “discurso del amo”, en el cual el agente, es decir, quien pone en marcha dicho discurso, “se asume como completo” y “sin falta”, “como dueño de sí” (Valenzuela, 2011, p. 18). Es esta la posición que Valenzuela vinculará a los primeros directores y directoras puestistas, que también reciben la designación de “directores escenógrafos”. Coloca como ejemplo a Antoine, pero también mencionará dentro de este grupo al Duque de Saxe Meiningen y a Craig, como directores interesados en que funcione la “totalidad del dispositivo representacional” (Valenzuela, 2011, p. 21) sin adentrarse en el problema de la actuación. El trabajo radica en la construcción espacial y en todo caso en sus movimientos. Antoine, por ejemplo, reconoce su límite en la renuncia a lo “impalpable” de la actuación. Será recién con el advenimiento de los “directores pedagogos” que la dirección estará interesada en adentrarse en esa zona para comprender y transmitir el “arte secreto del actor”.

A diferencia del “discurso del amo”, la función pedagógica pone de manifiesto la existencia de un saber-hacer de la actuación que puede sistematizarse y transmitirse. De esta manera, la autoridad que se posaba en la figura del agente, ahora pasa al “saber” en sí mismo:

El aparato pedagógico viene a aliviar, precisamente, ese problema de autoridad: no es ya un líder autocrático que reclama obediencia, sino que quien ordena ahora es un saber fundamentado en la naturaleza creadora, un saber detentado por el Maestro, es decir, por el director-pedagogo. (Valenzuela, 2011, p. 25)

Estas últimas ideas responden al “discurso de la universidad”, según es catalogado por la teoría lacaniana.

Valenzuela expone en este punto que la actuación se convierte en “una máquina de actuar”. La máquina aquí es comprendida como un sistema que trabaja en pos de la producción total y no tiene como objetivo minimizar el esfuerzo de quien trabaja, sino optimizar su explotación.¹⁸⁶

Lo que De Marinis y Valenzuela profundizan en sus aparatos críticos con precisión histórica aparece constantemente reflejado en las ideas que heredamos sobre el rol de la dirección. En gran medida leemos o escuchamos el pensamiento de teatristas que asocian la actividad directorial (voluntaria o involuntariamente) con la idea de responsabilidad de la totalidad:

Yo pienso que uno debe partir por el medio la palabra “dirigir”. La mitad de dirigir es, por supuesto, ser un director, lo que significa hacerse cargo, tomar decisiones, decir “sí” o “no”, tener la última palabra. La otra mitad de dirigir es mantener la dirección correcta. Aquí el director se convierte en un guía, lleva el timón, tiene que haber estudiado las cartas de navegación y tiene que saber si lleva rumbo norte o rumbo sur. No cesa de buscar, pero no de manera azarosa. No busca por la búsqueda en sí misma, sino porque tiene un objetivo. Aquel que busca oro puede formular cientos de preguntas, pero todas ellas lo conducen al oro. (Brook, 1992, p. 20)

A partir de las palabras de Brook podríamos reparar en la idea de que quien dirige es aquel que lleva la dirección correcta. Gran parte de sus funciones, por consiguiente, giran en torno a un supuesto básico que indicaría que sabe algo más que los y las demás participantes del recorrido. Es el director o la directora quien tiene las cartas de navegación, es decir, detenta un saber y este saber le da un cierto poder: decidir por sí o por no. Aunque, tal como expresa en *El espacio vacío* (1990), quien dirige al mismo tiempo es “siempre un impostor, un guía nocturno que no conoce el territorio, y, no obstante, carece de la elección, ha de guiar y aprender el camino mientras lo recorre” (p. 46). En muchos otros escritos, apuesta por la idea de un teatro que encuentra su forma en la búsqueda, es decir, la forma se despliega en el mismo proceso, el trabajo comienza por una “intuición sin forma” (Brook, 1992, p. 17). En este sentido, para el director inglés dirigir es una búsqueda hacia algo que resulta incierto. Aunque vale decir también que, para Brook, es necesaria en toda búsqueda la preparación, en su libro *La puerta abierta* (1993, pp. 95-114) compara al teatro con la pesca para pensar el

¹⁸⁶ Explica Valenzuela (2011): “en el contexto teatral, la máquina pedagógica es una construcción conceptual más o menos vasta, más o menos sistemática e impersonal, cuyo propósito es optimizar los desempeños actorales en beneficio de una meta suprema: la calidad del espectáculo. No olvidemos que el director no sólo debe armonizar los muchos ingredientes de la puesta en escena y morigerar a los divos, sino que debe atender —quizás fundamentalmente— a las irresistibles e inestables demandas del Público que quiere gozar y comprender lo que ve en escena” (p. 25).

trabajo de creación como la preparación de una red que pueda ser capaz de atrapar un “pez dorado”.

Ahora tomemos un discurso más extremo que, en este caso, pertenece al director norteamericano Harold Clurman (1990):

La dirección es una tarea, un oficio, una profesión, y en el mejor de los casos un arte. El director debe ser un organizador, un maestro, un político, un detective de lo psíquico, un analista profano, un técnico, un ser creativo. Sobre todo debe ser capaz de comprender al prójimo, de inspirar confianza, todo lo cual significa que debe ser un gran amante. (p. 17)

A partir de la revisión de esta misma cita, el teatrista y docente Víctor Arrojo (2014) deja expuesta la problemática que se desprende de la sobredimensión que se realiza constantemente del rol,¹⁸⁷ y expresa:

Es apabullante la cantidad de roles, saberes y capacidades que Clurman le atribuye al director. Quien haya dirigido, sabe que algo de cierto hay en esta visión... pero se desprende una sobredimensión que puede condicionar o amedrentar la decisión de iniciarse en el ejercicio de la dirección. (p. 19)

Más adelante el teatrista cita otra visión, correspondiente a Pompeyo Audivert (2003), que repara en lo escénico como una posibilidad de encuentro relacional con el ejercicio poetizante del actor o actriz.¹⁸⁸ En esta misma línea podemos ubicar el pensamiento bartisiano. A la pregunta acerca de por qué ser un director, Bartís (2003) responde: “Quería, simplemente, desarrollar situaciones y lenguajes que me diesen ganas de actuarlos” (p. 34). Todos estos pensamientos y visiones que dan forma a las prácticas directoriales contemporáneas, responden en gran medida a una operatoria que incluye una dramaturgia escénica. En continuidad con este planteo, la dirección abandona el lugar del saber desde una

¹⁸⁷ Esta sobredimensión no responde únicamente al campo de la reflexión ensayística proveniente de hacedores. En el mismo texto de Ceballos (1992) se considera al director como un individuo fuera de serie y hasta se lo compara con un Dios. Por su parte, Argüello Pitt, quien comparte la misma postura que Arrojo, retoma la siguiente cita de Hormigón (2003) en la que se expone las actividades de un director contemporáneo: “unifica la puesta en escena, confiere autonomía, introduce nuevos procedimientos, crea nuevas técnicas de actuación, ha profundizado nuevas lecturas sobre los textos dramáticos, ha incorporado nuevas formas de otras disciplinas artísticas, ha definido fundamentaciones estéticas para los espectáculos, ha considerado aspectos de edificio teatral como espacio de comunicación, ha recuperado aspectos de los clásicos olvidados, ha generado planes de estudio para la formación de directores, creó compañías teatrales, ha reformulado el sentido de la cultura en nuestro siglo” (pp. 27-28). Frente a esta larga lista de actividades que corresponden a la dirección según Hormigón, Argüello Pitt (2015) expresa: “Estas afirmaciones... son ciertas, pero constituyen un mandato muy pesado para el director. Desde esta perspectiva integral, el director debería formarse en artes, en historia y crítica, en técnicas de actuación, en coordinación de grupos, en historia social y cultural, en semiótica, en filosofía, en psicología, en arquitectura, etc. y al mismo tiempo ser alguien que puede discutir en todos estos campos” (p. 49).

¹⁸⁸ La cita que selecciona Arrojo de Pompeyo Audivert pertenece al escrito *El piedrazo en el espejo* (2003).

mirada verticalista y se posiciona como una perspectiva más en la trama vincular del acontecimiento, tal como sintetiza Argüello Pitt (2015):

La mirada del director como autoridad es todavía una herencia del siglo XIX; esta herencia es difícil de desterrar del teatro. La palabra *dirección* ya supone una mirada verticalista en la organización de los grupos. ... asumir la dirección como lugar de toma de decisiones es sin lugar a dudas comprenderla como un lugar de jerarquía; sin embargo, este no es el espacio del que más sabe, sino simplemente de quien asume el rol. El director no es el representante del teatro aun cuando él lo crea. Lo suyo simplemente es una perspectiva, una práctica parcial de un teatro en minúsculas. (p. 44)

En este sentido, podemos volver sobre la función, ya mencionada por De Marinis, de quien dirige como espectador o espectadora de profesión. Este concepto se establece en torno a la praxis y las teorizaciones del director Jerzy Grotowski. Esta perspectiva de la dirección se funda solo a partir de comprender la escena como una trama vincular. Para Valenzuela (2011), la dirección debe ser pensada justamente en esta práctica relacional, ya que se trata de un “pensamiento a dúo”:

El dispositivo dual actor/director, entonces, está consagrado a pensar teatralmente lo que acontece en esas intersecciones de espacios, cuerpos y textos que jalonan el camino hacia el hecho escénico. El actor y el director por separado, en cambio, no piensan el acontecimiento sino más bien piensan —técnicamente, estéticamente— los respectivos mundos que cada uno habita. Así las cosas, puede verse de inmediato que ese pensamiento a dúo ... puede reinstalar prontamente la coherencia, la estratificación y la “buena forma” o, por el contrario, demorarse en una apertura a las potencias fecundas de una fuga hacia lo que balbucea, ronca, ruge, tiembla, toca, susurra o hierve sin articularse aún en discurso legible y bien puntuado. (p. 11)

Un proceso creador que implique una dramaturgia de la escena se enfrentará, de manera ineludible, a un espacio de exploración y juego constante con el no saber. Son procesos que habilitan “la demora” de la que habla Valenzuela. De esta manera el rol del director o directora modifica sustancialmente aquellas condiciones que ha heredado de la tradición escénica, deconstruye su función en relación a otro saber que lo cuestiona, que lo saca fuera de sí, que lo “hace desear”. Es en ese juego constante con, hacia y desde la actuación que construye operatorias para asumir su función, ya no como responsable de la armonización del espectáculo, sino como quien desestabiliza lo dado:

esta figura, la del director, se pone frente al actor para empujarlo fuera de los andariveles seguros de su hacer y su decir escénicos, se constituye una entidad dual, un entre-dos que bien podríamos llamar *dispositivo poético* destinado a transformar los desamparos en potencias

inusitadas. De esos dos extravíos —el del actor renunciando a sus trucos o soluciones prefabricadas y el de un director que no oculta su perplejidad— de esa doble disponibilidad, digo, deriva una posible sintonía mutua en que la insinuación, el trazo o la irrupción de uno puede desplegarse, continuarse o germinar en el otro. (Valenzuela, 2011, p. 10)

Con estos últimos conceptos, podemos ya adentrarnos plenamente en la categoría de la dramaturgia de dirección. En ella estudiaremos estas relaciones de intersubjetividad y afectación recíproca y, además, profundizaremos en la cuestión del reparto de lo sensible, para luego poder abordar las operatorias ligadas a una dramaturgia de la dirección de escena que consideramos que aparecen con marcada relevancia en el recorte de propuestas teatrales seleccionadas de nuestro corpus.

2. DRAMATURGIAS DE DIRECCIÓN

En este nuevo panorama recién expuesto, pasamos de un modelo de puesta en escena basado en la significación de la representación a un teatro que busca ponderar la producción misma del acontecimiento, lo cual trae aparejados varios interrogantes en relación a la actividad de quien dirige, a saber: ¿qué hace un director o directora si no tiene que trabajar en la transcripción del texto a la puesta en escena, si no debe vigilar el proceso, ni velar por el sentido del texto? ¿Qué tareas asume cuando no es el texto el punto de partida? O bien, como se pregunta Sequeira (2013): “¿Para qué existe la función del director sino es para velar por el *todo*, por la unidad de la idea y para controlar la pericia actoral... como sucede en los modelos tradicionales?” (p. 79).

Si insistimos en estas preguntas es debido a que preguntarnos por su hacer es dar con el problema de la técnica. Si históricamente, como hemos visto, la dirección era pensada como una supervisión o un liderazgo que ordenaba los elementos con los cuales la obra se produciría finalmente, en la actualidad se la liga a una concepción que se aventura constantemente al “no saber”. La dirección compone y teje los sentidos de la escena desde —y junto con— los restantes campos poéticos. De este modo, quien dirige ya no se ocupa de ordenar el material preexistente, su tarea radica primeramente en la observación de los sucesos y cómo los mismos elementos establecen y sugieren sentidos para trabajar con y a partir de ellos.

Un teatro del acontecimiento es un teatro que se concentra en la experiencia, más que en su carácter comunicacional (Argüello Pitt, 2015, p. 72). La dirección, alejada de su tarea de imprimir significación sobre la escena, abre el juego a la experiencia corpórea, ya que

testimoniar el suceso en el ensayo significa tener experiencia del suceso. Por otro lado, para pensar el acontecimiento debemos detenernos en el mecanismo teatral como un dispositivo del encuentro, en el cual la mirada de otro u otra denota el mecanismo esencial de la teatralidad. Argüello Pitt (2015), quien retoma la teoría de Josette Féral, explica: “Uno de los ejes centrales de la teatralidad se da en la necesidad de un tercero que mira” (p. 72). Desde esta perspectiva de la teatralidad, el proceso escénico implica a las experiencias del cuerpo y su percepción. Lo teatral se funda en ese “espacio otro” (Féral, 2004), en ese intersticio generado entre el acontecimiento y la percepción de quien mira, es, antes que nada, proceso:

Más que una propiedad, cuyas características sería posible analizar, la teatralidad parece ser un “processus”, una producción que primero se refiere a la mirada, mirada que postula y crea un “espacio otro” que se vuelve espacio del otro... y deja lugar a la alteridad de los sujetos y a la emergencia de la ficción. (Féral, 2004, p. 91)

En este sentido, tomaremos al ensayo como el espacio fundacional de la construcción de alteridad y productor de acontecimientos, en el cual quien dirige ocupa el lugar del primer espectador o espectadora. No obstante, como observaremos en estos apartados, es más que un o una simple testigo del suceso escénico. Su mirada no es pasiva, tal como lo entiende Bogart (2008): “La nuestra es una realidad creada por el observador. El acto de observar algo cambia ese algo” (p. 137).

En ese espacio, que habilita el encuentro y la mixtura con otros y otras, es que la dirección asume esta tercera posición. Se desvía de su función de amo o ama del saber, o su transmisor o transmisora, y habilita cambios en los modos de producción en los cuales poder experimentar la reconfiguración de lo perceptible y lo pensable (Rancière, 2010).¹⁸⁹ Este desvío no significa la imposibilidad de que los procesos escénicos puedan retomar aspectos de estas dos funciones —*leader*, pedagogo o pedagoga— en cierto momento del trabajo creativo. No obstante, un proceso creativo que genera su propia textualidad desde la escritura escénica, o bien parte de la reescritura de textos-materiales, abordará gran parte de las etapas de trabajo desde una reconfiguración de la administración del sentido y su producción, en el cual ya no es el autor o autora ni tampoco quien dirige quien posee el poder/saber. En consecuencia, se formalizan nuevas relaciones entre los entes y campos poéticos.

¹⁸⁹ Rancière (2010) explica en *El espectador emancipado* que la reconfiguración de lo perceptible y lo pensable mediante el arte y la política implica modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades.

Barba (2010) expresa con respecto a esto algo interesante para pensar. Este director expone que su trabajo de dramaturgia de dirección encuentra como punto de partida la dramaturgia de la actuación:

los materiales escénicos no eran un punto de llegada de una interpretación, ni concretaban una idea o un objetivo establecido con anterioridad por el autor, director o por el propio actor. Eran el impulso inicial para poner en acción mi dramaturgia de director. (p. 90)

El encuentro con los actores y actrices, según Barba (2010), genera la sensación de estar frente al “momento de la verdad”, el proceso de creación implica acciones desde la dirección que en muchos casos modifica al extremo el material ofrecido por la actuación,

mis actores daban el máximo por lealtad hacia mis elecciones. Incluso si no las entendían, se aplicaban para realizarlas. Era confianza, seguridad emotiva... Pero en el momento crucial de la operación, los actores y yo éramos conscientes de que mi saber no garantizaba un resultado. (p. 91)

Debemos añadir que también es dicho pensador y hacedor teatral quien acerca la idea de la dirección como “dramaturgia de dramaturgias” (Barba, 2010, p. 265), como indicábamos en el inicio de este capítulo. Es decir, encuentra en el rol de quien dirige una posición y una función que solo es posible en la medida que reconoce las restantes dramaturgias.

Para profundizar en estos funcionamientos “otros” de la dirección hemos encontrado operativos los dos ejes descriptos por Aguada Berteá, en su Tesis Doctoral *Dirección actoral: operaciones en el teatro contemporáneo de Córdoba Capital* (2020). En su trabajo realiza un estudio pormenorizado acerca de la dirección de actores y actrices desde una perspectiva contemporánea. Los dos ejes que consideramos que dialogan ampliamente con nuestro planteamiento de una dramaturgia de dirección son los que la investigadora designa como “relación artística” y “relación subjetivante”.

En el eje “relación artística” se focaliza sobre las operaciones a partir de las cuales quien dirige acciona materialmente sobre quien actúa en el trabajo específico de creación escénica. Allí, Aguada Berteá repara en la relación que se establece en la percepción, en los cuerpos y mediante la palabra. Estos aspectos funcionan en simultáneo y se encuentran condicionados por las “relaciones subjetivantes”.¹⁹⁰ Con respecto a esta última categoría, el

¹⁹⁰ Es válido aclarar que la investigadora basa sus estudios en las premisas teorías de Serres (2011). Cuando nos refiramos a la noción de subjetivación, estaremos reparando en la siguiente conceptualización: “cuando percibimos cosas, las hacemos nuestras; las subjetivamos” (Serres, 2011, p. 113). Luego, agrega: “Si recibimos o tomamos, también es preciso devolver, ya que intercambiamos. Al proceso de subjetivación... corresponde,

mencionado estudio doctoral presenta tres abordajes posibles: el primero atiende a la grupalidad y los otros dos problematizan, por un lado, las luchas de poder en tensión con la construcción de saberes y, por otro, las relaciones afectivas. Hay que tener en cuenta, expresa la investigadora, que estas dimensiones de las relaciones subjetivantes que se establecen entre las partes creativas durante el proceso afectan a las operaciones de dirección que median la relación artística (Aguada Berteá, 2020, pp. 45-46).

Si bien en el capítulo V nos ocuparemos de la cuestión de lo grupal propiamente dicha, en este apartado veremos específicamente cómo la relación de quien dirige y quienes actúan establece condicionantes ineludibles en la construcción de la dramaturgia de dirección: “Si pensamos puntualmente las operaciones de dirección actoral podemos afirmar que estas proponen dispositivos relacionales que influyen en la construcción de dramaturgia escénica” (Aguada Berteá, 2020, p. 47). Debido a ello no podríamos continuar con las teorizaciones y con el análisis de los casos de estudio sin reparar en esta relación entre dirección y actuación. Los ejes “relación artística” y “relación subjetivante” serán claves en nuestro estudio, por lo que iremos entrelazando vínculos constantemente con las teorizaciones de Aguada Berteá.

2.1 El reparto de lo sensible: “abismarse” en lo otro

Tal como venimos exponiendo, la dramaturgia de escena está íntimamente ligada al acontecimiento del ensayo, ya que se produce en los intersticios de los campos posibilitadores de sentido (actuación y dirección, en este caso). Reconfiguradas las relaciones y funciones de la dirección de escena, quien dirige trabaja a partir del acontecimiento y su teatralidad. Si bien el proceso puede abordarse sin puntos de partida textuales y, por tanto, se enfrentará a un vacío aparente, el trabajo de dramaturgia de dirección no parte de la nada: puede no existir texto previo, pero hay presencia de cuerpo(s), espacios y relaciones entre los ellos (además, claro está, existe historia, técnicas heredadas y experiencias que atraviesan a los y las hacedoras).

Sobre ello repara el director porteño Ricardo Bartís (2003) cuando profundiza sobre los niveles poetizantes que proponen tanto la dirección como la actuación:

Cuando no se trabaja con una obra existente sino con novelas o materiales donde la narración no precede al trabajo, uno se queda sin modelo, existe una materialidad textual y una materialidad de las ideas del lenguaje y después una voluntad de construcción escénica. En

como por simetría de equilibrio, el de objetivación, por el cual sembramos nuestro cuerpo por el mundo: en efecto, producimos” (Serres, 2011, p. 113).

ese sentido se modifican necesariamente las relaciones autor/director/actor, que están en general determinadas como una copia del modelo de la vida donde alguien es más importante que otro. En general, en el teatro representativo, el autor tiene un lugar de privilegio y están minorizados los niveles de creación de la dirección y sobre todo del actor... . Esa situación produce modificaciones de los vínculos, se poetizan los lugares, se tornan dinámicos, queda quebrada la idea de valorización previa y de la cadena de producción autor, director, actores. Se prioriza la relación entre el director con su lenguaje puesto sobre el actor, porque es en el actor donde se va a narrar el acontecimiento más importante teatralmente. (p. 176)

En ausencia de un material pre-escénico, quien dirige deberá apuntar a un proceso que se focalice, al menos en una primera instancia, en el nivel del acontecimiento y no en el de la significación,¹⁹¹ lo que ineludiblemente despliega un funcionamiento contrapuesto a lo que tradicionalmente se deduce como tarea directorial. Expresa Bartís (2003):

Desde el punto de vista de lo que sería la modalidad tradicional hoy, el lugar del director es aquél que sabe, y que va a ir guiando en la oscuridad a los actores hacia un lugar más feliz y más claro. Por supuesto ese concepto no tiene nada que ver conmigo. (p. 68)

Lo que el director porteño está proponiendo, desde su discurso de espesor, es justamente la habilitación de un funcionamiento “otro” de la dirección, ligado a la imprevisibilidad y al azar —aquello que no puede preexistir en un texto dramático ni en un plan de dirección—. Nuestra investigación ubica a la dramaturgia de dirección dentro de la idea planteada en el discurso bartisiano: el director no es quien sabe,¹⁹² o como explica Bogart (2008), quien dirige se deja atravesar por aquello que no ha sido ideado con

¹⁹¹ Estos dos niveles de la dirección son propuestos por Sequeira en torno a la doble dimensión del actor o actriz, que es cuerpo real y también productor de significación. Podemos, igualmente, trasladar estas operatorias al trabajo en general con la escenificación más allá del trabajo de la dirección de actuación propiamente dicha. Estas dos operaciones de la dirección son esenciales en su trabajo de dramaturgia escénica: por un lado, el tratamiento de la significación que lo hará considerar la escena como texto, y por otro, el del acontecimiento, que lo llevan hacia una zona indescriptible e innombrable ya que es el nivel de la experiencia. Sequeira (2013) explica, al citar a Argüello Pitt (2006), que el tratamiento del acontecimiento exige aquello que Deleuze ha descrito como “lógica de las sensaciones” (p. 61).

¹⁹² En este sentido, encontramos también resonancias con lo que Andrés Lepecki (2010) explica a cerca del trabajo del dramaturgo en danza: a la pregunta “¿Cómo trabaja uno desde el *no-saber*?” se responde: “Mi experiencia me lleva a decir que uno trabaja tanto desde la nada, o casi nada, como desde el no saber, o el casi no saber, a base de convertirse en un ávido recolector, seguidor de la regla benjaminiana a favor del historiador materialista: ni un solo elemento o acontecimiento puede ser considerado menor o insignificante en el momento en que aparece... . Cada elemento es potencialmente relevante para aquello que está por venir. Así la práctica de la dramaturgia de la danza se da cuando se aprende a unir un cúmulo de múltiples elementos y acontecimientos, mayores y menores, que se van sucediendo en el tiempo sin anunciar su grado de relevancia. Esta es una de las principales razones por las que la distancia crítica para la dramaturgia debe ser una proximidad absoluta: porque una distancia lejana elimina lo menor y lo microscópico” (pp. 173-174). Luego, agrega: “¿Cómo se ensambla? Una vez más, tomando el ‘no-saber’ no como una condición que hay que superar, cubrir, reprimir, o por la que debemos preocuparnos, sino como un método a seguir rigurosamente hasta las últimas consecuencias” (Lepecki, 2010, p. 174).

antelación: “Un ensayo no consiste en demostrar que lo que has elaborado previamente es la solución correcta para la obra. El trabajo de investigación termina atravesándose en tu camino.” (p. 145).

El mismo Peter Brook, a quien citábamos en su referencia a la dirección como la tarea de saber llevar el rumbo, afirma en *El espacio vacío* (1990):

Me aparté de mis notas, me situé entre los actores y a partir de entonces no he vuelto a trazar ningún plan de antemano. Comprendí de una vez para siempre la presunción y locura de creer que un modelo inanimado puede suplantar al hombre. ... El director teatral ha de exponer sus inseguridades ante los actores, pero tiene en compensación un medio que evoluciona al tiempo que se ajusta. ... ensayar es pensar en voz alta. (p. 144)

Una dramaturgia de dirección parte de asumir esta ausencia de previsibilidad. En este sentido, retomando a Bartís (2003), quien dirige es, dentro de este mecanismo, quien deberá

crear un flujo asociativo y mantenerse en un plano de gran percepción de aquello que va sucediendo y tratar de empujar y dirigir, en el sentido estricto del término, los flujos asociativos de la improvisación. La improvisación entonces no será un camino hacia, no será una muleta para después hacer la escena, sino que será el basamento creador. (p. 177)

En esta misma línea se encuentran encuadrados otros discursos de espesor, como los de Bogart, Grotowski, Barba, Lang, entre otros, que serán visitados a lo largo de este capítulo. Consideramos que gran parte de los mencionados discursos de espesor contemporáneos guardan relación con las reflexiones de Jacques Rancière en su escrito *El reparto de lo sensible. Estética y política* (2009), en el cual expone con claridad:

El reparto de lo sensible hace ver quién puede tener parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce. Tener tal o cual “ocupación” define competencias o incompetencias. Eso define el hecho de ser o no visible en un espacio común. (pp. 9-10)

La cita nos interesa porque a partir de ella podemos detenernos en la ya introducida cuestión del reparto del poder/saber en el proceso creativo y además en la distribución de tareas y funciones determinadas por los espacios físicos que se ocupan. Estos, a lo largo del tiempo, han definido en líneas generales capacidades e incapacidades. Jazmín Sequeira (2013) parte de las reflexiones de Rancière para problematizar justamente estos supuestos históricos designados a los roles aquí discutidos. Expresa la investigadora:

Enfocándonos sólo en la relación director-actor... estas diferencias jerárquicas pueden atribuirse a varios supuestos que dividen capacidades e incapacidades: 1) que la ejecución

física del actor no es compatible con la intelectualización; 2) que el director, al estar lejos del cuerpo está en mejores condiciones para pensar; 3) que habría un *todo* (ideal) al cual el actor no podría acceder por estar inmerso en el universo sensible corporal –a diferencia del director, que tiene la capacidad de ver/saber mejor por estar afuera del suceso escénico– (Sequeira, 2013, p. 77).

La directora cordobesa ahonda en las problemáticas que implican estas distribuciones del sentido: desigualdades de poder y restricción de capacidades. Modificar estos valores jerárquicos y las tareas o capacidades asignadas a cada rol viabiliza la asunción de nuevos modos de producción del acontecimiento teatral. Para la autora, el acontecimiento puede así adquirir una potencia inusitada, por lo que expresa que:

que el trabajo físico/performativo del director al relacionarse con la escena en un ensayo es tan necesario como el pensamiento y el análisis de los actores durante el proceso creativo Dentro de este planteo que enuncia la igualdad (política) de capacidades, el director no sabe más que los otros, simplemente ha ocupado un lugar: está afuera de la escena. (Sequeira, 2013, p. 77)

El cambio de los modelos jerárquicos no significa necesariamente que el actor o la actriz tome el lugar de la dirección, o viceversa, sino que estos lugares dejen de implicar una asimetría de poder sobre el otro. Así, las relaciones al interior de la escena se deslizan hacia la colaboración; cada participante del hecho creador puede producir “actos intelectuales y poéticos”.

Dentro de esas disposiciones materiales con las que compone el director (procedimientos, actos de la palabra, del cuerpo, uso del tiempo, del espacio, etc.) las subjetividades se mezclan por estímulo y contagio de cuerpos y pensamientos; las individualidades se confunden (¿qué corresponde a la subjetividad del director y qué a la del actor?) y el sentido circula “entre” las partes; tejiendo tramas y conectividades impensadas para cada participante. En pocas palabras: se desprivatiza el sentido y queda liberado a nuevos sucesos en el encuentro colectivo. (Sequeira, 2013, p. 78)

Afirmamos que para el advenimiento de una dramaturgia de escena es imprescindible la mencionada redistribución del sentido y su respectiva desprivatización. Sequeira describe la función de la dirección y la actuación como “intercepción” una de la otra. Esta idea aparece con frecuencia en los discursos de muchos directores y directoras; por ejemplo, Peter Brook (1992) ha expresado: “en toda intención del actor hay algo de uno mismo. Uno ha hecho sugerencias, ha inventado un montón de situaciones, muchas veces para ilustrar algo. Todo eso pasa, y lo que queda es una forma orgánica” (p. 19). Retomando la terminología de

Aguada Berteza (2020), la “relación subjetivante” dentro del proceso implica ciertamente la posibilidad de dejar entrar al otro u otra en uno o una. Es una situación de escucha y contagio. De este modo, la dirección no puede ser considerada por fuera de los demás agentes involucrados en el proceso escénico, tal como expresa Rubén Szuchmacher (2015): “Los directores no podemos hacer nada por nosotros mismos. Para poder llevar adelante nuestro trabajo dependemos inevitablemente de todos los demás” (p. 115). En efecto, quien actúa interpela la visión de la dirección constantemente:

realiza con su trabajo un cambio fundamental en aquello que hemos imaginado de antemano; cuando dice un texto por primera vez, difícilmente tiene que ver con aquello que imaginamos, y las maneras de dirigir ese material ya existente exigen por parte del director una participación activa, una intervención en el transcurso de la acción. (Argüello Pitt, 2015, p. 45)

Esta relación también se da en un sentido inverso, retomando a Brook (1992): “El director continuamente está provocando al actor, estimulándolo, haciéndole preguntas, creando una atmósfera en la que el actor pueda bucear, probar, investigar. Al hacerlo, se convierte, tanto individualmente como con los demás en la verdadera usina de la obra” (p. 18).

Estas disquisiciones nos permiten retomar la figura de la dirección como “potencia desestabilizadora”, descrita por Valenzuela (2011), en la cual el actor o la actriz, en estado de afectación por la interferencia de la dirección, puede producir una sinergia igualmente “desconfiguradora para que un director esté dispuesto a abandonarse” (Sequeira, 2013, p. 80). Precisamente en ello radica la cualidad intersubjetiva de este vínculo, una existencia imbricada: el proceso direccional sobre el actoral y viceversa. Ese juego de tensiones y provocaciones generan una maquinaria, a la cual podríamos definir como dispositivo, ya que se presenta como una tecnología para el acontecimiento y la producción de sentido(s).

Deseamos añadir a estas problematizaciones la postura de Arrojo (2014), quien piensa la acción de quien dirige desde lo que conceptualiza como “animación”. En su escrito ya citado con anterioridad, *El director ¿es o se hace?*, piensa procedimientos generales y particulares para la animación de la teatralidad. Debemos aclarar, antes de proseguir con lo expuesto, que consideramos que además de “infundir vida”,¹⁹³ quien dirige está del lado de la

¹⁹³ Deseamos aclarar que Arrojo en sus clases y en las fundamentaciones de su libro expone que la elección del verbo “animar” guarda relación con su raíz etimológica. Animar es un verbo transitivo que, como tal, implica que hay una acción que transita desde el sujeto hacia el objeto. Hay un actor que mediante su accionar transforma a quien recibe esa acción. Por otro lado, el verbo posee la raíz ‘an’, que se relaciona con el aire: es el

provocación y composición de aquello que de por sí ya posee su espacio de existencia en el ensayo. Nos resulta operativo sumar al planteo de nuestra investigación la propuesta de Arrojo y considerar la acción de “animar” en conjunto con la perspectiva de la dirección como desestabilización y/o provocación. Todas estas expresiones acerca del accionar de quien dirige nunca deben ser pensadas por fuera de las operatorias de quien actúa, ya que una dirección que propicia este tipo de procesos parte ineludiblemente de asumir un campo actoral con la potestad de devolverle la reescritura de su propia visión sobre la escena. La acción de animar propuesta por Arrojo puede ser pensada, en todo caso, como la punta de una flecha que dispara hacia una meta pero que, al viajar por el espacio, atraviesa de una manera impredecible su blanco; al fin y al cabo, como expresa Bogart (2008):

No es responsabilidad del director crear resultados, sino, más bien, crear las condiciones en las que algo pueda ocurrir. Los resultados vienen por sí solos. Con una mano agarrando con firmeza lo específico y con la otra intentando alcanzar lo desconocido, empiezas a trabajar. (p. 135)

En este sentido, animar la escena es un llamamiento a que algo suceda, o bien, en palabras de la recién citada Anne Bogart, a despertar aquello que está dormido.¹⁹⁴

De este modo, pensar el ensayo como lugar de alteridad es entenderlo como dispositivo para cuerpos en relación. Y en resonancia con los postulados anteriores resultaría operativo pensarlo como dispositivo del “afecto”. Tomamos este término tal como lo usa Suely Rolnik (2018): “no en el sentido de cariño” (párr. 9), expresa la autora, sino en el sentido de dejarse afectar, perturbar, tocar por otro u otra. Si pensamos en una redistribución del poder/saber en el acontecimiento, el ensayo debe en primer lugar pensarse como dispositivo de afectación o como zona de intercambio.¹⁹⁵

La dirección se mueve entre fuerzas y de esa manera compone deseos comunes. Deseos comunes no es tu deseo más el del otro más el mío. No es la suma de deseos. Es el deseo transindividual de lo indeterminado de nuestras libidos aliadas. Son inconscientes que se juntan. ... La dirección es un plan de atención de las potencias y microacontecimientos que surgen en el proceso de creación. (Lang, 2019, párr. 7.)

viento, el soplo de vida, el alma; pero también remite a la acción de respirar: el aliento. Cuando alguien anima un objeto, le infiere aliento, vuelca un soplo que otorga un alma, transforma en vivo algo que estaba muerto.

¹⁹⁴ Para Bogart (2008), la función del arte es la de despertar aquello que duerme: “El artista entra en relación con los materiales que tiene a mano con el objetivo de despertarlos, de transformarlos en algo indómito” (p. 67).

¹⁹⁵ Trasladamos la idea de Ure (2012), con la cual define la actuación como zona de intercambio, para pensar a través de esa definición la noción de ensayo como dispositivo de afectación.

En consecuencia, un espacio/dispositivo que posibilita el encuentro, la afectación y, en ello, relaciones poetizantes inesperadas, se distancia (o al menos coloca en tensión) de cualquier idea previa al acontecimiento. Quien dirige puede partir de un plan de trabajo, pero debe ser permeable a lo que sucede en esa zona opaca e incierta de la experimentación del ensayo.

El director no es el garante de la obra ni el oligarca del sentido. No conquista la escena, no la imagina como utopía; no la concibe como meta. En fin, no apresaa la presa: evoca su fuga y, con ella, la posibilidad de cambio. (Lang, 2013, p. 129)

Tanto dirección como actuación ejercen en el ensayo su potencia desestabilizadora y fundan, en una relación de tensiones afectivas y de igualdad política, la posibilidad de “abismarse” en la otredad. Ambos roles componen a partir de la experiencia poetizante una “tercera cosa”,¹⁹⁶ que no pertenece a nadie y, sin embargo, al mismo tiempo, aquella tercera cosa solo tiene posibilidad de existencia en tanto se ha producido tal imbricación.

2.2 Tecnologías de los cuerpos¹⁹⁷

Desde nuestra perspectiva la dramaturgia escénica se produce por medio de imbricaciones de relaciones subjetivantes y a partir de la posibilidad del reparto en la construcción del sentido. Por ello, involucra en su constitución una dimensión singular: la de los cuerpos que le dan lugar en el acontecimiento, lo que comprende, evidentemente, a quien dirige. Así lo expresa Merleau-Ponty (1993): “El cuerpo es nuestro anclaje en un mundo” (p. 162). Tal como observábamos en el capítulo anterior, a partir de las premisas de Le Bretón en *La sociología del cuerpo* (2002), es desde el cuerpo y con el cuerpo que los individuos tienen experiencia de mundo. Estas ideas que fueron revisadas para comprender el trabajo de quien actúa en su producción de cuerpos escénicos deben ser, a su vez, capitalizadas para comprender los ejes y operaciones de la dirección escénica, ya que como hemos advertido

¹⁹⁶ Como bien hemos citado con anterioridad Rancière (2010) habla de una lógica de la emancipación: “Es esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto” (pp. 21-21). Alberto Ure (2012) también utiliza esta expresión para ahondar en las relaciones del grupo, en el ensayo, donde se genera una tercera cosa más que humana que complejiza la simple suma de individualidades. Estas ideas serán retomadas en el capítulo V, dedicado a las dramaturgias de grupo.

¹⁹⁷ Hablamos de tecnologías del cuerpo adscribiendo a la idea de que las prácticas direccionales responden siempre a un saber-hacer y un saber-pensar, es decir, a una técnica en particular, pero, a su vez, la técnica, si bien es un aprendizaje que va unido a los contextos en particular de quien dirige, no deja de ser una experiencia corpórea. En dirección, el uso de procedimientos, generales o particulares, son el resultado de una apropiación personal que remite a esas experiencias del cuerpo. Esto es lo que problematiza Aguada Berteá (2020) en la introducción de su tesis doctoral: “existen tantas prácticas de dirección como directores y directoras hay, ya que estas son el resultado de las tecnologías personales que cada artista despliega en función de sus singulares definiciones sobre qué es actuar y qué es dirigir esa actuación” (p. 13).

antes, es un cuerpo el que dirige. La relevancia del cuerpo en la dirección aparece constantemente en los mismos discursos de espesor de directores y directoras. Bogart (2008) expresa: “dirijo por impulsos en mi cuerpo que responden a lo que hay en escena, al cuerpo de los actores, a sus inclinaciones” (pp. 97-98).

También adherimos a la propuesta teórica de Aguada Berteá (2020), quien explica:

La relación artística que se establece entre quien dirige y quienes actúan es una relación corpo-discursiva. Con esto queremos decir que está mediada, como afirma Argüello Pitt, por el lenguaje verbal y no verbal, o lenguaje corporal. Entendemos que el lenguaje verbal es una de las maneras en que se materializa el pensamiento, aunque también este se manifiesta a partir de los actos del cuerpo. (p. 62)

Luego, la investigadora traslada a la dirección los postulados de Argüello Pitt (2015) —en los cuales el director cordobés afirma que el actor es pensamiento en acto, es decir, “el actor piensa con todo su cuerpo” (p. 135) —, para agregar que

el pensamiento del director en los ensayos es un *pensamiento en acto*, y los actos son necesariamente actos del cuerpo. Este aspecto corporal nos hace pensar en las operaciones de dirección actoral desde las materialidades con las que se opera: la producción de los propios cuerpos. (Aguada Berteá, 2020, p. 62)

Para reafirmar estas ideas, Aguada Berteá (2020) cita a Nancy, al expresar que es un cuerpo el que ve a otro cuerpo.

Nancy pone de manifiesto algo quizá obvio, pero olvidado, y es que todo acto de pensamiento nace de un cuerpo. El filósofo francés plantea que las potencias del cuerpo son materiales e inmateriales: hablar, moverse, sentir, pensar, soñar, imaginar. Esas dobles potencias materiales e inmateriales del cuerpo son simultáneas e imbricadas tanto en el trabajo de dirección como actuación, porque el cuerpo es el soporte de cualquier acción. (p.62)

Nos interesa también mencionar del citado estudio que la autora retoma un concepto mencionado por Argüello Pitt (2015): el de la dirección como práctica situada. Muchas de las conceptualizaciones recién vistas en el capítulo III con respecto del cuerpo de la actuación coinciden con las reflexiones de Aguada Berteá en relación al cuerpo de quien dirige. En efecto, la investigadora va a insistir en la idea de la localidad del cuerpo en la dirección y refiriéndose a Nancy —quien, recordemos, expresa que el cuerpo es el ser de la existencia—, afirma que “esa existencia es siempre local, siempre está situada en un lugar físico específico. Actriz/actor y director/a están físicamente presentes en los ensayos, aunque estén

separados/as geográficamente y/o virtualmente por el espacio de veda” (Aguada Berteá, 2020, p. 67).

Además, al tratarse de prácticas situadas responden a un contexto particular de producción, están inmersas en una tradición y una cultura. Y, al mismo tiempo, aquello que trae el cuerpo como información al espacio del ensayo es interpelado —“interceptado” usando el término de Sequeira (2013)— por las restantes informaciones de los otros cuerpos. Por esto, cada espacio de producción genera nuevos interrogantes sobre cómo realizar la construcción de sentido dramático.

Por otro lado, cuando utilizamos la noción de dramaturgia de dirección no nos referimos simplemente a la poética en particular de quien dirige, a la cual incluye, pero la desborda. Para mayor claridad: un autor o autora de gabinete, al poner en escena su texto teatral, no está realizando una dramaturgia de dirección propiamente dicha si no está dispuesto a incluir en el proceso escénico la lógica del acontecimiento. Por tal motivo, quien dirige no “pone en escena”, más bien su función será la de establecer condiciones y posibilidades para que sea la escena misma la que produzca acontecimientos. Esto se lleva a cabo a partir de operatorias que son siempre corporales y locales.

Por ello es que consideraremos, para el presente estudio, las siguientes operaciones de dirección que llevan a la construcción de una dramaturgia de escena: observar (la presencia de quien dirige y la idea de “perturbación”), nombrar (el uso o no de la palabra en el ensayo, la conformación y alcance de la pauta de dirección), leer (los actos de actualización, reescritura y composición) y provocar (los actos de traicionar, restringir, negociar y decidir).

Antes de proseguir con un breve análisis sobre algunos núcleos problemáticos que se desprenden de estos ejes y que son vitales para nuestro estudio, vale aclarar que, en torno a la relación específica actuación/dirección, las mencionadas operaciones podrán vincularse a lo que Aguada Berteá (2020) define como “tocamientos” de la dirección:

Derrida expone que no solo la mano toca, sino todo el cuerpo y sus extensiones: toca el ojo y la mirada, toca la boca y la voz, se toca con todo el cuerpo, incluso en la distancia. Si se toca con los ojos, la mirada ve y toca algo diferente a la estricta materialidad del ojo. Podemos afirmar entonces que *el tocar* está siempre presente en la relación actriz/actor-director/a, aun cuando quien dirige no ingrese a la escena, la voz también toca. Aun más, no sólo se toca al hablar, la mirada también lo hace. El dispositivo ensayo incluye la mirada de quien dirige y también sus tocamientos, los cuales generan movimiento y afecciones. (p. 69)

2.2.1 Observar es perturbar

Hemos mencionado anteriormente, a partir de la clasificación de De Marinis (2005), que, en la contemporaneidad, la función de quien dirige es la del espectador o espectadora de profesión. Pensar dicha función, en primer lugar, nos lleva a detenernos en la presencia de ese alguien que mira y, en segundo lugar, en la mirada en sí misma, es decir, ¿cómo se mira?, ¿qué implicancias tiene la mirada sobre la situación en la que se posa?

Si reparamos, tal como lo hace Dubatti (2014), en la etimología de la palabra “teatro” podemos decir que proviene de la palabra griega *théatron* que significa: lugar para mirar.¹⁹⁸ En este sentido, quien dirige completa el momento del acontecimiento en el ensayo, ya que al mirar permite abrir el espacio del ensayo como “espacio otro”, como lugar de alteridad. Si la mirada crea/posibilita ese “espacio otro”, es la mirada la que funda el dispositivo del ensayo. Seguimos a Aguda Berteá (2020) cuando expresa que:

La mirada teatral genera entonces un dispositivo que organiza el espacio y dos roles fundamentales: el de quien mira y el de quien es mirado/a. Estos dos lugares desde los que se acciona implican diferentes perspectivas que se vuelven clave y productoras: quienes actúan en escena se modifican por la mirada de quienes observan, que a su vez componen con su mirada. La actividad de mirar y la presencia son constituyentes del dispositivo teatral y del dispositivo ensayo. (p. 59)

Estas ideas aparecen sintetizadas en las palabras de Brook en *La puerta abierta* (1994): “En el momento en que notamos que hay una tercera persona mirando, las condiciones de un ensayo siempre se transforman” (p. 24). La presencia de quien dirige tensiona el espacio, ya que como expresa Bogart (2008), la atención es tensión

entre un objeto y el observador, o tensión entre personas. Es una escucha. La atención es una tensión prolongada en el tiempo.

Como directora, mi mayor contribución a un montaje, el único regalo verdadero que puedo ofrecer a un actor, es mi atención. Lo que más cuenta es la calidad de mi atención. (p. 85)

En otro momento, la autora agrega:

Lo que haces durante los ensayos es visible en el producto final. La calidad del tiempo que se ha pasado juntos es visible. El ingrediente principal en un ensayo es tener un interés real y

¹⁹⁸ “La palabra griega *théatron* implica la idea de espacio-lugar, de territorialidad y, por extensión, de convivio, de reunión. Por otra parte, reenvía a la raíz del verbo *mirar*, que conecta en un sentido amplio con el percibir (incluso inteligir, *théatron* comparte la misma raíz con *theoría*) y de esta manera se vincula con la expectación; además, se relaciona con el verbo *theáomai*, y significa ya no solo ver sino ver aparecer” (Dubatti, 2014, p. 16).

personal. Y el interés es uno de los pocos componentes del teatro que no tiene absolutamente nada que ver con el artificio. (Bogart, 2008, p. 131)

Podemos añadir que la presencia de quien dirige puede decir aun sin usar palabras, como dice Barba en *Más allá de las islas flotantes* (1987): “Tras haber trabajado juntos durante muchas horas al día, durante muchos años, ya no son las palabras, sino quizá sólo mi presencia la que puede decir algo” (pp. 102-103). Esto es posible, justamente porque la presencia de la dirección nunca es neutra, no se trata de un espectador o espectadora pasiva, sino de una presencia que interviene, de una presencia que produce afectaciones. Observar, dice Anne Bogart (2008), no es un verbo pasivo: “la acción de observar altera el objeto observado. Observar es perturbar” (p. 83).

La mirada toma decisiones, primero seleccionando qué ver. En efecto, no se puede ver todo al mismo tiempo, por tanto, quien mira focaliza y recorta.¹⁹⁹ Ese recorte siempre vuelve sobre el cuerpo mismo de quien observa, porque es su mirada y no otra la que eligió detenerse en tal o cual aspecto escénico: ¿qué capta el interés de la mirada de quien dirige, qué hace que se quede de pie en el sitio —como se pregunta Bogart (2008)—? La respuesta a estas preguntas va a remitir directamente a la subjetividad del cuerpo productor de una experiencia que se torna intransferible. Es una relación de doble entrada: la observación modifica lo que ve y al mismo tiempo es modificada por aquello a lo que mira. Como afirma Aguada Berteá (2020) al citar a Didi-Huberman: lo que vemos, nos mira (1998, p. 95).

Las intervenciones de la dirección a través de su presencia y sobre las que volveremos en los siguientes puntos, pueden encontrar relación con lo que Merleau-Ponty (1993) expone cuando dice que la mirada obtiene “más o menos de las cosas, según cómo las interroge, cómo se deslice o recueste en ellas” (p. 170). Por lo tanto, consideramos que en la medida que la dirección subjetiva aquello sobre lo que posa su mirada, puede, en palabras de

¹⁹⁹ Arrojo (2014) repara en la cuestión de la mirada de quien dirige. Explica que esta se le presenta con cualidades y modalidades específicas. La primera definición que menciona es la de la mirada en ristre: “es decir, siempre preparada para registrar material para la puesta, que en lo fugaz de la actuación tal vez no se repita... la concentración en el aquí y ahora del director durante el ensayo está en su mirada” (p. 63). Luego, Arrojo (2014) explicita otra de las modalidades, la mirada focal: “Grotowski grafica al director con una cámara de video en la cabeza. El director debe estar operando con su mirada como un camarógrafo o director de cámara. Como una cámara en foco manual, el director toma la decisión del foco, explora en cada momento la relación figura-fondo... Saber focalizar es tan importante como saber en qué momento es necesario dispersar el foco en relación con la construcción de la curva de atención” (pp. 63-64). Además, el director agrega otra cualidad de la mirada a la cual llama “prospectiva”, ya que quien dirige opera en dos tiempos: el presente del proceso de creación y una proyección a futuro en la representación. Finalmente, desarrolla la mirada simultánea, manifestando que cuando miramos, operamos con los dos hemisferios del cerebro que trabajan al mismo tiempo en cosas diferentes: mientras que desde el hemisferio derecho captamos los aspectos relacionados al ritmo, las imágenes, el espacio, las emociones y los aspectos no verbales, el izquierdo paralelamente percibe “la estructura y conceptos”, analiza “racionalmente el material” (Arrojo, 2014, p. 64).

Merleau-Ponty, formar “un nuevo nudo de significaciones” (p. 170). Así, la mirada reescribe: instala nuevas lecturas, crea nuevos sentidos. El ver empieza a ser un obrar, expresa Barba (1997).

2.2.2 Rodeos: nombrar, balbucear, señalar y mimar

Generalmente en un ensayo se encuentran visiblemente intervenciones directas de la dirección con acciones sobre o hacia la escena (marcaciones, señalamientos, pautas, entre otras). Una consigna o pauta de dirección se trata de una enunciación que por lo general involucra el uso de la voz o bien del cuerpo (gestos y/o acciones) de quien dirige. Muchos discursos de espesor han reparado acerca del uso de la palabra en la dirección. Entre estos podemos mencionar a Ure (2012), quien expresa: “el primer problema que se me presenta en un grupo de ensayo es... *cómo hablar*” (p.72). En esta sección, precisamente focalizaremos en la operatividad de la palabra de quien dirige —también su ausencia— ya que, siguiendo a Ure, el cómo hablar se presenta como un problema, el cual nos interesa desandar desde la perspectiva de la presente investigación: la palabra como operatoria material de la dirección en tanto dramaturgia escénica. Nos detendremos entonces en la palabra, el señalamiento, la consigna o su ausencia, que produce materialidad y posibilita otros actos escénicos.

Debemos aclarar que, tal como venimos observando en todo el capítulo, la dirección en la construcción de dramaturgias de la escena parte de un abandono del uso de la palabra como autoridad, es decir, evita la pauta de dirección entendida como premisa que quien actúa debe cumplir para llegar a cierto fin, determinado *a priori* por la mirada de la dirección. Cuando la consigna es tomada como punto de partida, es necesario volver sobre las palabras de Barba (2010) que plantean la improvisación oral de quien dirige como un puerto del cual se zarpa y no como un proyecto de espectáculo.²⁰⁰ Sequeira (2013) también toma la pauta en esta orientación, entendiendo las enunciaciones de la dirección no de manera “conductista/finalista”, sino desde su “alternativa performática” (p. 89). Explica: “superar el alcance interpretativo en el uso de la palabra significa pensarla principalmente como acto que pone a andar otros actos sobre la lógica del estímulo sensible cuyo efecto caótico es multidireccional e imprevisible” (Sequeira, 2013, p. 89).

La investigadora hará una distinción de cinco funciones o modos del uso de la palabra en el ensayo: la palabra que da la palabra, la palabra que pregunta por el deseo, la palabra que fuerza, la palabra que señala la cosa en sí y la palabra que evoca (Sequeira, 2013, pp. 90-93).

²⁰⁰ “Puede ser que les cuente a los actores cómo imagino ciertas escenas. Casi nunca las realizo cómo las había pensado... . Mi improvisación oral es el puerto del cual se zarpa. No es un proyecto de espectáculo. Mis actores lo saben. Podría decir que nuestra mesa es grande como el piso del espacio escénico” (Barba, 2010, p. 211).

La primera función apela a escuchar primeramente la propuesta de indagación escénica de la actuación. La consigna va dirigida a democratizar el campo subjetivo del ensayo, en la medida en que las pautas se arman a partir de lo colectivo.

La segunda función, “la palabra que pregunta por el deseo”, también se puntualiza en la subjetividad del cuerpo del actuante, pero específicamente “compromete vitalmente al actor con lo que hace y/o dice, con su voluntad de presentarse; como una ética de vinculación con la actuación que supone fragilidad de apostar algo de sí mismo —su singular deseo—” (Sequeira, 2013, p. 91).

El tercer uso de la palabra, la que fuerza, nos resulta interesante en tanto mediante el ingreso de la palabra quien dirige puede “forzar un acto inesperado, apelando a la inmediatez de la respuesta actoral” (Sequeira, 2013, p. 91). Este ingreso es una interrupción, es un corte dentro del suceso actoral que provoca un nuevo suceso, en la medida en que quien actúa se deja afectar. Estas interrupciones resultan potentes ya que, tal como deduce Sequeira, no tienen por objeto llegar a un determinado lugar, sino, por ejemplo, inyectar un impulso. Muchas veces es la irrupción misma y no la palabra en sí lo que fuerza el cambio. En este sentido, resulta operativo pensar la palabra como “baluceo”. Quien dirige expresa un sinsentido, que puede crear sentidos para la actuación, porque su objeto no es significar mediante la enunciación, sino provocar cambios para que “algo pase”.

En cuanto a “la palabra que señala la cosa” en sí, Sequeira explica que en virtud de que el suceso actoral pueda mantenerse abierto y dinámico, la enunciación de quien dirige puede nombrar significantes de la escena que contengan una potencia que la actuación “se otorgará llevar a un acto” (Sequeira, 2013, p. 92). Por ejemplo, puede nombrar un detalle como “la boca” y, al nombrarla, sugiere que “algo pase” con esa boca (p. 92). Así, prosigue Sequeira, a partir de ser mencionada, la actuación puntualiza en ese aspecto —en este caso, del cuerpo—, lo percibe y despliega una potencia física en alguna dirección. Luego repara en algo sumamente operativo: el señalamiento de la palabra, de alguna manera, tiene un efecto somático “como si la palabra tocara de hecho aquello que menciona” (Sequeira, 2013, p. 92), ya que al señalarlo, ese lugar del cuerpo es integrado por quien actúa en su registro perceptivo “siendo que no sentimos cada parte de cuerpo todo el tiempo, pero sí cuando le prestamos atención o es tocada” (Sequeira, 2013, p. 92). En este punto podríamos afirmar que quien dirige puede, con la palabra, tocar los cuerpos; tal como expresa Aguada Berteá (2020), la palabra puede producir “tocamientos”:

Si entendemos que las operaciones de dirección tocan, es importante considerar que ese tocamiento reconoce el punto de partida, pero desconoce los efectos que ese toque puede llegar a producir. En palabras de Bogart (2008), “Para sentirnos tocados tenemos que estar dispuestos a no saber cómo va a ser que nos toquen” (p. 82). Esto también abre otra dimensión del tocar: los tocamientos no solo se dirigen al cuerpo material sino también a la psique. (p. 69)

Respecto de los usos propuestos por Sequeira, nos queda detenernos en “la palabra que evoca”, que refiere al uso de las enunciaciones de la dirección en “forma literaria” que provocan que

la cosa-en-sí adquiera posibilidades semánticas inesperadas o, en términos de Foucault (2008), permite trabajar en un sentido *heterotópico*. Se mencionan ausentes que buscan estimular el imaginario del actor: al devenir sucesivo de imágenes que informan el cuerpo del actor, se agregan las del director, que operan por diferencia y sugestión. Es decir, la aparición de la voz del director se justifica en agregar algo que no está en escena y puede incrementar dramáticamente la espesura del lenguaje actoral. Se trata del uso de construcciones simples (“se descuartiza el cuerpo”, “te queman las manos”, “ahora sos Hamlet”) o más complejas (“te duele cada espacio vacío”, “sos una boca que todo lo come”), que apelan a desdibujar el referente realista y en consecuencia, a que el actor fuerce el imaginario y, en el mejor de los casos, resulte una impresión de lenguaje inusitado. (Sequeira, 2013, pp. 92-93)

Por otro lado, deseamos remarcar que cuando la palabra ingresa en la escena, quien dirige señala lo que vio o percibió: lo nombra y al nombrarlo puede producir anclajes. A su vez, hay que considerar la diversidad de modos de nombrar. Sequeira (2013) menciona algunos de ellos: la palabra puede describir el suceso en términos de situación dramática o en términos materiales con referencias físicas de espacio, tiempo o intensidad; también puede enunciar una construcción simbólica o emplear metáforas. Cualquiera sea el camino, condicionará las futuras repeticiones del suceso escénico. Es decir, el uso de la palabra “performatiza” aquello que nombra, “la palabra crea un mundo” (Argüello Pitt, 2015, p. 53).

Resulta importante aclarar que, desde nuestra perspectiva, el acto de nombrar no deja de ser un rodeo. En este sentido discrepamos con Szuchmacher (2015) cuando expone que “lo que acontece en la escena es la resultante de todo aquello que se puede enunciar con el lenguaje” (p. 117), ya que consideramos que el suceso escénico no se puede asir a través de la palabra (ni siquiera cuando se transforma en texto literario), porque algo se escapa, algo se escurre inevitablemente:

Decir es necesariamente un recorte. Mientras decimos, hay algo que no nombramos. Elegimos qué decir, o incluso aquello que podemos nombrar, pero hay un hiato respecto de lo que pensamos, o de lo que sucede frente a nosotros y que no decimos (a veces por incapacidad a veces por elección). No se puede decir todo. Siempre hay un resto. Algo se queda sin palabras, o incluso aquello que se nombra deja un resto que escapa al material significativo. (Argüello Pitt, 2015, p. 53)

Argüello Pitt (2015) afirma que gran parte del trabajo de la dirección consiste en nombrar, pero ese nombrar no siempre tiene como objeto comunicar. Entonces, si bien, tal como expresa Schumacher (2015), “dirigir es usar palabra (o sus equivalentes)” (p. 116), en muchas ocasiones, más que la palabra es la ausencia de ella la que genera la incomodidad necesaria para acelerar el volumen y la intensidad de la *performance* actoral que termina por producir acontecimientos inesperados. El silencio también es elocuente.

Finalmente, el último aspecto que nos resulta provechoso de discutir es aquello que Argüello Pitt (2015) ha reparado acerca de la cuestión de las consignas y tiempo en el ensayo. El investigador observa que el señalamiento sobre la escena sucede antes o después del acontecimiento actoral:

Si acordamos que una de las tareas del director es la de marcar para crear espacios del acontecimiento, entonces aceptamos que el director al señalar, llega demasiado tarde o demasiado temprano al acontecimiento. El trabajo del director está antes o después del trabajo del actor, aun en la expectación presente. El señalamiento de una acción a un actor —aunque se haga en el momento— llega cuando la acción ya ocurrió. Lo que opera es una manera de construir la memoria de lo que aconteció, con una idea de lo que se espera que suceda. (Argüello Pitt, 2015, p. 40)

Si convenimos pensar el ensayo como la repetición de una búsqueda (Argüello Pitt, 2015), entendemos que el dispositivo de ensayo da la posibilidad de corte y reinicio o de pausa para la escucha de aquello que ingresa a través de la palabra de quien dirige. Ahora bien, acordamos con Argüello Pitt en la idea de que la pauta de dirección llega antes o después del suceso escénico, pero, al analizar los procesos de dramaturgia escénica del corpus, hemos detectado que ciertas experiencias instalan un uso de la palabra de manera simultánea al suceso escénico, en las cuales quien dirige hace uso de la enunciación como escritura escénica propiamente dicha: las palabras de quien dirige se funden en la *performance* de la actuación, sin cortes ni detenimientos del estado escénico, como si quien dirige estuviese hablando por esos cuerpos o, mejor dicho, desde esos cuerpos. Así, la dirección elabora enunciados ya no como consignas, ni señalamientos, ni marcaciones para

que el actor o actriz luego reinicie nuevamente incorporando tal o cual aspecto a su *performance*, sino que se trata de una palabra que ingresa paralelamente a los cuerpos afectados de la actuación y se constituye como texto de la escena, como parte de la instauración del mundo poético. Es un texto escénico que nace a partir de aquello que afecta, que mueve, que acciona sobre quien dirige.

A partir del análisis observábamos que, en casos como estos, durante los ensayos, quien dirige, actúa —desde el “espacio del veda” o bien en cercanía con los actores y actrices en el espacio del acontecimiento— la situación que está observando. Su actuación mima corporal y vocalmente la escena para comprenderla.²⁰¹ Esa producción actoral de quien dirige ingresa a escena y es tomada por el actor o actriz, quien, por un lado, se modifica a partir del material y, por otro lado, lo reescribirá nuevamente. Esta enunciación de la dirección puede afirmar, cambiar o intensificar el presente del cuerpo afectado. En este sentido, consideramos que este funcionamiento de la palabra de la dirección, una palabra que genera *poíesis*, afirma de modo ineludible su función co-autoral del texto escénico.

2.2.3 Leer, reescribir y componer

Tanto cuando se trabaja en la puesta en escena de textos pre-escénicos, como en los procesos de escritura y reescritura escénica de textos-materiales, la dirección encuentra su tarea inicial: “el primer trabajo del director parte de una lectura. Una lectura como reescritura” (Argüello Pitt, 2015, p. 23). En los casos de trabajo a partir de textos teatrales pre-escénicos, al leer el material, quien dirige interpreta, focaliza, transforma, recorta, agrega y, fundamentalmente, trabaja en lo no dicho por el texto: “La puesta en escena relata aquello no dicho por el texto. Esto le otorga a cada puesta la mirada particular del director, su lectura” (Argüello Pitt, 2015, p. 23). Más adelante, el autor agrega:

Lo no dicho juega un papel determinante en todos los aspectos no verbales de la puesta en escena: el uso de la luz, del color, del gesto, del espacio, de las distancias, hasta los olores, etc. modifican absolutamente el sentido y la calidad de lo dicho verbalmente. (Argüello Pitt, 2015, p. 23)

²⁰¹ Con respecto a la acción de mimar podemos tomar aquello que explica Aguada Berteza (2020): “Otra estrategia de subjetivación está relacionada con *mimar* para conocer, siendo el cuerpo el origen del conocimiento. El o la directora puede mimar lo que el actor o la actriz hace, haciendo la mueca de esa acción (siendo esto visible externamente) o sin hacerla, pero percibiendo la acción en su propio cuerpo como un reflejo. Este mimar para conocer a la actriz o al actor le genera un reflejo (de agua) de su propia producción. Así, la mimesis corporal resulta una operación que da una vía de acceso para que desde la dirección se perciban y se comprendan los sucesos corporales de la actriz o el actor” (pp. 149-150).

Leer significa también establecer un vínculo personal con el texto: cómo y qué toca, qué del material mueve al director o directora, en qué aspectos puntualiza y qué aspectos deja pasar a un segundo plano, qué le hace decir a ese texto que antes de su mirada no decía.

Una lectura nunca es neutra, nunca es objetiva. Además, de una lectura no puede extraerse “lo que quiso decir el autor o la autora”, sino aquello que quien lee interpreta de ese texto y siempre dice algo que el texto no preveía. Entendemos que la lectura, vista de este modo, solo es posible en la medida que comprendamos al texto en su modalidad de “texto abierto”, tal como lo entiende Eco en su célebre libro *Lector in fabula* (1993): “Un texto, tal como aparece en su superficie (o manifestación) lingüística, representa una cadena de artificios expresivos que el destinatario debe actualizar... . En la medida en que debe ser actualizado, un texto está incompleto” (p. 73). En otro momento, Eco (1993) agrega: “el texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar... .El texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él” (p. 76). Argüello Pitt (2015), siguiendo los postulados de Eco, expresa: “sabemos que leer es ya una puesta en escena, un recorte que imprime un sentido, y también que no hay manera correcta de leer... . Leer implica una toma de postura frente al texto y a su sentido” (p. 99). Leer es actualizar. En este sentido es que Argüello Pitt va a afirmar que la tradición de directores dramaturgos y directoras dramaturgas comienza en la puesta en escena de textos realistas, debido a que más allá de la intención de representación y de significación del texto en la escena, ya en estos y estas puestistas había un trabajo que pretendía una cierta autonomía: que la escena diga algo más. Como hemos dicho en el capítulo anterior, es sabido que los cuadernos de dirección de Stanislavski conformaban otro texto paralelo al de la autoría dramática.

Ahora bien, cuando se trabaja con textos pre-escénicos, la acción de reescribir es una operatoria que parte de ciertas restricciones, por más que se tome al material previo desde la idea de “texto abierto”. Con ello queremos decir que todo material previo trae consigo una dinámica, una cierta estructura sobre la cual los y las creadoras trabajarán para actualizarlo, para hacerlo despertar. En muchos casos los grupos realizan análisis del texto con el que han decidido trabajar. Es por ello que la etapa de análisis textual o trabajo de mesa es parte de las actividades que lleva a cabo la dirección de escena, a veces como trabajo en soledad y otras abriendo el espacio a lo grupal.²⁰² Más allá de que en nuestro corpus son pocas las obras que parten de textos previos y, que aun son menos los casos que presentan una instancia de

²⁰² Tanto Arrojo (2014), como Argüello Pitt (2015) y Szuchmacher (2015), entre otros ejemplos, reparan en esta actividad y la suman como parte del trabajo específico de la dirección de escena.

trabajo de análisis de textos propiamente dichos, lo que sí encontramos es que la mayoría de los procesos hacen uso del denominado trabajo de mesa. En ellos, uno de los principales objetivos es analizar aquello que se está produciendo y exponer las lecturas subjetivas que cada integrante tiene del material creado. En algunas propuestas de escritura escénica y post-escénica constatamos que los grupos trabajan con el material impreso, a modo de “texto en proceso”, pero el análisis sobre el que se trabaja va más allá de la fábula o los “personajes” creados. En *Ruido blanco* o en *Las palomas*, de Cajamarca Teatro, trabajos en los cuales se realizaron lecturas del “texto en proceso”, el análisis fue un modo de conocer lo que cada integrante pensaba y percibía de lo escénico, no en términos del desarrollo argumental, sino en términos de estado y de acontecimiento mismo.

A su vez, en muchas ocasiones los resultados del trabajo de mesa (aquellas consignas o puestas en claro acerca del proceso que se está llevando a cabo), se vuelven a reescribir en el regreso a la escena, porque justamente, como rescata Argüello Pitt (2015) acerca de una anécdota del director Patrice Chéreau y el actor Pascal Greggory, aquello que se diseñó de antemano, después, puede resultar distinto: “la escena impone un sentido revelador, el de la palabra en acción. Incluso a veces está la idea de que la escena es la que pide, y que los directores debemos escuchar la escena” (p. 101).

Volviendo a la función de la lectura, entendemos a quien dirige como un lector o lectora de escena que, aun sin trabajo de mesa o análisis de texto, en efecto, produce infinitas lecturas y reescrituras durante el ensayo, debido a que todo material, no únicamente el textual, frente a quien dirige es sujeto a una lectura. Dice Anne Bogart (2008): “leer libros, leer a la gente, leer las situaciones, leer acerca del pasado y leer el presente... todas aquellas situaciones en las que te encuentres. Puedes aprender a leer la vida mientras está ocurriendo” (p. 13).

Si acordamos que el acto de lectura comprende un nuevo acto de reescritura, esta reescritura, en la dirección, está íntimamente ligada al acto de componer. Cuando afirmamos que la dirección es la dramaturgia de dramaturgias, nos estamos refiriendo a que quien dirige lee todos los campos poéticos de la escena y su mirada (lectura), en simultáneo, es compuesta por cada elemento que mira: el espacio, la luz, los cuerpos, las distancias, etc.

La noción de composición que tomamos para pensar la acción de quien dirige abre la discusión hacia el eje de la operatoria de “provocar”, ya que, “*componere* es a la vez reunir y confrontar” (Sarrazac, 2013, p. 192). En este sentido, componer sería al mismo tiempo organizar y crear espacios de choque, tal como observaremos en el siguiente apartado. Además, deseamos agregar que el acto de componer es multidireccional, es decir, no depende

de aquello que la dirección cree saber, sino que responde a los requerimientos de la “obra-está-por-venir” (Lepecki, 2010, p. 168). Podemos leer y escuchar de diversos directores y directoras que “es la obra la que pide”. Siguiendo estos planteos, podemos agregar que, finalmente es la obra —esa tercera cosa que han generado entre todos y todas—, lo que simultáneamente los y las está creando, componiendo. De esta manera resuena aquel proverbio maorí retomado por Argüello Pitt (2015): “El que construye una casa es construido por ella” (p. 85).

2.2.4 Provocaciones²⁰³

En los puntos “Sobre funciones y profesiones imposibles” y “El reparto de lo sensible: ‘abismarse’ en lo otro”, exponíamos una primera discusión en torno al vínculo dirección-actuación, describiéndolo como intercepciones una de la otra, en una relación que, siguiendo a Valenzuela (2011), se basa en la desestabilización. Tal como observábamos, para Valenzuela, una de las funciones de la dirección es, justamente, correr de los andariveles seguros a quien actúa. En este apartado, a partir de la puesta en relación de diversos discursos de espesor, repararemos en la función de la dirección como organización y disposición de espacios de choque. Debemos aclarar desde un primer momento que, cuando hablamos de provocación, ella no es excluyente de la dirección, más bien se trata de un juego dual: también la actuación provoca a quien dirige. Expresa Brook (1990):

Quando el director parece bastante razonable, bastante estricto, bastante claro para granjearse la confianza parcial de los actores, es facilísimo que el resultado sea un fracaso. Incluso si el actor terminara por no estar de acuerdo con algo de lo que se dice, se quita el peso de encima pensando que el director “quizás esté en lo cierto” o, al menos, que es vagamente “responsable” y que de algún modo “salvará la noche”. Esto ahorra al actor la responsabilidad final e impide que se formen las condiciones para la espontánea combustión de una compañía. (p. 145)

Luego, afirma: “la función del director consiste en ayudar al grupo evolucionar hacia esa situación ideal. El director está allí para atacar y ceder, provocar y retirarse, hasta que comience a florar invisible materia” (Brook, 1990, p. 146).

Los procesos de dramaturgias de la escena demuestran que parte de su medio de existencia es la creación de un espacio o dispositivo que habilite la fricción²⁰⁴ y una lógica

²⁰³ El título responde a una referencia directa al libro de Peter Brook *Provocaciones. 40 años de experimentación en el teatro (1946/1987)* (1992).

²⁰⁴ Szuchmacher (2015) hace uso de este término para reflexionar acerca de la actividad teatral en la vinculación obra/expectación: “la fricción, ese rozamiento entre un cuerpo y una superficie que generan fuerzas contrarias,

del disenso.²⁰⁵ Si bien las escrituras escénicas son resultado de procesos ineludiblemente colaborativos, la colaboración no significa, tal como dice Bogart (2008), estar de acuerdo en todo:

No solo necesitamos utilizar nuestro miedo a la diferencia sino también nuestro miedo al conflicto... . En el teatro, a menudo suponemos que colaborar significa estar de acuerdo. Yo creo que estar demasiado de acuerdo crea montajes sin vitalidad, sin dialéctica, sin verdad. El acuerdo sin reflexión rebaja la energía del ensayo. No creo que la colaboración consista en hacer mecánicamente lo que dicta el director. Sin resistencia no hay fuego. (p. 100)

Posteriormente, agrega que ello no quiere decir

“No, no voy a hacer lo que me estas pidiendo”. Significa: “Sí, voy a incluir tu propuesta, pero llegaré a ella desde otro ángulo y añadiré estas nuevas ideas”. Significa que nos atacamos unos a otros, que podemos chocar, significa que es posible que discutamos, que dudemos el uno del otro, que ofrezcamos alternativas. (Bogart, 2008, p. 101)

En esta misma línea ubicamos el pensamiento barbiano: “un espectáculo es el resultado de un choque que tiene lugar en una situación de aceptación y confianza recíprocas. De esta dialéctica depende la profundidad y la amplitud en la que puede desarrollarse el trabajo creativo de las personas” (Barba, 1987, p. 165). El director del Odin Teatret insiste en la idea de que la creación teatral, tanto en el proceso como en las posteriores funciones a público, está basada en la “traición” y en múltiples “traducciones”:

Es esta dialéctica la que caracteriza la relación director-actores, actores-director, espectáculo-espectadores. Es una relación de traducciones —es decir, *traiciones*— en las que uno parte del punto en que el otro ha llegado no es importante *hacer comprender* ni *transmitir* algo idéntico para todos. Es importante construir el puente, descubrir relaciones, *poner* en acción, *permitir* una reacción... .

El actor “traiciona” al director cuando colorea de forma personal la estructura del espectáculo, cuando lucha contra la partitura de acciones y reacciones rígidamente fijadas

es en toda puesta en escena que se pretenda artística aquello que produce conmoción, inestabilidad, una excitación particular. La fricción aporta los necesarios puntos de choque, de tensión, de provocación necesarios para que el espectáculo quede impreso en la memoria de los espectadores” (p. 187). Luego, agrega: “es el modo que tiene el arte de enfrentar y desequilibrar los aspectos que la cultura estabiliza. Allí donde la cultura establece sus reglas, la fricción las pone en duda” (Szuchmacher, 2015, pp. 187-188). Concordamos con los postulados del director porteño y añadimos que la mencionada desestabilización de la cultura y sus reglas debe encontrar un espacio de despliegue primeramente en el ensayo, es decir, en la producción de *poiesis* de la actuación, dirección y demás artistas de la escena. Quien dirige interpela a quien actúa en su hacer predeterminado por la cultura y sus reglas, a la vez que, inversamente, la actuación interpela y desestabiliza en su hacer a las tecnologías de la dirección de escena.

²⁰⁵ Rancière (2010) habla de la “eficacia del disenso” como organización de lo sensible, en la que no hay un régimen único de presentación ni de interpretación de lo dado que imponga a todos y todas su evidencia. Una lógica del disenso, permite, de este modo, que cada quien pueda aventurar su “propio poema”.

como contra una red que hay que destruir, con una energía que hace cambiar el sentido de cada signo, haciéndolo ambiguo... .

El director “traiciona” las intenciones de los actores cuando “objetiviza” y monta sus acciones o fragmentos de éstas en un espectáculo que transparenta su visión del mundo. (Barba, 1997, p. 164)

El “dispositivo poético”, es decir el “entre-dos” (Valenzuela, 2011), se construye en base de una dialéctica que, como expresa la cita de Barba, debe incluir confianza y aceptación mutua para que sean posibles actos de traducción/traición. La escritura escénica es posible en la medida en que dirección y actuación se posibilitan, mutuamente, el acto de continuar el trazo del otro u otra o bien de interrumpirlo (Valenzuela, 2011). La creación, de otra forma, se estancaría y no habría proceso de colaboración real. Cuando hablamos de espacios de choque, nos referimos específicamente al encuentro de diversas visiones de mundo en el espacio de trabajo. Esto implica que la “obra-que-está-por-venir” es resultado tanto de los acuerdos como de los desacuerdos de los que habla Bogart.

Las operatorias de la dirección sobre la escena, muchas veces, suelen percibirse como traiciones hacia lo que allí está sucediendo, pero sin estas intervenciones y provocaciones no existiría la dialéctica recién mencionada. Dirigir es tomar decisiones, aunque vale aclarar que, si acordamos con la idea del respeto por una lógica del disenso, debemos afirmar que todos los agentes de la construcción poética toman decisiones constantemente. Es decir, el acto de decidir no es excluyente de la dirección.

La decisión, explica Argüello Pitt (2015), implica un corte en los acontecimientos, cambia la dirección y genera otros imprevistos en el marco de lo previsto: “la decisión rompe con la espontaneidad y crea una serie de restricciones, instaura reglas de juego” (p. 44). Para el autor, detrás de cada decisión que se toma con respecto a un trabajo, aparece una ética y una concepción teatral que se encarna.

Por su parte, Bogart (2008) explica, poniendo de ejemplo un ensayo a cargo de Bob Wilson, que toda decisión es un acto de violencia, “ser decidido”, dice, “es ser violento”:

El acto de decidir colocar un objeto en un ángulo preciso sobre un escenario, o de marcar el gesto de la mano de un actor, me pareció un acto de violación. Y esto me parecía preocupante. Y aun así en el fondo sabía que ese acto violento era una condición necesaria para todos los artistas.

El arte es violento. Ser decidido es ser violento. Antonin Artaud definió la crueldad como “implacable decisión, diligencia, severidad”. Colocar una silla en un ángulo

determinado sobre el escenario destruye cualquier otra posibilidad, cualquier otra opción. (p. 57)

Pero, tal como indica Bogart, aquello que parece restringir, luego hace posible la apertura de nuevas posibilidades antes no pensadas. Sin el riesgo de decidir, de restringir, de disentir, se anula la posibilidad de avanzar. Lo importante, a su vez, no radica en encontrar la idea o la decisión adecuada, sino en la calidad de la decisión, es decir, del compromiso con una elección. Bogart propone, para pensar la creación, dos términos que, usados de modo correcto, pueden ser creativos. Hablamos aquí de *irimi* (entrar) y *ura* (rodear). El primero, plantea Bogart (2008), también puede traducirse como “elegir la muerte”, la directora norteamericana expresa que decidir es, por el compromiso con la elección, “entrar”, es decir: “elegir la muerte”:

La única forma de ganar es arriesgándolo todo y estando completamente dispuesto a morir. Aunque este sea un concepto extremo para la forma de ser de los occidentales, ciertamente cobra sentido en la práctica creativa. Para alcanzar la violencia de la decisión, uno ha de “elegir la muerte” en el momento, actuando al cien por cien y de manera intuitiva sin pararse a reflexionar sobre si esta es la decisión correcta (p. 62)

No obstante, explica Bogart (2008), hay un tiempo para “rodear” y un tiempo para “entrar” pero estas ocasiones no pueden saberse de antemano, todo será producto de una escucha y de un “sentir la situación y actuar de inmediato” (p. 62).

Además, la fricción y el desacuerdo no atañen únicamente a la relación entre los agentes de la creación. En efecto, quien dirige puede provocarse a sí, puede inducirse a entrar en choque con sus propias ideas:

Cuando me pierdo en los ensayos, cuando me bloqueo y no tengo idea de qué hacer a continuación y de cómo resolver un problema, sé que es el momento de dar un salto. Porque dirigir es intuitivo, implica caminar tembloroso hacia lo desconocido. Allí mismo, en ese momento, en ese ensayo, tengo que decir: “¡Lo sé!” y empezar a andar hacia el escenario. Durante ese momento crítico de camino al escenario, algo “debe” pasar, un nuevo enfoque, alguna idea. La sensación que tengo de camino al escenario, hacia los actores es como la de caer en un abismo traicionero. La acción de caminar hacia el escenario origina una crisis de la que debe surgir: la innovación y la invención. Creo la crisis en el ensayo para apartarme a mí misma en el camino. (Bogart, 2008, p. 98)

El ejemplo que expone la directora nos deja entrever que la actividad de quien dirige se basa en un “abismarse”, es decir, en saltar hacia alguna dirección que, si bien no se sabe a

ciencia cierta hacia donde irá, ineludiblemente resulta vital para cambiar la dirección de lo dado. Esa puesta en crisis, ese evidenciar el desacuerdo con algo —o alguien— es un acto violento: porque irrumpe, corta, tuerce, “abisma”. Al mismo tiempo, retomando el concepto del reparto de lo sensible, recordemos que estas decisiones no son unilaterales, son parte del entramado dialéctico de la creación. Bogart (2008) lo expresa así: “trabajo en el teatro porque a diario necesito asumir el reto de tomar decisiones y articularlas” (p. 13). De este modo, aparece un ejercicio de la dirección que implica “discrepar con generosidad” (Bogart, 2008, p. 71) y articular —o, en palabras de Brook (1994), negociar—, es decir, entrar en diálogo con el resto de los campos poéticos y su respectivas decisiones, entre ellos aquellas provenientes de la actuación que, como dice Lang (2013), intervienen en la dirección modificando la dramaturgia de un mundo (p. 130).

3. MAPAS DE DRAMATURGIAS DE DIRECCIÓN: OBSERVAR, REESCRIBIR, COMPONER Y AMAR.

A partir de lo antedicho, podemos considerar que la dirección, como práctica situada, elabora dispositivos y produce operatorias que, encuadradas o no en lineamientos generales, hacen a cada práctica directorial única e intransferible. Debido a esta localidad de la dirección debemos considerar las prácticas y la experiencia como mapas, registros o huellas de dirección, ya que insistimos en que, más allá de nuestro intento por sistematizar, siempre habrá algo que se escapa a nuestra mirada analítica: algo que no puede ser capturado por la palabra, que no nos deja nombrarlo y que, ineludiblemente, hacen a la práctica directorial.

Arrojo (2014) afirma, al igual que lo hace Argüello Pitt (2015), que la creación dramática debe considerarse como una función creativa y transversal de la dirección ya que esta no se limita solo a la producción de un texto dramático: “incluimos como acción dramática a la manipulación o intervención, en sus diferentes grados de un texto de autor tanto a nivel fabular como discursivo. El rol de la dirección escénica está estrechamente vinculado con la acción dramática” (p.55).

Esta intervención de la dirección sobre el material textual/escénico está siempre presente, de modo más o menos evidente. En consecuencia, afirmamos que, en la medida en que hay intervención directorial, hay acción dramática, aunque en diferentes grados, tal como lo expresa la cita de Arrojo. En este sentido, todos los casos del corpus podrían tener una parte en este apartado, no obstante, hemos decidido seleccionar aquellos en los cuales la producción textual es la resultante indiscutible de las operatorias de dirección. Esto puede

incluir prácticas que presentan el doble rol de autoría y dirección —como en el caso de García Migani—, pero a su vez también comprende estrategias de dirección donde se convoca a una figura que se encarga de lo textual durante el proceso.

Antes de comenzar con el análisis del corpus propiamente dicho, deseamos realizar algunas aclaraciones más. En primer lugar, consideramos que las intervenciones dramáticas desde la dirección se dan a través de los ejes antes desarrollados: observar, nombrar, leer y provocar. Cada uno de ellos atraviesa los procesos de dirección analizados aquí y nos han permitido ubicar con mayor facilidad cuáles son los procedimientos particulares de los y las directoras estudiadas. Es decir, funcionaron durante el estudio como guías para la pregunta acerca de la singularidad de los procesos en tanto dramaturgias de dirección. En segundo lugar, y en torno al interrogante sobre las marcas singulares, deseamos destacar que nos hemos basado en el análisis de bitácoras, entrevistas, textos de procesos y textos editados (según lo amerite cada caso). A partir de dichos análisis, contestamos una primera inquietud: ¿cuál o cuáles fueron los puntos de partida de esta creación?

La pregunta resulta de la necesidad de indagar específicamente en aquellas propuestas en las cuales se diera una producción de textualidad a partir del acontecimiento mismo del ensayo o bien como procesos de reescritura escénica. Además, la mencionada pregunta por los inicios de los procesos nos llevó a dar con las “resonancias” de quien dirige, es decir: ¿qué lo hace quedarse de pie en el sitio a quien dirige? ¿Qué y cómo se “afecta” para luego intervenir escénicamente?

Ante las primeras respuestas, seleccionamos diferentes casos que responden a escrituras de la escena como *Mi humo al sol* y *Tu veneno en mí* y reescrituras de textos materiales previos, como *Quietud*, *Me pegan las luces* y *La pieza de Oskar*.

Por último, deseamos precisar que si bien los teatristas Castellani, Arrojo y Maya pueden ser pensados desde la categoría de dramaturgia de dirección analizada en el presente capítulo, a su vez, sostenemos que la categoría de dramaturgia de grupo, en la cual repararemos más adelante, no solo incluye sus prácticas directoriales, sino que además las enmarca en el que consideramos que es el núcleo problemático que mejor representa a esos casos del corpus.

3.1 Dirigir como “constelar”

La dramaturgia de dirección de Manuel García Migani en *Tu veneno en mí* (2016) encabeza en nuestro corpus el grupo de obras que inician su proceso sin texto previo. Y dentro de este grupo se destaca porque la obra, al igual que *La pieza de Oskar*, nunca se

transcribió a formato texto escrito.²⁰⁶ Solo existe en la medida que los actores y actrices decidan hacer función.

Además de lo expuesto, el análisis de la obra *Tu veneno en mí* nos resulta operativo debido a los puntos de partida que presenta esta creación escénica. La problematización y el estudio de los puntos de partida fueron un eje central para investigar la categoría de dramaturgia de dirección ya que, ante la ausencia de un texto previo que debe ser puesto en escena y, por ende, la inexistencia de un plan de dirección: ¿a partir de qué elementos se inicia el proceso creativo? En el caso de *Tu veneno en mí* es claro que el punto de partida pone en primer plano al cuerpo, ya que la obra se crea a partir de las experiencias del taller de actuación dictado por García Migani. Lo primero que hay que pensar es ese estado de creatividad y juego, propio de un taller de actuación, un laboratorio de micro-acontecimientos. Luego de este proceso pedagógico, y como momento final, llega la necesidad de abrir la intimidad del laboratorio a la mirada externa y se organiza una muestra (no un espectáculo pensado como tal). A partir de una pulsión grupal aparece la idea de llevar más allá este proceso y realizar una obra a partir de las escenas que más pregnancia les había generado. Allí comienza un proceso de reescritura escénica colaborativa que da lugar a lo que hoy conocemos como *Tu veneno en mí*.²⁰⁷

Al analizar las prácticas directoriales de Manuel García Migani encontramos algunos puntos que se reiteran de su poética singular, como operatorias personales que nos permiten pensarlas desde estas nuevas lógicas de la dirección que venimos analizando hasta el momento. A continuación, expondremos algunos ejes importantes de este proceso creativo en particular que nos permiten ubicarlo como dramaturgia escénica, más precisamente dentro de la subcategoría de dramaturgia de dirección.

Primero debemos decir que su trabajo comienza desde lo visual: “Manuel trabaja con lo que ve”, expresan los actores y las actrices de *Tu veneno en mí*. Por esta causa, en cuanto a la función de dirección, podemos vincularla a la idea del espectador o espectadora de

²⁰⁶ Según las entrevistas, solo unos fragmentos aparecieron transcritos como borradores para el ensayo, pero aun así estos se modificaron en el proceso de creación y sus posteriores funciones. Recordamos que de las once obras que conforman nuestro corpus hay solo dos que no han sido transcritas, ni siquiera como “texto de proceso”: *Tu veneno en mí* y *La pieza de Oskar*. El primer caso se distingue del segundo, ya que García Migani, además de actuar y dirigir, es reconocido ampliamente en su función de dramaturgo. *Tu veneno en mí*, si bien responde a una dramaturgia grupal, al mismo tiempo recurre al rol del dramaturgo encargado específicamente de lo textual, lo que hace aún más inusual la ausencia de material escrito.

²⁰⁷ Cuenta el director: “había escenas que fueron parte de la muestra y que nos gustaban mucho... . Entonces, como hicimos la muestra y nos gustaba mucho, me parecía que estaba bueno hacer con eso. Los chicos estaban muy contentos, aunque a mí me parecía imposible. Había un grupo de catorce personas, muy interesante, a mí me gustaba mucho lo que pasaba con ellos. Empezamos a trabajar con el material y sí teníamos ese material como punto de partida o como objetivo, pero no sabíamos lo que iba a pasar. Empezamos a expandir las escenas y empezaron a aparecer asociaciones muy claras y otras muy arbitrarias” (García Migani, 2017).

profesión: García Migani es un testigo del acontecimiento del ensayo, un espectador que se compromete con lo que ve e interviene. Al trabajar sin puntos de partida textuales y sin plan de dirección, lo que acontece no se origina desde pautas de dirección, al menos no exclusivamente, y esta obra lo demuestra. Más bien se trata de un trabajo sincrónico con la actuación: una simultaneidad de acciones en el espacio, desde los cuerpos y desde las relaciones entre dichos cuerpos, a lo que se suma la presencia del espectador de profesión que capta, selecciona y responde hacia la escena: provocando, restringiendo, proponiendo cambios, cortes, fugas o expresando a través de un texto lo que percibe de la escena.

En las entrevistas realizadas, el director, los actores y las actrices exponen que el trabajo que se efectuó, en el caso de *Tu veneno en mí*, fue un proceso de “ampliación” y “expansión” de las escenas ya mencionadas de la muestra del taller, situación correlativa al proceso anterior en el desarrollo del mismo taller, ya que García Migani trabaja constantemente a partir de la acción de expandir aquello que la escena presenta.

La obra responde a una escritura escénica dada por la simultaneidad de las prácticas escriturales, tanto del campo de la actuación como de la dirección propiamente dicha. Se escribe en el mismo tiempo-espacio del ensayo y parte de la producción de sentido de los y las artistas en el encuentro de subjetividades. Se trata de una escritura material y corpórea, el texto no preexiste a los cuerpos y sus relaciones. Se escribe allí sobre la escena, en los cuerpos singulares, lo que puede ese cuerpo y no otro, y esto incluye el cuerpo de quien dirige.²⁰⁸ La práctica de dramaturgia de García Migani en *Tu veneno en mí* sucede en el intercambio con la actuación y a partir de ella. Los textos que produce el director son en respuesta a lo que lo “afecta”, lo que lo “toca” en tanto cuerpo que dirige. Si focalizamos en lo corporal de su práctica es porque, a diferencia de otros directores y directoras, es un director que “pone el cuerpo”. Se involucra con la dirección desde su propio cuerpo rompiendo con la diferenciación de espacios: el de la actuación (escena) y el de la dirección (platea). No se trata de cualquier cuerpo, sino que integra un saber/hacer particular: el de su “yo” actor.

El trabajo de observación del acontecimiento de los cuerpos y su singularidad es sumamente importante en este caso: el director trabaja particularmente con cada una de esas especificidades que operan en escena. Los actores y actrices que hemos entrevistado hacen hincapié en ello y lo describen como un director omnipresente que pareciera estar dentro de

²⁰⁸ En este sentido las prácticas dramáticas y directoriales de García Migani se pueden comparar con lo que Adrian Heathfield (2010) entiende como “escritura performativa” (p. 97): la dramaturgia se genera desde el aquí y ahora de la escena. Así, la textualidad es asumida como proceso, como texto provisional y como improvisación.

ellos y ellas, tanto para expresar lo que está pasando internamente en esos cuerpos, como para intervenir con provocaciones (Locarno et al., 2018).

El funcionamiento de la dirección se da en simultaneidad con la formulación tanto de pautas dramáticas como de textos que van sumándose al suceso escénico. Al producir textualidad, el director sabe que, a su vez, actores y actrices van a generar reescritura. García Migani improvisa su dramaturgia de dirección junto con la escena:

Sí, soy como una especie de autor-director, que está muy encima para evitar que el actor esté pensando qué decir en términos de historia, sino que esté proponiendo sensorialidad, emocionalidad. Estas, ligadas a la fisonomía, a la atmósfera que pueda generar arbitrariamente en la escena, aunque no se esté “entendiendo” lo que está pasando. Soy como un director-autor que está afuera pero muy pendiente para hacer que “esto que pasa” vaya a algún lugar. Entonces, al final estoy muy metido: por lo general mucho de lo que se dice lo digo yo. Me ha pasado de trabajar con actores que no les interesa ese método y que consideran que yo soy omnipresente y que coarto su trabajo. Hay algo de eso, claramente, algo de forzar cierta cosa. Me parece que tenemos una escuela muy de improvisar historia, pero no de proponer actuación. Entonces la idea es que el actor pueda proponer actuación y no argumento, porque eso lo pone en otro lugar. (García Migani, M. comunicación personal, 28 de junio de 2017)

También resulta importante destacar el uso del lenguaje en las obras de García Migani: en sus producciones la palabra pierde su sentido comunicacional, no tiene por objeto “contar” una historia o armar una red significativa para que el espectador o espectadora capte sentidos en términos de relato. La palabra está presente, pero des-automatizada, corrida de la lógica significante-significado. En muchas escenas, principalmente en *Tu veneno en mí*, la palabra cobra sentido solo por acumulación o por conexión con el resto de los elementos escénicos. En otros momentos, las palabras sirven como paisaje sonoro: pura sonoridad creadora de espacios y atmósferas. Estas operatorias de la textualidad colocan el foco en la situación escénica propiamente dicha y dentro de ella, específicamente, en los efectos del cuerpo afectado en el espacio.

Esta metodología de trabajo creativo responde a una concepción teatral que une dos perspectivas escénicas: por un lado, la de su maestro Ernesto “Flaco” Suárez —exponente de la creación colectiva en nuestra provincia, como hemos observado en el capítulo II— y, por otro lado, los procedimientos creativos de Alejandro Catalán, con quien García Migani se formó en Buenos Aires.

Yo intento una especie de sistema de improvisación... Tiene sus orígenes en la filosofía del Flaco Suárez (lo que todos conocemos bien, que la cosa sale desde el cuerpo, el pensar del

cuerpo) y, su versión más elaborada, que es como plantea Catalán, una actuación que pueda afectar más lo sensorial. Es decir, más lo que se escucha que lo que se dice, más lo que se ve que lo que se muestra, algo puramente físico. ... el actor tiene que tener la capacidad de proponer actuación y no historia. Es muy complejo... lo que yo hago, con mis posibilidades, es ponerle palos en la rueda todo el tiempo al actor en la improvisación, para que nunca pueda agarrar para el lado evidente, que esté obligado a reprimirse, a repensarse, a tener una especie de cosa más para adentro, construir más aquello que sostiene que lo que está pasando afuera. (García Migani, 2017)

El gesto dramático de García Migani, finalmente, se afirma en una operatoria singular: la del “tráfico de información”, que podemos observar reiteradamente en la totalidad de su producción dramática. Desde la dirección, en su capacidad de testigo de la escena, toma aquello que circula y lo conecta con otras situaciones y asociaciones. Redistribuye y reconfigura los sentidos que han aparecido en el acontecimiento del ensayo. Una de las actrices de *Tu veneno en mí* se refiere a este trabajo de la dramaturgia de dirección de García Migani utilizando como metáfora la función del “constelador”²⁰⁹ (Locarno et al., 2018), porque capta lo que circula y lo reconecta con otros puntos que, de no ser por su mirada, no se hubiesen vinculado o bien se hubiesen dado de diferente modo.

La simultaneidad y la colaboración de la tarea de dramaturgia es tal que, ante la pregunta acerca de la autoría, los actores y las actrices responden: “difícil responder la pregunta, porque ningún texto lo ha escrito por completo Manuel, pero a la vez, todos los ha escrito él, porque hay cosas que salen de los actores y actrices, pero a la vez él interviene mucho en eso y lo va re-direccionando” (Locarno et al., 2018). Finalmente, es la obra la que comienza, como expresa García Migani, a pedir un orden: “es una estructura de la misma obra, se va desbordando a sí misma hasta que se empieza a encontrar” (García Migani, 2017). El director ha generado un dispositivo para que sea la obra misma la que permita su propia existencia. En el caso de *Tu veneno en mí*, tal dispositivo responde a dos dimensiones: el ensayo en sí mismo y la técnica que se ha producido en el encuentro grupal en el transcurso del taller. Esto puede asociarse directamente al pensamiento de Silvio Lang (2013):

La obra escénica no está en ninguna parte en especial: está repartida en la subjetividad de los que la hacen/la ven. Lo que hay de tangible en la producción de una obra es un sistema de condiciones que hace posible que la obra acontezca en la subjetividad de los cuerpos de los espectadores y los artistas. (p. 128)

²⁰⁹ Término proveniente de la psicoterapia sistémica.

El caso de *Mi humo al sol* encuentra, al igual que *Tu veneno en mí*, un doble mecanismo escritural: una escritura de escena por un lado y, por otro, un trabajo de gabinete²¹⁰ que a su vez se abre a lo que la escena propone en los siguientes ensayos. Ante la pregunta sobre esta doble función del “autor” y “director”, Migani contesta con naturalidad que es un proceso muy ligado de ambos roles,²¹¹ fundamentalmente en estas dos obras que analizamos.

La obra surge en un primer momento de la intención de las actrices (Elena Schenell y Marina Occhionero) de montar una pieza breve de Tennessee y Williams llamada *No puedo imaginar el mañana*, aunque esta resulta solo un punto de partida:

la leí... no me pareció particularmente interesante, y después las vi ensayar, y me gustaba mucho lo que pasaba, aunque no le encontraba mucho sentido a la obra. ... les hice una contrapropuesta porque me gustaba mucho lo que pasaba entre ellas: Elena llegaba y perturbaba el mundo de Marina, eso me gustaba, pero no toda la obra. Les dije que estaría bueno escribir un texto nuevo, conscientes de que llevaría un tiempo. (García Migani, 2017)

Posteriormente, agrega:

ahí estábamos: autor/director y actrices muy juntos. Ensayábamos mucho la llegada, un tensionar que daba espacio a algo nuevo. No sabíamos qué pasaba, pero pasaba algo. Mi tarea fundamentalmente era llenar los espacios vacíos con argumentos. Iba decidiendo lo que “pasaba”, después negociábamos cuánto explicitábamos y cuánto no. (García Migani, 2017)

Inicialmente, el procedimiento escénico fue puramente técnico/expresivo, es decir, no eligieron una temática que guiara la improvisación, el trabajo se basaba en las vinculaciones cuerpo a cuerpo de las actrices, en las situaciones que nacían de esa vinculación y las pautas direccionales constantes de García Migani sobre la escena. Casi al comienzo de este proceso, aparece una premisa fabular que se convierte en una punta de hilo: ser unas totales desconocidas a pesar de estar unidas por un vínculo sanguíneo. Las pautas de dirección, en palabras de Migani, eran muy simples y casi sin desarrollo, tenían como objeto ser

²¹⁰ Hablamos de trabajo de gabinete porque incluye la construcción de ideas y situaciones, el acopio de material y la construcción de propuestas para aquellas situaciones que en el ensayo quedaban abiertas. Pero debemos aclarar que García Migani no escribía las escenas para que, luego, con texto en mano, las actrices volvieran a improvisar. La escritura se daba en la misma escena con las actrices. La obra finalmente se transcribe y se trabaja en un proceso pos-escénico para la edición.

²¹¹ En la entrevista realizada a García Migani, el teatrista observa algo en relación al rol de escritor que deseamos remarcar: “Para mí el argumento se me revela, no me saldría de otra manera, no soy escritor. Hace poco fue el día del escritor y me decía “feliz día”. Yo hago dramaturgia, hago teatro en todos los roles. Entonces: soy dramaturgo y escribo, pero mi vinculación es desde la acción” (García Migani, 2017).

disparadores de situaciones que pudieran generar esta idea de tensión: “entrás y te quedás quieta”, por ejemplo.

Del análisis de estas dos obras nos interesa detenernos en un tratamiento de la construcción dramaturgica, ligada al proceso de ensayos y al contexto de producción. El discurso de los y las teatristas coincide en que *Mi humo al sol*, a diferencia de *Tu veneno en mí*, tiene un tratamiento íntimo y roza el hiperrealismo, con sus fugas y cortes²¹² —que son gestos indiscutibles de la poética particular de García Migani—, mientras que la segunda obra conforma un dispositivo de teatralidad expuesta y pretende una relación más espectacular con los y las espectadoras. Esto responde a un proceso que, como bien exponíamos con anterioridad, tenía un carácter deportivo y lúdico. Mientras que en esta última obra se trabajó con un equipo de catorce a dieciséis actores y actrices, en *Mi humo al sol* solo eran dos actrices. Por otro lado, en relación a la idea de la dirección como práctica situada, debemos destacar que las producciones se ensayaron en espacios con dimensiones y disposiciones de la escena y de la platea muy diferenciados, de modo tal que los resultados poéticos dan cuenta de esa materialidad del espacio escénico.²¹³

3.1.1 Universos dramaturgicos

Como hemos observado a partir del punto anterior, la materialidad y las relaciones que se desprenden de los cuerpos de quienes actúan es fundamental en el proceso de la dramaturgia de dirección de García Migani. Aunque existen además otros materiales y elementos que intervienen en su mirada y su escritura escénica, a partir de los cuales ejerce la acción de “constelar”. Resulta interesante, en este sentido, exponer que los materiales aparecen como constructores de universos que luego son conectados entre sí.

Tu veneno en mí, como ya hemos expresado, es una obra con muchos actores y actrices que se muestra como una maquinaria de historias y relatos que al parecer no tienen una conexión directa, pero que por medio de ciertos elementos se van uniendo mediante el “tráfico de información”, que a veces puede ser un texto o un personaje, un grupo de personajes o bien un nexo musical o un *leitmotiv* sonoro. Cada engranaje del dispositivo

²¹² En relación a ello podemos tomar una cita del mismo autor: “tenía la necesidad de empezar a traficar información sin romper el realismo en el que la obra empezó a funcionar. Entonces en un momento dije: ‘vamos a ver cuánto resiste el realismo’. Hay momentos narrativos en que los personajes parecen relatar un cuento y en otros momentos aparece lo poético también” (García Migani, 2017).

²¹³ En el caso de *Mi humo al sol*, los ensayos se dieron en la sala más pequeña del teatro El taller, una sala que está montada en lo que antes fue un living comedor de una casa antigua; el espacio conserva esas marcas arquitectónicas: puerta vaivén en el fondo que conecta a otro espacio, puerta y ventana en el costado derecho da a una galería exterior, un arco entre comedor (escena) y living (platea), piso de baldosas, etc. En *Tu veneno en mí*, el proceso de ensayos se desarrolló en la sala grande del mismo teatro que tiene una estructura teatral más expuesta, con los tachos lumínicos visibles, telones en los laterales, piso de madera, gradas para el público, etc.

maquinal de *Tu veneno en mí* es un universo en sí mismo; podemos nombrar algunos de ellos: la oficina, la escuela, los mormones, el pop y Madonna, el musical al estilo Broadway de *Lo que el viento se llevó*, la poesía, los cuentos tradicionales infantiles que son usados como texto-material (*Caperucita roja*, *Rapunzel* y *Hansel y Gretel*), la violencia, el tarot, la muerte y los espíritus, entre otros. Cada uno de estos universos forma en conjunto un “cuadro viviente”. Justamente, comenta Magdalena Lucero (actriz de la obra) que durante el proceso el director trajo a colación el cuadro *El jardín de las delicias*. Encontramos en ese texto material el procedimiento mismo del dispositivo de *Tu veneno en mí*: todo está expuesto ante la mirada de espectadores y espectadoras, cada universo, por más pequeño que sea, colabora en la totalidad del cuadro. La exposición de la totalidad hace que la mirada deba recortar y focalizar. Este aspecto a veces es liberado a la decisión de la platea y en otros momentos es una decisión de la dirección, que a partir de las relaciones entre cuerpos, espacio y luz, logra un juego de figura/fondo.

Por otro lado, debemos sumar, en cuanto a la construcción de universos en la dramaturgia de García Migani, la relevancia que le da a lo musical. El director y autor ha expresado: “Mi percepción del teatro está más ligada a lo sensorial que a lo narrativo... me apoyo más en la música que en lo narrativo” (García Migani, 2017). En *Tu veneno en mí* y en *Mi humo al sol*, lo musical atraviesa toda la narrativa de las obras. En el primer caso, podríamos mencionar: por una parte, el musical en sí mismo, como lenguaje que ingresa de manera metateatral, pero también, por otra parte, la construcción de mundo a partir del tema musical de Madonna que, no solo suena en escena y es cantado por los actores y actrices, sino que permite que aparezca el universo Madonna como constructor de sentidos dentro de la maquinaria. En cuanto a *Mi humo al sol*, el mismo García Migani ha comentado en entrevistas que fue de mucha importancia durante el proceso la escucha de discos de Chavela Vargas y Charlotte Gainsbourg, debido al universo femenino que se iba desprendiendo del material que aparecía en los ensayos. En la obra, finalmente, lo musical es fundamental en la construcción de atmósfera, en la acción propiamente dicha y en la fuga del realismo que busca generalmente el director estudiado.²¹⁴

²¹⁴ Parte de los intercambios entre la madre (Sonia) y la hija (Natalia) es un CD que la madre le entrega para escuchar y la hija lo reproduce. Debemos recordar que la relación y el encuentro es por demás tenso y conflictivo ya que los personajes, si bien tienen un vínculo sanguíneo, no se conocen, no se ven desde hace muchos años, cuando Sonia es apresada por el asesinato de su esposo, padre de Natalia. La música del CD tiene un fragmento de la ópera *Tristán e Isolda* —el momento en que Tristán muere— que, como expresa un parlamento de Sonia, es su favorito y la hace emocionar. El CD está mal grabado: se corta de pronto, para volver a sonar después de mucho tiempo de silencio; los personajes continúan el diálogo simultáneamente con la música, que de la ópera pasa a un tema de cumbia. Por momentos, este diálogo, al estar superpuesto a la música, es en un tono casi de grito, para que sea posible que se escuche el sonido de las voces.

3.2 Dirigir, componer, reescribir

Para este apartado, partiremos de las ideas antes expuestas en el eje “Leer, reescribir y componer”,²¹⁵ en el cual definimos la noción de composición como la acción de reunir y confrontar y, a su vez, observamos que toda lectura produce reescrituras, ya que en el acto de la lectura se generan actualizaciones como respuestas a la singularidad de quien lee y a sus procesos subjetivantes. Para el presente apartado, hemos seleccionado tres experiencias direccionales que incluyen en sus procedimientos, de un modo notorio, estas operatorias. Las dos primeras pertenecen a la dramaturgia de dirección de Ivana Catanese: *Quietud* y *Me pegan las luces*; la tercera, a Cipriano Argüello Pitt, referente teórico de este estudio, con su puesta en escena *Pam, pam, pam. Ensayo sobre la violencia*. Los casos mencionados, tienen su punto de partida en un ejercicio reescritural, como consecuencia de lecturas y actualizaciones escénicas. En el análisis, nos focalizaremos en sus procedimientos de reescritura y en sus modos de composición escénica, que dan lugar a una dramaturgia ampliada.

3.2.1 Dirigir una idea

En lo que respecta a la dramaturgia de dirección de Catanese, es necesario considerar en primer lugar que parte de dos textos pre-escénicos, uno para cada producción: *Medea*, de Eurípides, que da lugar a *Quietud* y *Hanjo*, de Yukio Mishima, que da lugar a *Me pegan las luces*. En la primera reescritura, obra estrenada en el año 2013, el proceso comienza a partir de una pulsión de dirección de Ivana Catanese por trabajar con el mito de *Medea* y convoca a la actriz Gabriela Psenda. Las teatristas trabajan en diversas lecturas de la tragedia y en la reelaboración de la propuesta específica de la misma Catanese, generada justamente a partir de su visión del mito. La mencionada propuesta, en palabras de la directora, se trató solo de una idea, que por supuesto debía ser reescrita. La decisión de convocar a Psenda no es casual. La actriz comenta en entrevistas que en ese momento se da una conexión muy potente entre ellas, desde un lugar de lo femenino: como mujeres en el teatro, o mejor dicho, como mujeres de teatro. Tal como afirma Catanese, siempre hay un punto de partida que tiene que ver “con lo autobiográfico” (Catanese, I. comunicación personal, 23 de junio de 2017). En este sentido, el punto de partida desborda el material textual de *Medea* abarcando lo vincular y el universo femenino del presente de las teatristas, es decir, la lectura de la tragedia en cuestión es claramente una respuesta de la singularidad y las visiones de mundo de ambas creadoras.

²¹⁵ Punto 2.2.3 (pp.203-208) del presente capítulo.

Este último aspecto es importante porque no debemos olvidar que una vez iniciado el proceso convocan a Pablo Longo como encargado del trabajo con los textos.²¹⁶ A partir de aquí, si bien hay un autor teatral, este no trabajará en sentido tradicional, sino que elaborará textos con los materiales escénicos del proceso creativo y, lo que nos resulta fundamental, en constante relación con una dramaturgia de dirección —considerando para ello, no menos importante, que sea una dirección hecha por una mujer—.²¹⁷ Además, para añadir al aspecto de lo personal o autobiográfico, podemos considerar en este caso la relevancia del trabajo desde la técnica y el entrenamiento como parte ineludible de la poética de dirección de Catanese y de su gesto reescritural, cuestión que analizaremos en el presente apartado.

En el caso de la reescritura de *Hanjo* y la producción de *Me pegan las luces* del año 2015, Catanese parte de una versión anterior de reescritura del texto de Mishima, en la cual años atrás había participado como actriz bajo la dirección de Kameron Steele (su esposo y cofundador de la compañía Ala Sur). La nueva versión de *Hanjo*, titulada *Me pegan las luces*, responde de manera incuestionable a una nueva actualización. Por un lado, porque se elabora a partir de un trabajo compositivo con nuevos actores y actrices y, por otro, porque ahora Catanese se ubica en el rol de la dirección y no como actriz. En este caso convoca nuevamente a una figura de un dramaturgo como encargado del texto que en esta oportunidad se trata de otro teatrista mendocino: Rubén Scattareggi. Al igual que en *Quietud*, el encargado del texto realiza su trabajo en conjunto con la dirección de escena y parte, además, de un trabajo previo ya existente.

Ese trabajo previo es lo que Catanese define como “idea” y que comienza desde una pulsión interna y a la cual debe dar curso:

surge en algún momento determinado: de una charla con alguien, de un libro que esté leyendo, o una película, o una situación. De alguna manera surge esa semilla y una vez que se

²¹⁶ Remarcamos, además, que la elección de este autor también responde a la conexión de Catanese con Psenda, ya que llega a Longo por intermedio de la actriz mencionada. Para ese entonces, Catanese, recién llegada a la provincia, luego de muchos años de vivir en el exterior del país, no conocía al dramaturgo ni su trabajo.

²¹⁷ En entrevistas realizadas al autor Pablo Longo a propósito de esta obra, este comentaba que había decidido desde la escritura darle un giro a la tragedia y proponer la narración de la fábula desde los ojos de Jasón —nombrado como Ugo en *Quietud*— a diferencia de la propuesta de Eurípides, que se focaliza desde Medea. Ahora bien, la obra cuenta con una importante marca de dramaturgia de dirección y se añade a esto que Catanese se inscribe en un contexto de lucha feminista. Así puede advertirse que, aun siendo el encargado de los textos un varón que pretende dicho giro, este no se ve plasmado en lo concreto del texto escénico y su puesta final. El discurso que impera en la obra es completamente femenino y se puede observar en los cuadros dedicados a la única hija —valga la aclaración, hija mujer— de Ana (Medea). Ponemos el ejemplo de este personaje que no participa de los textos dialogados, pero que atraviesa constantemente la escena como una presencia sutil con acciones secuenciadas en un límite con la danza. Mencionamos el contexto de luchas feministas porque consideramos que fue sumamente importante en tanto que la tarea que acomete quien lee y especta la obra está atravesada por un contexto y su lectura hace una nueva “actualización” y, por tanto, una reescritura: la dramaturgia del espectador o espectadora.

le pone agua, tiene que ser planta. ... Por lo general no dejo proyectos truncados, si aparece una idea por más poca vida que tenga, me parece importante darle curso. Es como una vida que se inicia. Está presente y se tiene que manifestar. (Catanese, 2017)

“Dar curso” a la idea es, en primera instancia, proponer bosquejos, delinear situaciones, colocar en palabras aquello que está en un plano abstracto e intuitivo, es decir, un intento por nombrar. Luego, los mencionados borradores son reelaborados conjuntamente con otros y otras teatristas. Esto, claro está, incluye al encargado del texto como así también a quienes actúan. Las operatorias de dirección de Catanese están en íntima relación con una dramaturgia de la escena. Esto sucede, en primer lugar, por la relación de colaboración con el resto de los y las hacedoras de la escena y, en segundo lugar, porque interviene directamente en el trabajo del texto, aun teniendo un encargado específico para ello.²¹⁸

Respecto del proceso de creación de *Quietud*, comenta una de las actrices, Celeste Álvarez, que al entrar en el proyecto, “no había casi nada. Había que escribir.” (Álvarez, C. comunicación personal, 2 de julio de 2018). Y luego agrega que el proceso fue una respuesta al modo de trabajo de Catanese:

que es desde lo femenino, desde su intuición, desde una propuesta basada en *Medea*, es decir, estaba ahí el mito, pero estaba atravesado por un montón de otras cosas ... ahí empezó el proceso ... con la ida y vuelta de las escenas, que ya estaban un poco escritas. Empezamos a ensayar. Ivana tenía una propuesta de trabajo llena de secuencias de acciones, podríamos decir, movimientos, pero no son solo movimientos. Hay un pensamiento. (C. Álvarez, comunicación personal 2 de julio de 2018)

Es precisamente en relación a estas secuencias de acciones que a continuación repararemos en uno de los ejes que resulta clave en su poética personal y hacen a las operatorias de su dramaturgia de dirección. Nos referimos a su técnica y entrenamiento físico que, unidos a su concepción de teatro, se comparte durante la etapa de ensayos y forma parte

²¹⁸ En esto coinciden tanto Álvarez como Psenda, actrices entrevistadas para esta investigación. La misma Catanese, por su parte, expone lo que le sucedió en el trabajo con Scattareggi: que le desagradaba la cantidad de insultos que el autor usaba en la construcción de los textos y por lo tanto los fue sacando durante el proceso. Sin embargo, llegado cierto momento, se dio cuenta de que el personaje de la actriz (Ana) necesitaba descargar todo lo que estaba acumulando. En consecuencia, tomó los textos de Scattareggi, seleccionó todos los insultos antes desechados y con ellos armó el siguiente monólogo de Ana: “Hija de puta y la puta que te parió, te odio y a vos también cabrón, incestuoso, que se te sequen los huevos, que te parta un rayo y te coman los gusanos poco a poco, me cago en tu salud, y la de esa cabrona también. Los dos me están matando en vida, estoy cansada y me quiero matar, no lo soporto, no lo soporto, los dos me quieren matar, los odio tanto, ojalá se mueran al amanecer los dos abrazados y adormecidos por una pérdida de gas... los enterraré en vida, hijos de puta, te voy a matar cabrón y a vos yegua de mierda también hija de una re mil puta. Te voy a dar cicuta la próxima vez que me des arroz y te comás la carne delante mío. Te voy a dar carne, la carne de ese imbécil hervida como puchero y te la vas a comer toda y te vas a atragantar, te juro que se van a morir los dos” (Ala Sur, 2017, p. 19-20).

del dispositivo de creación, como procedimiento y como material estético en sí mismo. En relación al entrenamiento y técnica, la directora expresa: “el entrenamiento es sumamente importante porque respiramos todos juntos. La obra tiene que respirar con la misma unidad. Y si alguien no lo está haciendo, se siente... . Con el entrenamiento todos hablamos el mismo idioma” (Catanese, 2017).

En el caso de *Quietud*, tal como lo explica Psenda, el entrenamiento más cercano al Suzuki, o mejor dicho a la versión particular de Ala Sur,²¹⁹ se fue generando a medida que avanzaba el proceso, pero vale aclarar: los actores y actrices ya venían con un trabajo físico o bien con el interés en este tipo de entrenamiento (G. Psenda, comunicación personal, 28 de septiembre de 2017). Esto es muy diferente a la segunda obra analizada, *Me pegan las luces*, que se crea con actores que ya habían entrenado esta técnica, en conjunto con Catanese y su pareja Kameron Steele.²²⁰

Según Psenda, el entrenamiento de este tipo de técnica —de trabajo directo con los materiales corporales— activa la búsqueda de “conflicto interno” del cuerpo, lo que lleva a “generar energía” para el trabajo en escena.²²¹ Este cuerpo crea su propia ficción y esta, si bien está en relación con la idea y responde a un tono que de esta última se genera, no deja ser parte de la propia partitura de quien actúa. En efecto, con el entrenamiento, Catanese apunta a que cada actor y actriz construya su “secreto”: su ficción personal.

Ahora bien, la directora precisa en la entrevista realizada que el entrenamiento es importante pero que, al mismo tiempo, no es nada si no se está “enamorado de la idea”. Expresa:

Uno debe tener ganas de generar la idea, tenés que enamorarte, si no es muy difícil trabajar, con todo lo que implica. La obra cuando toma vida es un ser viviente, que toma decisiones... si hay que cancelar la función y si hay que reemplazar a un actor, a uno lo supera, pero la obra tiene para decir cosas y hay que escucharla. Porque no es un producto cerrado, es siempre un aprendizaje. A mí me gusta vivir en la pregunta. (Catanese, 2016)

²¹⁹ Es importante aclarar que Catanese se forma primeramente en el entrenamiento creado por Anne Bogart denominado *Wieponits*, que proviene de Suzuki. Catanese en las entrevistas expresa que su entrenamiento es siempre un encuentro de muchas experiencias diversas y que en el Suzuki de algún modo encontró un modo de ordenar esas informaciones (Catanese, 2017).

²²⁰ No es menor detallar que este director estadounidense se formó directamente con Tadashi Suzuki e integró su compañía durante varios años; actualmente, junto con Catanese y bajo el nombre de la compañía Ala Sur se dedican a ofrecer entrenamientos de una versión más personal del método Suzuki. Steele es uno de los referentes del método a nivel internacional.

²²¹ Estos términos e ideas son extraídos de los comentarios que Psenda añadió en la ponencia ofrecida por Catanese en el marco del 1º Encuentro de Teoría Teatral, organizado por el Teatro Independencia en el mes de agosto del 2016. Para el presente estudio, hemos trabajado con los registros de grabaciones personales del evento.

En el proceso de elaboración escénica de la idea, el entrenamiento y la técnica contienen al caos creativo, funcionan como la estructura a partir de la cual la directora genera lo que define como “ficción”. Además, a partir de lo técnico, pone en funcionamiento la materialidad escénica para que cada actor y actriz deje asomar su propio trabajo, ya que, antes que nada, se trata de una elaboración colaborativa:

Somos co-creadores de lo que vamos haciendo. Nos vamos alimentando de cosas, que ya están en el mundo de lo invisible y nosotros lo bajamos para que se materialice en la escena. Todo esto llevado al actor, es el entrenamiento, ahí lo que se trabaja es lo invisible y la ficción (lo invisible, el mundo que voy a crear), la ficción como secreto del actor y que pertenece al mundo de las ideas se expresa a través de la conexión con el suelo, los pies en el suelo, enraizamiento, a través de la raíz, la elevación. (Catanese, 2016)

El entrenamiento permite no solo hablar el mismo idioma, sino armonizar estéticamente la calidad de movimiento y permitir al cuerpo pensar desde otras lógicas, más allá de la fábula que se desea contar. El plano técnico habilita a quien actúa a elaborar materiales desde el cuerpo por encima de lo racional o lo evidente, según Celeste Álvarez (2018). Para dar a entender su posición sobre la técnica y el entrenamiento en un proceso creativo, la actriz explica:

Me parece que tiene que ver con entender cómo se mueve el cuerpo en escena, qué es un impulso, qué es una retención, qué es una peripecia, qué es una velocidad Es un trabajo por capas, la técnica es la primera capa. Vos después, a partir de eso, podés acomodar las otras. (Álvarez, 2018)

Para Álvarez, lo técnico es fundamental porque permite una investigación del cuerpo por fuera del plano realista: “el cuerpo tiene otra manera de existir en el escenario que no es el realista, que tiene otro universo donde hay ritmo y música, es mucho más complejo que esto que vemos” (Álvarez, 2018). Precisamente, estos planteos nos llevan directamente a poder mencionar uno de los elementos poéticos más relevantes de la obra de Catanese: el aspecto coreográfico y la codificación del cuerpo. Tanto *Quietud* como *Me pegan las luces* presentan escenas en las cuales lo central es la acción y cuerpo codificado y lo vocal como respuesta de las tensiones del cuerpo comprometido en la acción física.²²²

A la vez, las pautas de dirección durante los ensayos apuntan a generar esos impulsos corporales, afectan directamente al presente de los cuerpos en situación y, por lo tanto, las

²²² Esta apuesta por cuerpos y acciones codificadas, escenas que presentan un trabajo que podemos llamar coreográfico, permiten, en el caso de *Quietud*, trabajar los cuerpos de manera coral. Este es otro de los aspectos poéticos que se reiteran en las obras de Ala Sur.

tensiones con el espacio, con el texto y la voz, con los demás *partners*. En efecto, las mencionadas marcas, desde la dirección, están ligadas a la raíz del entrenamiento. Pueden servir de ejemplo las palabras de la misma directora, expuestas en el “I Encuentro de Teoría Teatral”, acerca del proceso de *Me pegan las luces*:²²³

Se trabaja el golpe, arrastre, centro, suelo, puntas de pie... mente-cuerpo-idea. “Gramática de los pies”, así lo llama Suzuki y yo le digo “reflexología teatral”. La emoción no se trabaja desde lo psicológico sino desde la conexión con suelo, sucede desde el cuerpo. (Catanese, 2016)

Más adelante, agrega que se trabaja con texturas. Por ejemplo: “más grave, más enraizada, más talón, desde el centro... ‘más enojada’ no sería una frase usada en nuestros ensayos” (Catanese, 2016), en cambio, sí puede escucharse “mantener el centro”, y señala: “El centro es importantísimo, es de donde sale la energía vital, está el sexo, y desde ahí salen las emociones” (Catanese, 2016).

Afirmamos que lo técnico en las propuestas de Catanese se transforma en un elemento compositivo a nivel estético, lo cual puede confirmarse en la calidad del movimiento y en la centralidad de la acción codificada de ambos espectáculos. Pero, además, podemos añadir que en el caso de *Me pegan las luces*, esta transformación de lo técnico en materia expresiva se puede observar en la intromisión de elementos del entrenamiento como parte del mundo ficcional, es decir, el universo del entrenamiento es parte del argumento de la obra: Ana es una actriz que comienza un entrenamiento teatral con una directora/maestra, la obra que ensayan es *Hanjo*. Consideramos importante, además, exponer que la dramaturgia narrativa, la fábula, está planteada en un trabajo por capas o niveles de ficcionalización: primero, actrices (entre las que debemos incluir a la narradora) y actor en primera persona, despojados de la construcción de personajes; segundo, los personajes de la ficción: directora, actriz (Ana) y hombre (novio de Ana); tercero, los personajes de una segunda ficción, que resulta del ensayo y del entrenamiento de Ana con la directora.²²⁴

²²³ En efecto, en la conferencia referida, luego de estas explicaciones, la directora complementó sus argumentaciones con un video del monólogo de *Me pegan las luces* actuado por Gabriela Psenda. La escena, que es precisamente un momento de desborde emocional, está sostenida y generada por un trabajo completamente técnico de centro y enraizamiento.

²²⁴ Es interesante destacar que el texto *Hanjo*, en su argumento, se focaliza en la relación de poder de una pintora sobre una *geisha* y, un conflicto con un tercer personaje, el amado de la *geisha*, a quien la pintora le prohíbe ver. Tanto la relación de poder como el conflicto del triángulo amoroso encuentran su correlato en la relación de directora/actriz. Los tópicos y conflictos de la obra, que ensayan para el entrenamiento, son parte de los tópicos y conflictos que tienen entre ellas durante la construcción de su relación maestra-discípula.

El material textual con el que hemos trabajado²²⁵ da cuenta de un uso constante de términos asociables a la técnica en diferentes escenas: por un lado, denotadas por los diálogos y, por otro, presente en los títulos de las escenas²²⁶ y en las didascálicas.²²⁷ Para finalizar con el presente análisis del caso, transcribimos a continuación una de las escenas donde se puede apreciar la relación directora/actriz y la clara presencia de términos y situaciones del entrenamiento teatral. En el texto original “A” es la directora y “B” es la actriz Ana:

B: Hoy lo esperé otra vez en la estación, como todos los días, como todos los días. Creo que yo nací para esperar...

A: ¡No te detengás! "...nací para esperar..."

B: nací para esperar. Miré los rostros de los hombres que bajaban del tren y ninguno era el suyo, solo eran... (*se mueve bruscamente*)

A: En quietud. Las almas elevadas sólo se descubren en la posibilidad de quedarse quietas el mayor tiempo posible. (Ala Sur, 2017, p. 4)

Más adelante, en la escena la directora expresa:

A: No te quiero débil! Una actriz de peso no se mueve en el escenario como una boya en la calera! ¡Tiene raíces de alerce! ¡Fuerte!

B: Hoy lo esperé... (*Mirando fijamente al público*)

A: No mirés al público. ¡Fuerte!

...

A: ¡Seguí, no decidás! ¡Abandonate! No pretendas. Bucea en tu vulnerabilidad. El sonido debe desprenderse, el cuerpo tiene que vibrar entonces aflora la palabra. Abrí la boca. La voz tiene que salir desde el coxis (Ala Sur, 2017, p. 5)

3.2.2 Dirigir el encuentro

La propuesta de dirección de *Pam, pam, pam. Ensayo sobre la violencia* está ligada a un trabajo reescritural desde un inicio. Para contextualizar el panorama, recordamos que la obra se da en el marco del Seminario de Final de Carrera de la Licenciatura en Arte Dramático de la FAD UNCuyo. Para la dirección de la puesta en escena de la edición 2014, se convoca a Argüello Pitt. Este director e investigador teatral no solo teoriza sobre una concepción de dirección ligada a la puesta en marcha de una dramaturgia de escena, tal como

²²⁵ El material cedido por los y las hacedoras se trata de una de las últimas transcripciones al formato papel, del año 2017, luego de haber sido estrenada. Este permite apreciar marcas técnicas, tanto del trabajo de actores y actrices, como también de la luz o el espacio.

²²⁶ Podemos destacar, por ejemplo, la escena “Concentrar”, que comienza con una aclaración de la actriz/narradora que presenta “Ceremonia de iniciación al entrenamiento: concentración” (Ala Sur, 2017, p. 3).

²²⁷ Se constatan acotaciones sobre el movimiento de la escena con términos tales como: “secuencia personal”, “secuencia de danza”, “coreografía de Directora y Hombre”.

se puede inferir luego de las referencias al autor a lo largo del presente estudio, sino que sus teorizaciones son parte de su práctica como director, son el resultado de sus propias experiencias. En este sentido, la obra en la que trabaja en nuestra provincia en el marco del Seminario de la FAD, responde a esa concepción de teatro. Al tratarse de un seminario de carácter intensivo,²²⁸ el director cordobés, para adelantar tiempo, realiza en este caso un primer encuentro virtual y hace llegar tres tomos con una selección de textos teatrales. A partir de ello, propone su primera consigna: realizar lecturas de los textos hasta que alguno de ellos toque ciertas fibras internas y personales. En ese momento, tienen que detenerse las lecturas y a partir del recuerdo de esa primera impresión, reescribir el texto en cuestión.

Con esta primera consigna, Argüello Pitt inscribe el proceso en un trabajo de singularización y de centralidad de la subjetividad de quien actúa, tal como observamos en el capítulo III con los ejemplos ofrecidos. Consideramos este gesto como el punto de partida de la creación y a partir del cual se ordenan el resto de los materiales, con los cuales se compone finalmente la obra, aunque con esta operatoria inicial, si bien jerarquiza la libertad creativa de la actuación, al mismo tiempo lo hace dentro de cierta estructura que contiene al trabajo de reescritura, debido a que la selección de textos —hecha por él mismo— corresponde al teatro contemporáneo. Esto quiere decir que quienes actúan no llevan su propio material como punto de partida, sino que crean un material personal, a partir de una selección ya delimitada. Es importante remarcar, en este sentido, que dichos textos, aun perteneciendo al estallido de lo múltiple y diverso del teatro actual, comparten operatorias dramáticas que son parte indiscutible de lo que nombramos como contemporáneo. Nos referimos con ello, principalmente, a la crisis del drama y sus correlativas crisis del personaje, de la fábula, del diálogo y de la mimesis (Sarrazac, 2013).

En este último sentido, la primera pauta de la dirección puede ser vinculada con aquello que Bogart (2008) piensa al respecto de las restricciones en un proceso creativo: “paradójicamente son las restricciones, la precisión, la exactitud lo que hace posible la libertad” (p. 58). Luego, agrega algo que nos resulta fundamental y es que, de este modo, las limitaciones funcionan como lentes para enfocar (Bogart, 2008, p. 58). Tomando las palabras de la directora estadounidense, podemos pensar la primera pauta de Argüello Pitt y su selección de obras como los lentes para enfocar el trabajo reescritural inicial y, por ende, como la red que contendrá al resto de la creación.

²²⁸ La propuesta del seminario trata de un proceso de casi tres meses de trabajo con ensayos diarios, de lunes a viernes, de seis horas aproximadamente.

Nos interesa rescatar que, en este caso de análisis, las pautas de dirección y sus decisiones o propuestas de composición escénica apuntan a generar encuentro en diferentes planos: primero, el plano de la relación de los textos-materiales y quienes actúan; en segundo lugar, el encuentro con otros y otras, es decir, el aspecto de la grupalidad; tercero, el plano de la escenotécnica y su intervención sobre el proceso dramático, y por tanto, actoral-escénico; y, finalmente, algo que no es menor, el encuentro entre el suceso escénico y su recepción, a partir de la mirada de quien dirige.

Si bien esta producción podría ser estudiada desde diversas problemáticas que se desprenden de la dramaturgia de la escena, consideramos que la idea de “dispositivo de encuentro” engloba lo concerniente a las operatorias de la dramaturgia de dirección de escena, que hace evidente el trabajo de Argüello Pitt en particular. Afirmamos que el mencionado dispositivo se genera desde la primera consigna del director, que propicia un primer encuentro, el de actores y actrices con los textos, y que, a su vez, contiene otros encuentros como los hallazgos de aquello que vuelve propia e íntima la lectura y condiciona su reescritura.

Una vez iniciado el proceso de ensayos, el director se enfoca en un trabajo de formación de lo grupal, con ejercicios y caldeamientos corporales que le permite ir conociendo con qué actores y actrices trabajará en este proceso y qué sucede en el encuentro entre esos cuerpos en la instancia de trabajo escénico. De estos primeros ejercicios, que apuntaban únicamente al plano técnico/expresivo, selecciona tríos y dúos de trabajo.

En el comienzo del proceso de ensayos presenciales, el director, quien ha realizado previamente la lectura de las reescrituras personales de los y las integrantes del proceso, advierte que, de las selecciones de materiales y sus posteriores propuestas reescriturales, se ha hecho un nuevo recorte: un conjunto de integrantes han coincidido en elaborar su propuesta a partir de la misma pieza teatral y, en los restantes casos, las obras elegidas comparten un mismo tono o bien ciertas preguntas o tópicos en común. Por esto es que, ya en estos primeros encuentros, Argüello Pitt propone “ideas” que él considera que se reiteran en el trabajo reescritural y que funcionan como disparadores para todo el trabajo dramático: lo que implica a la dramaturgia textual propiamente dicha, como así también al trabajo dramático espacial, sonoro y visual. A continuación transcribimos los mencionados disparadores extraídos de las bitácoras de trabajo:²²⁹

²²⁹ Las bitácoras con las cuales trabajamos, en primer lugar, son anotaciones personales realizadas en el rol de asistente de dirección durante el proceso de ensayos de la obra analizada y, en segundo lugar, la bitácora de Victoria Morilla, actriz de la obra, cedida para los fines de esta investigación.

- El tiempo de los asesinos.
- ¿Se educa para el bien?
- ¿El hombre puede ser más monstruoso?
- ¿Se puede representar la violencia?
- Lo social, lo documental, lo íntimo.
- Hacer la revolución en un mundo devastado.

Luego se suman tres imágenes: un árbol que se va talando función a función, un campo de flores y un living “cheto”. Estas imágenes, al igual que los disparadores antes transcritos, solo funcionaron como movilizadores del imaginario para la construcción dramaturgica de la escena que, luego del trabajo colaborativo, dio lugar a la espacialidad que concretamente tuvo la puesta en escena: un piso blanco con flores y una bolsa del boxeo, colgando al costado izquierdo del escenario.

En cuanto a las pautas de la dirección y su trabajo casi personalizado con cada actor y actriz, podemos decir que habilitan la generación de materiales escénicos singulares a partir de un proceso de escritura y reescritura escénica constante. Los actores y actrices no volvieron a trabajar sus reescrituras a modo de escritura de gabinete, el ejercicio se daba en la misma escena como acto del cuerpo, o según el caso, de los cuerpos y sus relaciones. El ensayo era una usina de materiales, los cuales aparecían en una constante imbricación de todos y todas las hacedoras de la creación, como una relación de constante colaboración e intercambio, de prueba y error. La primera etapa de trabajo, que duró casi un mes, tuvo por objeto generar un acopio de diversidad de escenas, de preguntas e imágenes que, aun desordenadas y caóticas, respondían a ese universo que se había detectado en el inicio del proceso: ¿se puede representar la violencia?

Es fundamental remarcar que la dramaturgia final se da justamente en la mencionada imbricación de colaboraciones de todos los componentes escénicos, a tal punto que resulta muy difícil precisar durante todo el proceso qué dio lugar a tal o cual escena. El dispositivo del ensayo provocaba un movimiento creativo donde los hacedores y hacedoras podían proponer, muchas veces simultáneamente, disparadores o recursos que se iban sumando al acontecimiento de la escena.²³⁰ En este sentido, el trabajo de la dramaturgia de dirección se

²³⁰ Se trabajó con técnicas y escenógrafas desde la segunda semana de ensayos, por lo que la luz, las proyecciones y el sonido estaban disponibles durante el proceso. Esto permitía aportes sumamente ricos en cuanto a lo audiovisual, el trabajo con la luz y el sonido. En efecto, hay escenas que no se hubiesen creado sin este aporte. Podemos mencionar una de las escenas nexa, titulada “Caos”, que surge de la reproducción de *Diferentes trenes* del compositor contemporáneo Steve Reich, más la proyección de un video sobre el escenario y los cuerpos de los actores y actrices, mientras transitan un ejercicio de movimiento con objetos, propuesto por el director.

afirma en la definición de composición como la tarea de quien reúne los componentes y los confronta. A partir de ello, Argüello Pitt luego recolecta, expande y desecha, para realizar finalmente el montaje. Si bien había un encargado de los textos —Fernando Echenique, uno de los actores del proceso—, la materialidad textual era producto de las relaciones en la misma escena: del cuerpo en el espacio, de la proxémica con otros cuerpos, la música, las fotografías o imágenes que las escenógrafas o el mismo director proponían proyectar, entre otras.

Luego de esta primera etapa de creación, sobreviene un trabajo de selección e indefectiblemente se desecha material, aunque todos los textos materiales, en algún sentido, son constitutivos de la obra y, capitalizados en las subpartituras o transformados en otros materiales, siguieron operando en la totalidad del espectáculo. A modo de ejemplo, podemos mencionar el personaje Ofelia de la reescritura de Heiner Müller, que funcionó como concepto y como materialidad aglutinante en el trabajo de varias de las actrices, para traducirse finalmente solo en la proyección de la fotografía de *Ophelia* —de Gregory Crewdson— sobre el cuerpo de la actriz Luisina González durante un monólogo. Este tipo de situación se reitera durante el proceso, ya que no todos los textos materiales usados para la elaboración de las escenas formaron parte de la propuesta final, al menos no de manera evidente.

Finalmente, para cerrar la perspectiva de la dramaturgia de dirección de este caso, podemos concluir que los modos de intervención escénica de Argüello Pitt permiten un proceso de acontecimiento más que de significación, porque propone un espacio de encuentro que, aun atravesado por restricciones, habilita el encuentro del azar: una multiplicidad de sucesos que no se pudieron prever en ningún plan de dirección. Sus operatorias transforman al ensayo en dispositivo de encuentro multidireccional que se confirma en la materialidad, desprendida del actor o actriz que se descubre en el texto ajeno, pero también en los cuerpos puestos a tensionar un espacio, atravesados por la luz, por los sonidos. Las propuestas de la dirección, por medio del uso de la palabra o bien en las intervenciones mediante los elementos escenotécnicos, a su vez responden a una estructura macro: la del universo de la obra que se busca a sí misma, que se escribe a sí misma. En este último sentido, tal como observábamos en el caso de García Migani y retomando el pensamiento de Silvio Lang (2013) y André Lepecki (2010), es la obra, finalmente, la que decide, la que ubica y ordena la diversidad de materiales de la creación; es la obra quien produce sentidos: “es la obra en sí misma la que contiene y posee su propia soberanía” (Lepecki, 2010, p. 171).

3.3 Dirigir como un “acto de amor”

Partiendo de la definición de la dirección como “un acto de amor” propuesta por María Godoy (comunicación personal, 18 de febrero de 2018) —directora de *La pieza de Oskar*—, consideramos pertinente referenciar en primer lugar las teorizaciones de Aguada Berteza (2020), quien estudia las relaciones subjetivantes entre dirección y actuación, adhiriendo a las reflexiones acerca de la categoría “amor” del filósofo Alain Badiou (2015). Este autor plantea que lo primero de lo que hay que hablar es del encuentro entre dos personas, es decir, lo primero que hay en una relación amorosa es el encuentro en sí mismo y a ese encuentro, explica Badiou (2015), “yo le doy estatuto —de alguna manera metafísico— de *acontecimiento*, es decir, de algo que no ingresa en la ley inmediata de las cosas” (p. 34). Aunque, claro está, no basta solo con el encuentro:

El amor no es solamente el encuentro y las relaciones que se tejen entre dos individuos, sino una construcción, una vida que se hace, ya no desde el punto de vista del Uno, sino desde el punto de vista del Dos. (Badiou, 2015, p. 35)

Para el presente caso de análisis, partimos de entender los vínculos del “entre-dos”, retomando el término de Valenzuela (2011), como dispositivo de afectación, como proceso o construcción y comprendemos, en tanto relación amorosa, siguiendo a Badiou, el despliegue de un proceso que modifica la mirada personal de cada integrante de la relación dual, es decir, el amor es una invitación a dejarse atravesar por el prisma de la diferencia, el amor

procesa el despliegue del mundo a través del prisma de nuestra diferencia, de suerte que este mundo ocurre, nace, en lugar de ser solamente aquello que ocupa mi mirada personal. El amor es siempre la posibilidad de presenciar el nacimiento de un mundo. (Badiou, 2015, pp. 31-32)

Encontramos en el análisis del discurso de la directora María Godoy una fuerte resonancia con las ideas de Badiou. La mencionada teatrística comprende su visión de la dirección como un encuentro irremediable con la actuación y su respectiva experiencia que, en sus palabras, “lo modifica todo, incluso lo más íntimo” (Godoy, 2018); además, entiende que dirigir es una construcción que se da únicamente en un entremedio (entre el campo poético de quien actúa y el de quien dirige).

Dice la directora: “hay que trabajar este lugar en el medio, los extremos son mensajes contruidos, en el medio es un discurso propio” (Godoy, 2018). Si bien Godoy refiere con estas ideas a los procesos de escritura y rescritura de la escena en sus obras, estas se reiteran en toda la entrevista y pueden trasladarse fácilmente a la relación con otro u otra en el

acontecimiento del ensayo, ya que, volviendo a los conceptos de Badiou, todo comienza en un encuentro. Pero este encuentro tiene ciertas cualidades que, de no darse, no podría producirse en efecto la relación amorosa; tiene que plantear un vínculo de paridad. En este sentido, no hay relación amorosa posible si una de ellas ejerce autoridad o jerarquía sobre la otra de manera constante sin dejar que la otra parte ejerza lo propio. Precisamente Godoy asume la dirección desde la posibilidad de una horizontalidad que habilite ese encuentro y el despliegue del “entremedio” por el cual aboga y donde considera que ocurre finalmente la creación:

Yo vengo abogando siempre por un espacio de horizontalidad plena. ... siempre he estado yendo en esa horizontalidad y esta construcción de sentido que se da en la obra, esta reconstrucción textual, esta intertextualidad, es algo que hacemos entre todos, yo simplemente soy como una especie de hilo conductor, un hilo que va enhebrando las perlas de un collar, que eso es lo que hace un director nomás.²³¹ Quien dirige debe ser muy hábil para saber pescar, enhebrar bien y saber combinar, porque cada cosa que te va dando el trabajo de los demás es particular, única y distinta. Desde la dirección, sos la que maneja el concepto, aunque lo manejen todos, pero conceptualmente puede aunar y combinar. Pero para nada es el autor de todo eso, como se supone que es el director. (Godoy, 2018)

Todo el trabajo de Godoy se da en esa intersección entre la subjetividad de quien actúa y su propia percepción/visión como directora. En ese detenimiento en su propia mirada, Godoy atiende a aquello que la afecta. En este sentido, según la directora en cuestión, Santiago Borremans es un actor que tiene capacidad de provocación y en su hacer puede generar actos de afectación. Godoy, al describir cómo la afecta este trabajo de actuación de Borremans, nos lleva a retomar las palabras ya citadas de Bogart (2008) acerca de esos momentos del acontecimiento del ensayo que la hace quedarse parada en el sitio. Bogart justamente habla de una vinculación erótica con la materia escénica y describe la relación artística como una de tipo amoroso. Godoy (2018), al intentar poner palabras lo que le sucede en la relación directora/actor con Borremans, expresa que no puede evitar “mirarlo con fuerza”. Y agrega que, al mismo tiempo, puede observar en él algo que le resulta fundamental en un actor: la capacidad de mirar y no únicamente de ser mirado.

Santiago tiene una capacidad, la capacidad máxima —que solo tienen unos pocos actores— de ser inclasificables. Es capaz de hacer cualquier cosa. Una libertad moral, una especie de descreimiento absoluto de lo que el sistema y lo hegemónico te marca, que lo tiene desde que

²³¹ Resulta interesante la relación con las definiciones barbianas acerca de dramaturgia y puesta en escena como tejido que ya hemos presentado en el capítulo I del presente trabajo.

es muy chico. Tiene muchas cosas en común que nos reúnen, pero creo que tiene una disconformidad y un enorme disgusto con la ley y para mí eso es fundamental en un actor. Es brillante y muy inteligente, es muy sensible, pero sobre todo tiene esa amplia libertad de no ponerse en ningún lugar en específico. Un altísimo manejo de la ironía y técnicamente es excelente el trabajo con la voz, clarísima conciencia de lo que es una secuencia bien ejecutada, suficiente nivel de obsesión, etc. Pero, sobre todo: es una carne viva. Es algo que está vibrando a costa de lo que sea, a costa de sufrir como la misma mierda, a costa de atravesar cualquier frontera. (Godoy, 2018)

Posteriormente, añade un aspecto del orden del estar junto con otro u otra que consideramos fundamental en la relación que intentamos describir:

Eso tiene Santiago que hace que a mí me guste estar con él y algunos actores me he cruzado con esa cuestión. No muchos. ... porque es un riesgo muy grande vivir así: a riesgo de lo que sea. ... con un vértigo terrible, tal como es la periferia de “estar haciendo equilibrio”. Esa gente que uno dice “¿qué tiene?”, es algo más allá de una condición de estar en el mundo. Bueno, Santiago lo tiene, con todas sus contradicciones, como todos las tenemos, aunque justamente, en eso de las contradicciones, es interesante quién es la persona. (Godoy, 2018)

Para Godoy, quienes dirijan deben ser personas que puedan ser capaces de “hacer fluir en el actor otros mundos y conducirlos” (Godoy, 2018); describe este trabajo desde el apasionamiento, porque precisamente comprende al vínculo actuación-dirección —y a su producción— como un acto de amor. “A veces, yo me quejo mucho cuando voy a ver la escena local y digo: ‘acá los directores no aman a sus actores, los mandan muchas veces al matadero, al frente, no los cuidan, no los dirigen, no los acompañan’” (Godoy, 2018).

Encontramos en este caso que, como el vínculo es fundamental en sus producciones, Godoy no trabaja con actores y actrices que no conoce o con los cuales no ha generado una relación de confianza.

Yo estoy segura que entre, hablando en escala, Grotowski y Cieslak, ha habido un vínculo parecido con el que yo tengo con el Santiago, cada uno en su nivel, pero parecido. Empieza a pasar eso: vos empezás a entrar en el otro y el otro también se deja. Durante el proceso de *La pieza de Oskar* fue ahí cuando empezamos a trabajar mucho dentro de la pieza con los pocos contenidos que teníamos, pero nos fuimos dejando llevar, poníamos fotos en la pared de Tesla, descubrimos que él gustaba del Tesla, se empezó a abrir un mundo, empezamos a trabajar con la oscuridad y así empezamos a trabajar con cosas de la infancia de los dos. Empezamos a llenar la pieza de cosas y eso fue interesante. (Godoy, 2018)

En la cita, puede advertirse la profunda relación que teje con sus actores y actrices y que esto la lleva a permitirle al otro u otra entrar en ella y viceversa. Con respecto a esto, nos resulta operativo destacar la importancia del tiempo para el proceso. Borremans y Godoy, para el momento de crear *La pieza de Oskar*, ya tenían una relación que llevaba años de construcción. Precisamente, el tema del tiempo en la relación amorosa es otro de los puntos en los que repasa Badiou (2015), la duración de la relación. No se trata solo del encuentro en sí mismo, sino del proceso y del devenir del encuentro:

pero el amor no puede reducirse al encuentro porque es una construcción... lo más interesante, en el fondo, no es la pregunta por el éxtasis de los comienzos... un amor es ante todo una construcción duradera. Digamos entonces que el amor es una aventura obstinada (p. 37).

Sin embargo, no debemos pasar por alto la aclaración del filósofo: “por ‘duración’ no indico que el amor perdura, que todavía nos amamos y que lo que haremos para siempre” (Badiou, 2015, p. 38); en efecto, se trata siempre de una construcción que implica necesariamente constantes reinenciones. Esto significa mucho trabajo y, en una relación entre-dos o en la grupalidad mayor, conlleva desafíos y conflictos que no en todas las ocasiones son posibles de superar. Tal como observaremos en el próximo capítulo, ninguna relación se salva de los riesgos de una implosión.

CAPÍTULO V: DRAMATURGIAS DE GRUPO

“Fue Ariane Mnouchkine, la directora artística del Theatre du Soleil en Francia, la que me señaló definitivamente la necesidad de crear una compañía estable. Cuando le pregunté por qué trabajaba sólo con su compañía, me miró con severidad y me dijo: ‘Bueno, no puedes hacer nada sin una compañía. No me malinterpretes, tener una compañía es difícil. La gente se marcha y te parte el corazón y siempre hay problemas, pero ¿qué pretendes sin una compañía?’” (Bogart, 2008, p. 27)

“¿Qué podemos decir de Julian Beck o de Judith Malina sin mencionar al Living Theatre?” (Valenzuela, 2009, p. 17)

“La cuestión de la grupalidad atraviesa la experiencia creativa en todo momento. Ni aun cuando se piensa solo, se piensa realmente solo. Los otros están ahí, en esa soledad que evoca la grupalidad hacia el pasado (porque partimos de lo que ya se trabajó juntas) y hacia el futuro (porque será hecho para probarlo en la arena donde el grupo se desenvuelve)” (Piel de Lava en Ajaka et al., 2015, p. 126)

1. SENTIDO GREGARIO: CONDICIÓN INELUDIBLE

En el primer capítulo acordábamos que la dramaturgia contemporánea presenta un sistema de operaciones complejas que no responde ya a la unicidad de la firma de un autor o autora, sino al entramado escénico colaborativo y que, justamente, ello problematiza la relación obra/autoría. La historia del teatro, en tanto literatura dramática, ha estado signada por la marca predominante del autor o autora única, aunque es posible dar cuenta de que han existido históricamente otros modelos de escritura que, contrariamente a la soledad y unicidad del modelo central, se agrupan para trabajar colectivamente el acto de escritura. Dichos modelos han ocupado un lugar marginal en los estudios teóricos. Con respecto a esto último encontramos un correlato con la historia de la literatura, por ejemplo: la discusión acerca de los dúos y escrituras en colaboración. En relación a ello, resulta pertinente mencionar aquí el enfoque que proponen Lafon y Peeters en su libro *Escribir en colaboración* (2008), en el cual dan cuenta de la escasa valoración por parte de la crítica literaria hacia los modelos que rompen con la noción de autoría única:

Un extraño tabú atraviesa la historia de la literatura: la escritura en colaboración. Mientras que las escuelas y grupos, las influencias y las corrientes han dado abundante material a profesores, críticos y biógrafos, persiste la idea de que una obra digna de estudio debe emanar de una sola persona. El autor único sigue siendo el dogma. (p. 7)

La vinculación con el mencionado enfoque proveniente de la teoría literaria se debe al menos a tres motivos: el primero, y más evidente, tiene que ver con la visibilización que estas reflexiones hacen de un tema que aún hoy, en palabras de los investigadores, sigue siendo

“tabú”. Coincidimos con los mencionados estudios en la idea de que, si bien hay pruebas consistentes de un mundo cada vez más colaborativo —por ejemplo: campos de diversas índoles trabajan en la elaboración plural de contenidos haciendo de estas colaboraciones una regla general y de la creación individual, una excepción—, no obstante la autoría única sigue siendo la norma (Lafon y Peeters, 2008).

El segundo motivo que consideramos responde a que la investigación de Lafon y Peeters, al igual que nuestro estudio, se focaliza en los procedimientos y procesos de creación. Dicen los autores:

Más que el contenido de las obras, hemos puesto nuestra atención en las prácticas y los métodos de trabajo. Para esclarecer en su diversidad los misterios de la elaboración común —este presente casi siempre inapresable del escribir juntos, esta alquimia por la que dos “yo” se transforman en un “nosotros” muy distinto—, nuestra investigación se apoya en los documentos más diversos: manuscritos, ediciones sucesivas, correspondencias y entrevistas, fotografías y testimonios. (Lafon y Peeters, 2008, p. 11)

Finalmente, como tercer motivo debemos exponer que uno de los casos estudiados por los investigadores pertenece al campo teatral. En efecto, nos resulta significativa la aclaración que realizan acerca de dicha elección:

de todos los campos literarios, el teatro es sin discusión el que hace más frecuente la colaboración... los motivos de esta práctica son múltiples y responden, en conjunto, a una tradición de artesanado, a la urgencia de la demanda, a la especialización de las contribuciones, a la oralidad de la creación. (Lafon y Peeters, 2008, p. 81)

A pesar de las claras muestras de la colaboración en nuestro campo artístico actual, el concepto de dramaturgia se yergue, en general, sobre modelos canónicos de escritura que continúan, aún hoy, colocando como norma a la autoría única. Esta situación, a partir de argumentos como los recién citados, se vuelve confusa debido a que abundan realizaciones escénicas que se organizan bajo formatos de dramaturgias múltiples, evidenciadas por ejemplo en más de un proceso creativo en la provincia y en otros lugares del país. Esto nos lleva directamente a pensar dichos procesos desde el concepto de “autorías complejas” que expusimos en el primer capítulo de la presente tesis. Además, debemos recordar que dentro del mencionado concepto podemos encontrar diferentes tipos de combinaciones entre la dramaturgia de actuación, de dirección y de grupo, categorías a las cuales debe sumársele el autor o autora asociada o el o la dramaturgista. Sea cual fuere la combinación, siempre dará por resultado un objeto que está atravesado por lo colectivo.

En las artes escénicas, producir en grupo no representa una novedad, es decir, si bien hay un incremento de un tipo de práctica de escritura escénica colectiva, la función de lo colectivo dentro del campo escénico no es una búsqueda que le pertenezca únicamente al del siglo XX o al XXI. El teatro es por definición un arte colectivo:

Las prácticas teatrales precisan del otro necesariamente. Es casi una obviedad decir que sin otro no hay teatro posible. La conformación de lo grupal se vuelve, entonces, condición para la producción teatral. Cada producción funda un modelo colectivo de trabajo, un estilo, una forma de confrontar y de enfrentarse a la mirada de otros. (Argüello Pitt, 2009, p. 3)

Tomamos de Argüello Pitt su afirmación sobre el teatro que para existir como tal, siempre precisa de otro u otra (al fin de cuentas, al menos hay que pensar en otro u otra como espectador o espectadora) y esa, tomando ahora las palabras de Valenzuela, es su inevitable condición:

Aun en tiempos de paranoias, fragmentaciones y supremos derechos del individuo, el teatro no se avergüenza demasiado de su vocación gregaria. Incluso el “monólogo” o el “unipersonal” demandan una mirada externa que, por esporádica que sea, desmiente la soledad del actor solo. Para elaborar un espectáculo o para “hacer teatro”, entonces, el no siempre grato encuentro con el otro se impone como condición ineludible. (Valenzuela, 2009, p. 49)

Ahora bien, justamente los tiempos de fragmentaciones e individualismo mencionados en la cita de Valenzuela producirán crisis y nuevas disposiciones de los sujetos creadores en torno a los colectivos escénicos. Fabián Castellani expresaba en el año 2010 que sin duda el concepto de grupo “es poco común en estos días... . Lo grupal ha retrocedido con respecto a lo individual, y la conformación y comportamiento de un grupo hoy, es muy diferente de otros tiempos” (Castellani et al., 2010, pp. 15-16). Luego, afirma: “En muchas ciudades el grupo de teatro es un animal en vías de extinción. Aplastado por modelos más atractivos de cambios permanentes. ... el grupo anacrónicamente sigue sobreviviendo, sigue dando lucha” (Castellani et al., 2010, p. 16).

Encontramos resonancias entre el discurso de Castellani y la postura de otros y otras teatristas, investigadores e investigadoras, que pueden sintetizarse en la siguiente cita de Argüello Pitt (2009):

Pareciera hoy que la conformación de grupos estables es casi imposible. Las condiciones de trabajo se han vuelto hostiles. La idea de un colectivo que perdure en el tiempo, que rastree conjuntamente un tipo de trabajo, una búsqueda estética particular y una dinámica de trabajo

que los identifica y los diferencia, parece una utopía. Las exigencias de una profesionalización del trabajo en el teatro latinoamericano dan como resultado que los colectivos se conformen en función de proyectos específicos. Los actores, técnicos, directores, etcétera, se ven obligados a participar de varios proyectos simultáneamente para poder subsistir. Algunos colectivos teatrales que perduran superponen producciones y otro tipo de tareas generalmente vinculadas a la docencia para lograr un salario mínimo. Lo que resulta de todo esto es una cartografía teatral argentina donde cada vez son menos los grupos que se pueden identificar con una trayectoria sostenida... El cambio de denominación de grupo estable a un elenco no necesariamente excluye la idea de colectivo y tampoco abandona metodologías de creación grupal. Tiende a leerse en el concierto de la producción que se va perdiendo “lo colectivo”, sin embargo sigue siendo un espacio no solo de resistencia sino un modo de operar. (p. 4)

En efecto, la presente crisis de las grupalidades en el siglo XXI no significará la desaparición de creaciones grupales, o bien del sentido colectivo en el entramado teatral. No obstante, ha de producir profundas modificaciones. En la provincia de Mendoza esto se observa en varios niveles: en un primer nivel, en el interior de los grupos se modifica la relación obra/artista con disposiciones rotativas dentro del grupo y, en un nivel macro, debemos aclarar que, si bien por un lado se evidencia la disolución de grupos con trayectoria, cierre de salas teatrales independientes y la revisión, justamente, del uso de categorías como teatro independiente, por otro lado aparecen nuevas relaciones entre distintos circuitos que vitalizan el campo²³² y nuevas interrelaciones productivas entre teatristas de diferentes elencos que antes no se conectaban entre sí. Todo esto, en definitiva, produce nuevos modos de hacer, más dinámicos y abiertos y, por lo tanto, más acordes a los agentes teatrales actuales.

El objetivo de este capítulo radica, por una parte, en observar y clarificar los cambios recién mencionados del teatro mendocino actual desde una mirada relacional y analítica en vinculación a las muestras tomadas a partir de entrevistas y materiales diversos pertenecientes al corpus y, por otra parte, analizar las implicancias de crear en colaboración en la actualidad. Este último objetivo propuesto conlleva revisar al mismo tiempo aquello que se modificó, es decir, observaremos los anteriores patrones de grupo, sus características principales y las

²³² Ya hemos aludido con anterioridad a las relaciones entre los espacios oficiales que ofrecen coproducción de obras a los grupos independientes y/o concertados. Podemos mencionar el caso de Cajamarca Teatro con Teatro Independencia (*Las Alegres comadres de Windsor*, dirección Víctor Arrojo, 2012).

huellas que han perdurado y conservamos en el presente como saberes o bien como “fantasmas”.²³³

Analizaremos, en esta primera etapa, los núcleos problemáticos que se desprenden de la noción de grupo y que son productivos para nuestro objeto de estudio, mientras que en la segunda mitad del capítulo nos detendremos en el análisis específico de dos casos en particular —Cajamarca Teatro y La rueda de los deseos— que, por los modos de producción grupal que presentan, nos permiten estudiar la conformación de procedimientos dramáticos colectivos que implicaron exploración, investigación y solidificación. Además, nos interesa rescatar en ellos la trayectoria como grupos conformados en la provincia de Mendoza, lo que habilita planteamientos en cuanto a los cambios ineludibles de la noción de grupo.

Por último, solo resta aclarar que el presente análisis se valdrá de las nociones expuestas en anteriores capítulos, fundamentalmente del concepto de “autorías complejas”, las indagaciones acerca de la noción de ensayo, además de los recorridos históricos presentados en el segundo capítulo, que constituyen un material imprescindible para el estudio de las dramaturgias grupales.

2. ANTECEDENTES EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA NOCIÓN ACTUAL DE GRUPO

2.1. Teatro independiente

Como planteamos en la introducción, lo que hoy comprendemos por noción de grupo es parte de un proceso en constante transformación, hasta tal punto que en un mismo momento histórico pueden coexistir diferentes ideas sobre la grupalidad, como sucede en la actualidad. Las denominaciones y posturas varían de grupo en grupo, o bien de un o una teatrista a otro u otra, presentando así un abanico de posibilidades ante lo colectivo. Observemos, por ejemplo, cómo se autodefine La rueda de los deseos:

Grupo de teatro o teatro de grupo nos identifica de mejor manera que elenco o compañía... .
También nos consideramos teatro independiente, porque trabajamos con total libertad creativa e ideológica nuestros espectáculos. Las limitaciones vienen siempre desde lo económico. No sólo bajo la forma de gastos de producción, también el recorte de tiempos, ganas, pasión que realiza el sistema sobre nuestros integrantes.

²³³ Esta expresión es utilizada por Peter Sloterdijk (2011) cuando expone el devenir de los restos de una esfera luego de su estallido. Esta idea será trabajada más adelante en relación a la noción de grupo y su limitada existencia.

De todas maneras, el título de teatro independiente en Argentina está demasiado ligado a un momento histórico muy diferente al nuestro por eso preferimos decir teatro de grupo. (Castellani et al., 2010, p. 15)

La cartografía teatral de la provincia da cuenta, cada vez con mayor insistencia, de la puesta en duda de la categoría de teatro independiente. Hoy muchos de los teatristas se asumen por fuera de las marcas identitarias correspondientes a dicha noción, aun cuando conciben la creación desde una idea de libertad expresiva y creativa, como se advierte en la cita de Castellani. Esta situación nos lleva a revisar la categoría en el presente teatral. Consideramos que si nuestro objetivo es adentrarnos en la noción de grupo y sus actuales modificaciones, no podemos eludir los procesos del teatro independiente que ha marcado profundamente la constitución de un modo de hacer y de conceptualizar el teatro en Argentina (Dubatti, 2012). Encontramos que gran parte de lo que hoy se identifica como grupo está construido a partir de estructuras o asociaciones del teatro independiente. Ahora bien: ¿qué implica el uso de esta categoría? Seguimos el planteo de Halac (2006) al expresar que “es importante apuntar que esta nominación ‘teatro independiente’ desde el comienzo intenta acortar las distancias con aquello que representa, definiendo ciertas asociaciones que identifican a manifestaciones que se denominan de esta manera” (p. 7). La categoría consolidada en 1930 con el Teatro del Pueblo —primera agrupación que utilizó el término “independiente” para denominar sus prácticas— afianza su identidad al definirse por oposición o por diferencia con el teatro imperante del momento.²³⁴ A partir de allí, este tipo de teatro se va a expandir no solo dentro de los marcos geográficos argentinos, sino también hacia otros países latinoamericanos. No obstante, las identidades nunca son fijas y el teatro independiente, en tanto proceso histórico, no es la excepción.

El teatro independiente puede reconocerse como un movimiento histórico, signado por una identidad a lo largo del tiempo. Desde Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo hasta hoy, se han producido modificaciones profundas. Pero lo que parece haber signado la historia del teatro es una “tercera vía”, diferente de lo comercial y de lo oficial, que se autogestiona y que persigue principios estéticos distintos a los que se promulgan comercial y oficialmente. ... entre el teatro que proponía Barletta y el de la actualidad se han ido modificando, en la

²³⁴ Si bien es a partir de la aparición del Teatro del Pueblo que se comienza a utilizar el término “independiente”, el proceso aparece años antes del teatro liderado por Barletta. Dubatti (2012) expone —y cita a David Viñas (1989)— que las experiencias de los y las artistas experimentales constituyen los fundamentos para la formación del teatro independiente. El Teatro del Pueblo tiene por objetivo consolidar una organización teatral desde un concepto que para la época fue novedoso, como expresa Dubatti (2012): “la revolución que Barletta (acaso sin saberlo aún) hace estallar en el seno del teatro argentino, y que tendrá perdurable proyección en las formas de organización teatral posteriores” (p. 79).

práctica, algunos conceptos —fundamentalmente de índole ideológico y de modos de producción— que hacen necesario repensar qué es y cómo se manifiesta el teatro independiente en la actualidad, ya que si bien la nominación es la misma, es necesario reconfigurar la subjetividad que comparten los actores de este campo que viven la escena independiente del siglo XXI. (Halac, 2006, p. 9)

Es justamente en la mencionada reconfiguración de las subjetividades que encontramos diferentes posturas y devenires. El contexto antes introducido del cierre de salas, disolución de elencos y cambios radicales en los modos de organización al interior de los grupos independientes de trayectoria es un proceso que lleva al menos diez años. Y no es casual que sea en este contexto que la categoría de teatro independiente sea puesta en duda y hasta rechazada por el sector de jóvenes teatristas que no comparten con quienes los y las anteceden la decisión de agruparse bajo esta denominación. Por su parte, estos antecesores y antecesoras reclaman a los y las jóvenes la falta de compromiso, afirmada en una situación que ven cada vez más evidente, como es la ausencia de grupos consolidados. Ante este panorama, se torna vital distinguir aquellas características heredadas de la categoría “teatro independiente” que han quedado unidas a la noción de grupo, ya que sobre estas se proyecta la distancia actual y se reconfiguran las grupalidades.

La distancia ya está marcada por el término y su historia. La falta viene dada por la tradición de este campo artístico específico, que le dio un orden simbólico particular al término “Teatro Independiente”, que se instituyó como identidad grupal y que, por su contenido político e ideológico, resulta de difícil adecuación a los nuevos modos de hacer. Estos, más complejos, menos claros, más híbridos (Halac, 2006, p. 9).

A continuación, indagaremos acerca del mencionado orden simbólico del teatro independiente. Nos referiremos solo a aquellas características que creemos esenciales para nuestro propósito y que serán de utilidad para el examen específico de la noción de grupo. Con ello deseamos aclarar que no se pretende aquí la reconstrucción exhaustiva del término y/o de las implicancias de la escena independiente en Argentina, ya que consideramos abundan estudios específicos que se pueden consultar²³⁵ y, por otra parte, excede a los objetivos del presente estudio.

²³⁵ Entre ellos podemos mencionar: Luis Ordaz (1957), José Marial (1955), Osvaldo Pellettieri (1990, 1997, 2006), Jorge Dubatti (2012), Néstor Tirri (1973). Para el presente apartado, además de los citados autores, hemos consultado de María Fukelman la tesis doctoral *El concepto de teatro independiente en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1944* (2017) y un artículo breve “El concepto de teatro independiente y su relación con otros términos” (2015). También se consultó la ponencia “Trabajo asociativo y actuación: las cooperativas teatrales y la gratuidad crónica del trabajo actoral”, de Karina Mauro

Como bien mencionábamos con anterioridad, el teatro independiente diseñó su identidad por oposición, es decir, a partir del rechazo y la construcción de tres grandes enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial y el Estado.²³⁶ El Teatro del Pueblo define sus líneas de trabajo desde un formato de agrupación horizontal, esto se evidencia en una organización por asambleas a través de una comisión directiva con director, tesorero y delegados. Es en dicha organización horizontal que radica el punto esencial de esta modalidad de trabajo, ya que con los independientes se introduce en el sistema teatral una nueva concepción del actor y de la actriz:

se opusieron al modelo de organización jerárquica, verticalista y piramidal de los grandes artistas cabeza de compañía, tanto del circuito comercial como de muchos del profesional de arte; rechazaron así la estructura teatral de raíz ancestral (proveniente de los albores del Renacimiento) sustentada en la primera figura, el narcisismo, la excepcionalidad del “genio” y el divismo del actor. Negaron el concepto de vedette y se opusieron a la “dictadura del primer actor”, para dar lugar a una forma de asociación horizontal, concertada, que valora el grupo como espacio de construcción de una nueva subjetividad, de roles rotativos y decisiones colectivas surgidas de la discusión y la aprobación general de los miembros del grupo, generalmente a través de asambleas. (Dubatti, 2012, p. 82)

La organización grupal implicaba, al menos inicialmente, sacrificio por el ideal de transformación de la sociedad. Como expresa la investigadora Karina Mauro (2015),

El movimiento independiente sentó las bases de un teatro de arte militante, cuyo objetivo explícito era la educación del público mediante la comunicación de un mensaje político emancipatorio, completamente desligado del afán comercial que ostentaba el resto de la producción teatral. En este sentido, su aparición vino a responder a la fuerte interpelación ejercida por el campo intelectual que reclamaba el desarrollo de un teatro producido a partir de textos dramáticos de importancia que, en lugar de expresar las formas y preocupaciones propias del público, lo eduque. Si bien inicialmente este proyecto no había logrado imponerse, los años 30 traerían cambios significativos en la sociedad, que desembocarían en el establecimiento de la preponderancia de esta dimensión ética del teatro largamente reclamada. (Párr. 28)

Dicha dimensión ética incluirá el trabajo de la actuación, como se observa en la declaración de principios del teatro dirigido por Barletta, donde se aclara que el actor o actriz

(2015) y “Momentos del teatro argentino”, de Jorge Ricci (2017), además de la ya citada investigación *Teatro independiente en Córdoba. Identidad y memoria*, de Gabriela Halac (2006).

²³⁶ “Diseña tres grandes enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial, el Estado. Contra el divismo, contra la tiranía del dinero, contra las políticas oficiales” (Dubatti, 2012, p. 82).

no podía trabajar en otras compañías teatrales, sino que su quehacer era exclusivo del Teatro del Pueblo.²³⁷ En este sentido puede ser útil lo que Karina Mauro (2015) sintetiza en la idea de la actuación como misión enfrentada a la actuación como trabajo. El Teatro del Pueblo consigue con “su ideario y modo de organización” ejercer “una influencia definitoria en nuestro campo cultural, al funcionar como modelo organizativo y plantear un patrón de conducta que se tornará exigible en los actores” (Mauro, 2015, Párr. 30). Ser actor del Teatro del Pueblo implicaba sacrificio, ya que significaba no cobrar remuneración por su trabajo actoral, como así tampoco rédito artístico.²³⁸ Resuenan así las palabras de Barletta: “no nos inquieta la gloria individual” (en Roca, 2016, p. 15). Los integrantes debían trabajar exclusivamente por los objetivos de la agrupación ya que, con el escaso dinero de las taquillas —era bajísimo el costo de las entradas— sumado al rechazo de subvención estatal, el único camino para el éxito de la agrupación era por medio de la “prepotencia de trabajo”.²³⁹ En este sentido, puede ser de utilidad recordar el lema elegido por los independientes, constituido por las siguientes palabras de Goethe: “avanzar sin pausa y sin prisa como la estrella”; este lema, según Dubatti (2012), apuntaba a la duración, la continuidad y la perseverancia.

Volviendo a las restricciones de actores y actrices, podríamos alegar que, en el marco de los parámetros mencionados, asisten a cierta pérdida de la individualidad en pos de la construcción del ideal del equipo. En efecto, al estar impedido el transitar en otros circuitos y obras, solo queda confinarse a una única concepción teatral: la del grupo. La agrupación aparece así funcionando a partir de un modelo de producción que se basa en la restricción del “afuera” con el fin último de la subsistencia y éxito del “adentro”, es decir, el grupo²⁴⁰ (sobre este tema profundizaremos más adelante). El sacrificio de quien actúa al cual nos hemos referido anteriormente está ligado a una ética de trabajo sustentada en un ideal último a alcanzar: un teatro como escuela de la humanidad. Como expresa Ricci (2017), el actor o la

²³⁷ El artículo 5º, citado por Dubatti (2012), expresa que se prohíbe a los y las integrantes del Teatro del Pueblo sostener paralelamente otras actividades teatrales en el circuito comercial, y por extensión, en cualquiera de los otros espacios. (p. 80).

²³⁸ Ricci toma una cita de Roberto Cossa, en la cual el autor argentino expresa que en el teatro independiente “era pecado cobrar” y hasta “era pecado figurar” en los programas, notas y críticas periodísticas. Según el dramaturgo, los independientes eran artistas anónimos con un “fuerte espíritu de equipo” (Ricci, 2017, p. 55).

²³⁹ La expresión pertenece a Roberto Arlt (2008), utilizada en su prólogo de *Los Lanzallamas*: “el futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo” (p. 8). Si reparamos en ella es porque a esta expresión acuden en reiteradas ocasiones dos directores de nuestro corpus, Víctor Arrojo y Fabián Castellani. Además, recordemos que Arlt piensa el trabajo del Teatro del Pueblo desde esa convicción: “creo que estamos en presencia de una realización que, con el tiempo, va a crecer hasta convertirse en sede oficial de nuestro teatro nacional. No digo palabras de optimismo, sino de un hombre que conoce y sabe valorar los efectos de una terrible fuerza humana: la voluntad” (en Dubatti, 2012, p. 77).

²⁴⁰ Dicho modelo restrictivo puede relacionarse con lo que Argüello Pitt (2009) coloca como una de las posibilidades de agruparse, vivir el grupo como límite y constricción.

actriz independiente es “quien hace la apuesta creativa por una ética y una estética” (p. 55) y esta consigna implica varias acciones: la selección de un repertorio que visibilice mensajes emancipatorios y transformadores de la humanidad, un modelo de producción exento de preocupaciones mercantiles como generar un éxito de taquilla, acción que también conlleva trabajar con los mínimos recursos al hacer “riqueza de la pobreza”,²⁴¹ a lo que se suma la negación de la intervención estatal, de la cual se teme una limitación de la libertad de expresión.

Esta forma de producción teatral en Buenos Aires atravesó diferentes crisis y transformaciones a lo largo del tiempo. Néstor Tirri (1973) afirma que la modalidad tal como la había pensado Barletta desaparece hacia la década del setenta, al presentar la aparición de nuevos grupos, estos más reducidos y sin coordenadas comunes que los agrupen entre sí. Sin embargo, otros autores y autoras, como Dubatti, no concuerdan en la mencionada disolución. Al respecto, el investigador expresa:

En suma, puede hablarse de la desarticulación del “movimiento” por el devenir más acentuadamente micropolítico de los grupos, por los avances en la profesionalización y por los cruces e intercambios con otros circuitos, pero no de la desaparición de la forma de producción independiente, ahora ejercida desde una “ética” y una “princiología” (retomando los términos de Marial, 1955: 18) más abiertos y diversos. (Dubatti, 2012, p. 141)

En lo que concierne a nuestra cartografía mendocina, se encuentran algunas similitudes con el proceso porteño, por ejemplo, en lo que respecta a la crisis del circuito independiente debido a la dictadura militar, a partir de la segunda mitad de la década del setenta. Como hemos indicado en el capítulo II se inicia allí un proceso de interrupción de la actividad de los grupos independientes, el quehacer teatral se recluye a los ámbitos institucionales ya mencionados con anterioridad. El teatro producido durante la dictadura es parte de un proceso germinal que da por resultado, en el regreso de la democracia, la apertura de nuevos espacios teatrales independientes y la configuración de nuevos grupos.²⁴² La década del noventa, si bien presenta crisis y ruptura en algunos colectivos y reorganización

²⁴¹ “Se opusieron... a que el fundamento de valor de la actividad teatral fuese el dinero: enfrentaron a los empresarios y productores comerciales, ávidos de ‘éxitos de taquilla’, que rebajan el valor del teatro a los números de la recaudación y transforman la escena en negocio redituable. En oposición, diseñaron una forma de producir teatro sin necesidad de dinero, haciendo de necesidad virtud, potenciando la ‘riqueza de la pobreza’ y optimizando los escasos recursos al extremo. Fundaron su praxis en la resiliencia, en la capacidad de construir en la adversidad, de hacer todo con nada” (Dubatti, 2012, p. 82).

²⁴² En esta reapertura democrática se produce mucha sinergia entre los agentes del campo teatral. Es en este sentido que resulta significativo el dato de que la primera sala teatral que abre el grupo Cajamarca Teatro recibe donaciones de materiales como la consola de luces y las tapas de las tarimas del ex teatro La Montaña (grupo independiente anterior a la dictadura) y las sillas, regalo del Instituto Goethe.

en otros (con cambios en los modelos de producción),²⁴³ al mismo tiempo despliega una intensa actividad del sector independiente en la escena mendocina. Como ya expusimos en el capítulo II, a lo dicho debemos sumar un dato, que no es menor, y es que hacia la segunda mitad de la década del noventa se sanciona la ley nacional 24.800 y se crea el INT. La presencia de la mencionada ley va a producir modificaciones importantes entre las que podemos señalar, por un lado, el aspecto económico de los grupos independientes, quienes pueden pedir subsidios para: compra de espacios, producción de obras, sostenimiento de espacios teatrales, becas de formación, etc. y, por otro, la aparición de nuevos entes legitimadores como: festivales, circuitos de gira, la editorial del INT, etc.²⁴⁴

Ahora bien, ya habiendo cumplido las dos primeras décadas del siglo XXI, el teatro independiente en la provincia presenta nuevas crisis, evidenciadas en la disolución de grupos y el cierre de salas independientes. En efecto, podríamos considerar en nuestro panorama provincial actual que de todos los rasgos identitarios, incluyendo en ellos la ética y la principiología del teatro independiente argentino, solo detectamos la presencia de la libertad expresiva y, en ciertos casos, una organización de tipo horizontal. En relación a lo primero podemos decir que si revisamos las primeras líneas de este apartado, se puede observar que la idea de libertad aparece con claridad en la cita de Castellani (2010): “También nos consideramos teatro independiente, porque trabajamos con total libertad creativa e ideológica nuestros espectáculos” (p. 15).

Los cambios sustanciales útiles para nuestro análisis pueden ser sintetizados del siguiente modo:

- 1) La inclusión de subvenciones (INT y otros organismos privados y/o estatales) modifica el aspecto económico, ya que, aunque es evidente que las creaciones no apuntan al rédito económico, tampoco sigue siendo la norma “hacer de la pobreza, riqueza”. Los y las hacedoras buscan por diferentes vías gestionar o bien

²⁴³ Con la crisis provocada durante el menemismo, el campo teatral de Mendoza atraviesa diferentes desafíos. A los grupos se les hace cada vez más dificultoso sostener los espacios (debemos indicar aquí que en Mendoza, por estos años, los grupos independientes aún no cuentan con salas propias). La gestión colectiva para conseguir el dinero del alquiler del espacio cada vez se vuelve más insostenible, lo que lleva a muchos grupos a una ruptura, o bien a un cambio en los modos de producción. Muchas de las salas inevitablemente cierran, pero ciertos grupos encuentran una solución: unirse entre varios colectivos para sostener espacios en común y aminorar la carga que implica asumir el costo de los alquileres. Esta acción se lleva a cabo por poco tiempo, ya que aparece una opción superadora. Hablamos aquí de las salas provinciales cedidas por el Gobierno de Mendoza, que funcionaron en el ex museo de Arte Moderno. Su uso se daba a partir de concursos de proyectos artísticos. En una misma sala podían trabajar dos o más grupos con distintas producciones. Es recién a partir del año 2000 que las salas independientes compran espacios propios gracias a los subsidios del INT (entre los grupos que adquirieron espacios podemos mencionar a: Sala Viceversa, Cajamarca Teatro, El Taller, Enkosala).

²⁴⁴ La distribución gratuita de las revistas y libros, a lo que se suma la facilidad de búsquedas mediante la web, ha propiciado la difusión de gran parte del quehacer teatral de las provincias.

autogestionar el dinero para la producción de obra. El acento no está puesto en el rédito económico, no obstante, existe la necesidad de generar una obra que obtenga cierta legitimación del público y de la crítica, en tanto y en cuanto esto significa ingresar en un circuito más amplio y obtener en ello un capital simbólico.

- 2) La ética y principiología, tal como expresa Dubatti, se vuelve cada vez más abierta y dinámica. Cada grupo construye sus propias lógicas de funcionamiento al interior de la grupalidad. Se produce un corrimiento del ideal del teatro como escuela de la humanidad. El profesionalismo se vincula más a la relevancia del proceso creativo, la exploración y la búsqueda de procedimientos poéticos singulares. Lo ideológico puede estar presente o no, a través de las temáticas de las obras y del público al que estén dirigidas, pero no es condición *sine qua non*. Lo estético en la actualidad sigue el camino de la multiplicidad y la hibridación. Esto se observa no solo en el circuito independiente en general, sino también en cada uno de los grupos.
- 3) Los teatristas diversifican su quehacer en diferentes circuitos y agrupaciones. Con ello se demuestra una eminente apertura de los grupos. Además, se intensifica la necesidad de cambio de roles al interior de los colectivos: actores y actrices que comienzan a dirigir o escribir sus propias obras y que, por otro lado, realizan diversas tareas anexas a su trabajo teatral. A todo esto se suman nuevas vinculaciones con el circuito oficial a partir de coproducciones en las cuales los grupos independientes pueden recibir subsidios y ayudas económicas para producir y también utilizan las salas estatales. Esto último rediseña el circuito de recepción del teatro independiente.

Por último, para concluir con las presentes observaciones sobre el teatro independiente, hemos dejado para el final la discusión sobre las implicancias del término “horizontalidad”. Deseamos distinguir aquí, por un lado, la estructura sobre la que se basó y se basa aún en la actualidad cierta parte del teatro independiente a la que podemos denominar como organización horizontal y, por otro lado, el principio de horizontalidad gestado con los recorridos de la CC, o bien de modelos creativos que apuestan a la ausencia de jerarquías autorales y de dirección.

Si bien es con la mencionada tercera vía construida por el teatro independiente, como alternativa a la producción comercial y oficial, que se modifica el rol de quienes actúan al considerar su inclusión en la toma de decisiones del colectivo (con su incorporación dentro de una ética que implica una red de relaciones horizontales e intersubjetivas), la eminente participación del actor o la actriz en el entramado organizativo no implicó la misma

participación horizontal en lo que concierne a la producción artística. En efecto, en los primeros teatros independientes la creación de puesta en escena respetaba una lógica tradicional de creación, un modo de producción piramidal: el autor o autora y/o director o directora por sobre el resto del colectivo de actores, actrices, técnicos, técnicas, escenógrafos y escenógrafas.²⁴⁵

Al analizar el discurso de los y las teatristas en la provincia, observábamos que el término “horizontalidad” es ubicado como parte identitaria del teatro independiente, pero al mismo tiempo a este se le aplica las características que la noción tiene en tanto proceso de CC, es decir, la horizontalidad como modelo creativo y no solo en lo que respecta a la organización de la agrupación. Esto se debe a que en nuestra provincia las trayectorias de Suárez y el grupo El arlequín, como lo hará más tarde el grupo El Taller, implicaron la unión de los procesos colectivos de creación al circuito independiente. Así como afirmamos que las dramaturgias escénicas no podrían existir sin el antecedente de CC, tampoco lo que comprendemos por noción de grupo sería igual sin el antecedente del teatro independiente que diagrama otro modo de pensar la agrupación.

2.2. Creación colectiva

En el capítulo II pudimos señalar como parte de la genealogía de las dramaturgias escénicas a la CC, por su quiebre con los modelos creativos verticalistas que proponían una única mirada centralizadora del sentido del espectáculo: la del autor o autora y/o director o directora. En el mencionado capítulo pudimos realizar un recorrido por las relaciones que se desprenden de la CC latinoamericana en la provincia de Mendoza y en particular observamos los trayectos de Ernesto Suárez, figura que se vuelve ineludible debido a los vínculos profesionales y afectivos con los y las teatristas que estudiamos en nuestro corpus. La trayectoria de Suárez importa al menos por dos motivos significativos que repasaremos en esta instancia: por un lado, su conexión con modos de producción colectiva que van, desde principios de los setenta con el grupo El arlequín hasta la actual labor que lleva a cabo con el grupo De sol a sol, que incluye adaptaciones, reescrituras y CC; por otro lado, la descentralización y desjerarquización de la figura autoral y directorial en la construcción de sentido de la obra. Estas dos situaciones se instalan en la provincia como un modo más de

²⁴⁵ Aunque es esta una situación bastante común entre los grupos independientes de las primeras décadas, hay excepciones. Dentro del circuito independiente, como un ejemplo más cercano a una horizontalidad creativa, podemos mencionar las experiencias del grupo Fray Mocho que, sin llegar a basar sus creaciones en modelos de CC, realiza procesos creativos que involucran una escritura escénica o bien reescrituras a partir de las necesidades escénicas. Osvaldo Dragún escribe los textos casi paralelamente a la escena. Así ocurre en *Historias para ser contadas*, que fue reescrita en varias oportunidades, incluyendo cambios y necesidades de la escena.

producción escénica, modificando la realidad teatral y los procesos de creación. A partir de estos hechos podemos afirmar que la dramaturgia de grupo mendocina que aquí estudiamos como parte del campo teatral del siglo XXI, encuentra sus antecedentes en aquellas experiencias colectivas. Recordemos aquí que las prácticas de trabajo grupales por parte de Suárez, en el marco del teatro independiente y barrial como también el institucional (referimos aquí al trabajo dentro del instituto de Cultura Hispánica), serán experiencias capitalizadas por la academia: como exponíamos en el capítulo II, en un primer momento, gracias a su función como interventor/director de la Escuela de Teatro²⁴⁶ en 1973 y, en un segundo momento, hacia finales de la década del ochenta, al ingresar por concurso como docente de la cátedra Improvisación I y luego de Práctica Escénica I (esta última basada principalmente en un sistema colectivo de creación escénica a partir de la dramaturgia de actuación y dirección).²⁴⁷ Así, una concepción de teatro vinculada a un modo de creación que involucra por completo al colectivo de trabajo, en tanto todos son responsables del sentido escénico, se expande en la cartografía de la provincia, se sostiene en el tiempo y logra conformarse como un saber hacer, o bien tomando la terminología propuesta por Arrojo (2014), como un “procedimiento general”. Una amplia mayoría de teatristas mendocinos experimentan en algún momento de su carrera este tipo de producción. Los y las estudiantes de Artes del Espectáculo expresan que crear colectivamente las escenas en un formato de horizontalidad, para rendir las materias prácticas como Improvisación, Actuación, Técnicas Corporales y Técnicas Vocales, es una constante. Podríamos afirmar que es parte de las capacidades generadas en las trayectorias estudiantiles.

Con respecto a esto último, nos resulta estimulante encontrar cierta concordancia entre los procesos teatrales mendocinos y los de la provincia de Córdoba, quienes también presentan la mencionada vinculación de las experiencias de las CC en el circuito universitario. Halac (2006) hace mención de ello en la investigación antes citada sobre teatro independiente de la provincia cordobesa. También Argüello Pitt (2009) en varias entrevistas y artículos expresa que su generación es heredera de la CC:

Nuestros primeros trabajos se enmarcaban en lo que ellos proponían y nosotros aprendíamos; de alguna manera nos fuimos rebelando a partir de generar nuevas prácticas intentando diferenciarnos de nuestros maestros. Creo que más allá de haber generado nuevas prácticas,

²⁴⁶ Actualmente Carreras Artes del Espectáculo perteneciente a la FAD de la UNCuyo.

²⁴⁷ Vale aclarar que la materia Práctica Escénica se crea en el año 2000. Desde el regreso del exilio de Suárez hasta este momento hay una diferencia de más de quince años, con lo cual el entramado didáctico-conceptual de esta cátedra es resultado de un proceso de maduración de la propia poética de Suárez y de sus modos de producción en la provincia.

tener intereses particulares con la dramaturgia, mi generación puede sentirse heredera de la creación colectiva (p. 5).

Ahora bien, nótese que hablamos de genealogías, huellas y rastros, ya que las nuevas prácticas, tanto las que analizamos en este estudio como las mencionadas en la cita anterior, presentan distancias con la CC. Y esas modificaciones que implican nuevos modos de creación grupal ameritan una revisión de terminologías que sean operativas para las prácticas actuales. Es así como hoy no toda producción de dramaturgia grupal implica una CC. Es decir, debemos distinguir los nuevos procesos creativos grupales de la tradicional CC.

A partir de nuestro análisis encontramos evidencia de nuevas tendencias grupales en nuestro corpus que, sin centralizar su trabajo bajo la marca del grupo, logran producir colectivamente a partir de “relaciones subjetivantes” entre dirección, actuación y demás entes/agentes productores de sentido. Justamente algunos de los casos que presenta el campo teatral de la provincia de Mendoza fueron analizados en el capítulo anterior de dramaturgia de dirección. Además de ello, los modelos que parten de una estructura centralizada por lo grupal, actualmente no presentan las condiciones claves de la CC ya expuestas en el capítulo II. Constatamos en nuestro estudio la presencia de un modelo de grupo que no está sesgado únicamente por la mirada final de quien dirige y que posibilita otro modo de producción, es decir, en estos casos la dirección no desaparece dentro del entramado de creación, es parte pero no su centro, a diferencia de las décadas del ochenta y noventa. De modo que la marca del colectivo en definitiva se torna en la firma autoral de la obra: no se trata de un autor o autora como tampoco de la suma de individuos autores, sino de un colectivo. Con ello queremos expresar que estos casos dan cuenta de un entramado de dramaturgias que se funden en un “nosotros”. Precisamente la atracción hacia la revisión de las genealogías de la CC se debe a que este modelo de producción se afirma en la constitución del “nosotros” creador: “Surge de esta manera la sustitución de la individualidad por un “nosotros”; un colectivo que reemplazaba la figura del autor y el director” (Argüello Pitt, 2009, p. 3).

Frente a estas ideas, nos preguntamos: ¿cómo se construye el mencionado “nosotros”? ¿Cómo es la relación entre lo individual y lo colectivo? ¿Qué implica crear en grupo en el siglo XXI? Intentaremos en el próximo apartado definir con mayor claridad la noción de grupo abordando distintas características y conceptos alrededor de ella y sumaremos los cambios que detectamos en la actualidad.

3. NOCIÓN DE GRUPO: ESFERAS Y ESPUMAS

A lo largo del tiempo los y las teatristas han utilizado diferentes denominaciones y expresiones para dar cuenta del trabajo grupal. Esto responde, en parte, a que definir con precisión qué es un grupo teatral es una tarea compleja debido a que su principal característica es la permeabilidad y dinamismo (al igual que las dramaturgias de la escena, nuestro objeto de estudio). André Carreira en su artículo “Teatro de grupo: creación y producción en un territorio movedizo” (2011), además de mencionar diferentes etiquetas y términos que se han utilizado para referir al trabajo colectivo del teatro brasileiro, repasa en ciertos aspectos de la noción que más allá de las distancias cartográficas son medulares de la idea de grupo. Podemos mencionar aquí su aspecto histórico y por tanto procesual, rasgos que la convierten en una categoría inevitablemente “movediza”. Partimos de asumir dicha condición, sin dejar de señalar que existen problemáticas que se desprenden de la categoría y que pueden ser destacadas como común denominador en más de una grupalidad. Incluso podremos observar que los ejes transversales en la constitución de un grupo aparecen en cualquier conformación grupal y no únicamente en la disciplina teatral. Por esta razón hemos encontrado en las teorizaciones de la psicología social ciertas definiciones y problematizaciones que resultan ser esenciales para nuestro estudio. En efecto, compartimos con dicho campo disciplinar la misma perspectiva frente a la noción de grupo: “los grupos constituyen, a nivel de la teoría, más que un ‘objeto teórico’ un campo de problemáticas, donde se producen múltiples atravesamientos imposibles de abordar desde una sola disciplina” (Del Cueto y Fernández, 1985, p. 15).

Antes de avanzar en el análisis comenzaremos por clarificar a qué nos referimos cuando hablamos de grupo. Enrique Pichon-Rivière y Ana Quiroga (1977) precisan la noción de la siguiente manera: “Definimos al grupo como el conjunto restringido de personas, ligadas entre sí por constantes de tiempo y espacio y articuladas por su mutua representación interna, que se propone en forma explícita o implícita una tarea que constituye su finalidad” (p. 209). Por su parte, Scherzer, Del Cueto y Fernández (1985)²⁴⁸ reparan en los mismos ejes que aquí sintetizamos: reunión de personas, un tiempo y un espacio determinados, un objetivo en común²⁴⁹ y el contexto.

²⁴⁸ Estos tres autores que mencionamos realizan aportaciones importantísimas al libro *Lo grupal II* (1985), publicación coordinada por Eduardo Pavlovsky. Los artículos que allí se reúnen son de gran valor para este estudio.

²⁴⁹ Estos autores proponen abandonar el término “tarea” —utilizado por anteriores estudios, principalmente por el ya mencionado investigador Pichón Rivière— por objetivo en común. Del Cueto y Fernández (1985) explicitan: “no podemos dejar de señalar nuestra impresión con respecto al término tarea, por cuanto pensamos

Además, nos interesa rescatar, de la ya aludida perspectiva, la idea del grupo como dispositivo abordada por Del Cueto y Fernández (1985). Las investigadoras expresan que cuando se reúnen las cinco condiciones estipuladas en el párrafo anterior se conforma un dispositivo: “esto es, una virtualidad, pero específica y propia de ese grupo y no de otro” (Del Cueto y Fernández, 1985, p. 18). En efecto, la noción de dispositivo es fundamental para pensar la especificidad de lo teatral. Como ya hemos podido indagar con anterioridad en anteriores capítulos, para nuestro estudio el ensayo es considerado un dispositivo. La relación entre constitución de grupo y ensayo es esencial. Si bien su importancia será desarrollada más adelante, aun así podemos comenzar por rescatar algunos indicios de su relevancia en el discurso de espesor de Alberto Ure (2012), que explica: “Cuando se comienza a ensayar, desde que dos o tres personas comienzan a preparar algo, se constituye un grupo” (p. 70). En las palabras del director se hallan los ejes antes destacados. Al proseguir en la indagación de su discurso podemos observar la constatación de que constituirse como grupo es una tarea compleja que requiere de ciertas acciones, ya que el grupo, como expresa el teatrista, no es solo la suma de personas que asisten a un ensayo sino la conformación de una “otra cosa más que humana” que recibe en su organización a diferentes personas. Luego, Ure (2012) agrega: “cada uno tratará de resolver en el grupo lo que desea individualmente, pero hará lo que el grupo le impone con sus propias estrategias” (p. 70); para Ure, la confluencia de personas en un “nosotros” da lugar a un “fenómeno” (p. 70). En efecto, no hay posibilidad de creación de dramaturgias grupales sin la conformación de este fenómeno del “nosotros creador”,²⁵⁰ el cual veremos que involucra la conformación de una identidad, códigos específicos y cierto reglaje para la creación y la continuidad del grupo. Por todo lo dicho, detenernos en el fenómeno de lo grupal es parte constitutiva de nuestra investigación.

Para el presente apartado hemos realizado un trabajo de indagación en diferentes discursos de espesor buscando en ellos conexiones, diferencias y ejes medulares sobre la noción de grupo que serán constantemente vinculadas a teorizaciones provenientes de la psicología. A esto añadiremos además la utilización de dos imágenes del filósofo Peter Sloterdijk (2011) que consideramos son operativas para este estudio. En un intento de traslación utilizaremos las características de los conceptos acuñados por el autor alemán de

que suele producirse un deslizamiento de sentido hacia ideologías productivistas en su empleo” (p. 20). Por su parte, Scherzer (1985) coincide con las investigadoras en que “el término tarea connota una ideología productivista en su empleo, por lo que merece que realicemos algunas consideraciones” (p. 68).

²⁵⁰ “Se violentan los textos, porque se reordenan según la necesidad expresiva del grupo... El ensayo cobra una importancia que nunca había tenido, porque ya no se trata de la repetición que permite dominar gradualmente el modelo establecido, sino de un cuestionamiento del propio oficio actoral dentro de la experiencia del grupo” (Ure, 2012, p. 69).

“esfera” y “espuma”, para problematizar dos modos de “ser-en-grupo” dentro del teatro. Nuestro trabajo radicará en observar los rasgos comunes y las modificaciones actuales que se distinguen en los modos de vinculación grupal del teatro. En un primer momento del análisis indagaremos características comunes y generales, clarificando y delimitando núcleos problemáticos que se desprenden de la noción estudiada y que consideramos fundamentales para el trabajo que sobreviene luego en el abordaje analítico de los casos y la especificidad de cada grupo.

3.1 Esferas

A partir de la confrontación de diversos discursos de teatristas y del análisis del corpus,²⁵¹ hemos podido distinguir que los grupos realizan una serie de movimientos para constituirse como tales, que pueden ser voluntarios o involuntarios. Aun así, en un caso u otro, conformarse como grupo es un devenir que implica siempre la puesta en marcha de un proceso en el que se observan diferentes acciones, instancias y características que analizaremos en este apartado (algunas ya han sido mencionadas en párrafos anteriores):

- Construcción de “un nosotros”: nombre, identidad, diferencia, pertenencia.
- Reglas del “estar juntos”: ética de trabajo.
- Lenguaje en común.
- Espacio/tiempo del grupo.
- Organización y mecánicas de producción.
- Tensiones productivas entre interno/externo, o bien, adentro/afuera.
- Continuidad y permanencia.
- Finalización del grupo.

Cada uno de los estos ejes presenta vinculaciones con las reflexiones filosóficas de Sloterdijk,²⁵² principalmente en lo que respecta a la caracterización de la “esfera”.²⁵³ Ante la

²⁵¹ Para estas disquisiciones hemos revisado diversas fuentes pertenecientes al campo teatral: Barba (1986), Valenzuela (2009), Ure (2012), Scher (2005), Carreira (2011), Argüello Pitt (2009), Irazábal (2009) y las entrevistas a los hacedores del corpus realizadas para esta investigación. A esto sumamos: por un lado, dos materiales inéditos cedidos por Víctor Arrojo con dos entrevistas donde expone reflexiones acerca del grupo Cajamarca Teatro (2005), y por otro lado, el libro *La rueda de los deseos, Teatro inquieto* (Castellani et al., 2010).

²⁵² La vinculación entre el campo teatral y las nociones de “esfera” y “espuma” de Sloterdijk ha sido utilizada con anterioridad por los autores Lucas Rimoldi y Alicia Monchietti en el artículo “Una cohorte de artistas gestores” (2016).

²⁵³ En la primera parte de la exposición, el filósofo nos habla del ser humano como el individuo que existe dentro de su burbuja compartida con otro ser (dúos) y sobre esta imagen presenta la noción de la “esfera”. La relación con el sentido gregario que pretendemos analizar en este capítulo radica en que luego el autor traslada el concepto de “esfera” a grupos más multitudinarios: “Las hordas, las tribus y los pueblos, tanto más los imperios, en cada uno de sus formatos, son magnitudes psico-sociosféricas que se acomodan, climatizan,

pregunta, incluida en la introducción de su libro *Esferas* (2011), “¿dónde estamos cuando estamos en el mundo?” (p. 36), deberemos preguntar en relación al campo teatral: ¿dónde se está cuando se está creando una obra? La imagen de la esfera da respuesta a ese espacio vital para el “ser-en-el-mundo”. Observemos la siguiente cita:

Vivir en esferas significa, por tanto, habitar en lo sutil común... el ser-en-esferas constituye la relación fundamental para el ser humano, ... que ha de afirmarse, reconstruirse y crearse continuamente frente a las provocaciones del Fuera. En este sentido las esferas son también conformaciones morfo-inmunológicas. Sólo en estructuras de inmunidad, generadoras de espacio interior, pueden los seres humanos proseguir sus procesos generacionales e impulsar sus individuaciones. (Sloterdijk, 2011, pp. 51-52).

La imagen propuesta por el filósofo encuentra un correlato con la idea de grupo como envoltura definida por Didier Anzieu (1998) en 1975, quien formula: “Un grupo es una envoltura gracias a la cual los individuos se mantienen juntos. En tanto que esta envoltura no se haya constituido puede existir un agregado humano, pero no un grupo” (p. 3). Luego, se pregunta: ¿cuál es la naturaleza de dicha envoltura? Y expone:

Los sociólogos que han estudiado los grupos, los administradores que los han llevado y los fundadores que los han creado hacen hincapié en el entramado de reglas —implícitas o explícitas—, de costumbres establecidas, de ritos, actos y hechos que tiene valor de jurisprudencia; también resaltan la asignación de puestos dentro del grupo y las particularidades de la expresión verbal entre los miembros, que solamente ellos conocen. Este entramado, que encierra pensamientos, palabras y acciones, permite que en el grupo se constituya un espacio interno (que le proporciona un sentimiento de libertad en su eficacia y le garantiza el mantenimiento de los intercambios dentro del grupo) y una temporalidad propia (que incluye un pasmo en el que tiene su origen y un futuro en el que prevé realizar ciertos fines). (Anzieu, 1998, p. 3)

Considerando todos los elementos rescatados hasta aquí en torno a la noción de grupo, hemos ordenado el desarrollo del análisis en tres ejes: el primero, atravesado por lo concerniente a la constitución del “nosotros”; el segundo, en vinculación a la situación de ensayo y proceso creativo y el tercero, dedicado al momento de finalización e “implosión” del ideal del grupo.

3.1.1 Del individuo al “nosotros creador”

recogen ellas mismas. A cada instante de su existencia están forzadas a colocar entre sí, con sus medios típicos, cielos semióticos propios de los que les lleguen inspiraciones comunes caracterizadoras” (Sloterdijk, 2003, p. 62).

Junto con otros y otras, el individuo crea un clima propio, una “climatización simbólica”. Según Sloterdijk el crecimiento de los individuos se da por el contexto particular que ofrece la esfera, a la que define como un “invernadero” de “atmósfera autógena” (2011, p. 52), es decir, que se genera a sí misma. Si bien esta auto-creación por un lado responde a la actividad de los sujetos, al mismo tiempo, por otro lado es consecuencia de ciertas circunstancias encontradas, dadas, o bien transmitidas (Sloterdijk, 2001, p. 52).²⁵⁴

Aunque el autor alemán realiza una separación precisa entre el adentro y el “fuera” de la esfera, trazando límites entre uno y otro, a su vez no deja de afirmar sus constantes relaciones e intercambios. Salvando las distancias entre un campo disciplinar y el otro, consideramos que la idea del “fuera” del filósofo alemán puede entrar en relación con la noción de contexto utilizado por la psicología social.²⁵⁵ Al detenernos en las aludidas vinculaciones con el “Fuera” en el campo teatral podemos observar que aparecen relaciones muy claras en lo concerniente a las experiencias anteriores con otros grupos, las informaciones transmitidas de referentes y/o escuelas —para la psicología de grupo, esto se ve reflejado por ejemplo en las inscripciones institucionales que realiza un grupo—, entre otras.

Todo individuo al ingresar al grupo trae consigo un “ECRO” (esquema conceptual, referencial y operacional), en términos de Pichon- Rivière (1985), es decir, un conjunto de conocimientos, información y experiencias, además de la posibilidad de “instrumentalizar” determinadas emociones que están ligadas a las aludidas informaciones y experiencias. De esta manera, al inscribirse dentro del grupo el sujeto aporta: su propia definición de grupo, objetivos propios que deseará poner en el colectivo, formas particulares de alcanzar dichos objetivos, cierta emocionalidad y afectividad unidas a las experiencias previas, etc. Cada una de estas informaciones puede tensionar las relaciones entre los sujetos al interior del grupo y poner de manifiesto aquello que les diferencia. En cierto momento del proceso, cada uno de los y las integrantes puede modificar su propio ECRO y establecer una serie de intercambios afectivos que finalmente llevan a constituir un ECRO grupal. En otras palabras, debido a que

²⁵⁴ No hay posibilidad de creación de este espacio sin la intervención de los individuos que lo componen. Dice Sloterdijk (2011): “Si los seres humanos están así, están en principio en espacios que se han abierto para ellos porque ellos les han dado forma, contenido, extensión y duración relativa al habitarlos. ... no participar en su construcción e instalación es algo de lo que ni siquiera entra en consideración de seres que realmente viven en común” (p. 52).

²⁵⁵ Por otra parte, consideramos que estas ideas deben ser relacionadas con algunos conceptos que ya hemos mencionado en la presente investigación en el capítulo II, cuando exponíamos las nociones de “campo” y “habitus” de Bourdieu. En relación al “habitus”, por ejemplo, podríamos recordar que al utilizar este término estamos afirmando que “lo individual, lo subjetivo, lo personal es social, es producto de la misma historia colectiva que se deposita en los cuerpos y en las cosas” (p. 16), como expresa Alicia Gutiérrez (2014) en la introducción a *El sentido social del gusto* de Pierre Bourdieu.

lo grupal no es la suma de informaciones individuales, como bien observábamos en el discurso de Ure, el grupo debe reescribir las narrativas individuales generando una nueva narrativa, la cual incluirá un código grupal.²⁵⁶ Debemos aclarar que este proceso de reescritura no debería significar un proceso de negación de la diferencia y la singularidad, más bien todo lo contrario (sobre esto volveremos más adelante, hacia el final de este eje sobre la identidad). Las informaciones anteriores al grupo, y por tanto externas, funcionan como un ente provocador de movimiento, es decir, el colectivo debe producir una acción para distanciarse de aquello y construir su propia identidad, un “nosotros”. La nueva identidad entra en relación constante con aquello con lo que se tiende a diferenciar. La grupalidad asimila modos de operar y los resignifica al construir su propio discurso.

En continuidad con este último sentido, es de gran utilidad la noción “concepciones de teatro” (Dubatti, 2009) ya antes utilizada en esta investigación. Esta noción opera tanto en un macro nivel del campo teatral como al interior de las prácticas escénicas. Las concepciones teatrales siempre entran en vinculación con aquello que se hereda, ya sea por adherencia o rechazo. De ahí la importancia de reconstruir las genealogías teatrales. Valenzuela (2009) afirma: “Tengamos en cuenta, antes que nada, que sobre la decisión de constituir un grupo de trabajo teatral no dejan de intervenir presiones históricas y culturales más o menos explícitas” (p. 52). Toda conformación de discurso propio, en este caso discursos artísticos-grupales, responde a aquello que se rescata y a aquello que se pierde, como expresa Gabriela Halac (2006):

Lo que se incorpora en el discurso artístico, tiene que ver con lo evocable, lo perceptible y lo representable. Recuerdo, imaginación y sentimiento, que funcionan en sincronía a través del tiempo, haciendo evidente en su instauración aquello que se rescata (en términos de herencia), lo que se pierde (voluntaria o involuntariamente) y el marco desde donde se produce la generación de algo nuevo. (p. 18)

Las concepciones de teatro pueden emanar de la identidad grupal y, a su vez, cada individuo perteneciente al grupo presenta una concepción personal. La primera, parte indiscutible de la construcción identitaria del grupo, se produce como consecuencia del diálogo, de las interrelaciones y de la subjetividad compartida. La identidad del grupo se pronuncia como una tercera cosa “más que humana” (Ure, 2012), y debe nombrarse. El nombre da pertenencia a una historia en común y también involucra los acuerdos y el reglaje

²⁵⁶ Si bien el término “narrativas” no se incluye en las teorizaciones de Pichon-Rivière, hemos decidido utilizarlo para unir en él dos teorizaciones: la de los grupos operativos y la idea de “novela grupal” que el grupo genera acerca de la propia historia y los “mitos de origen” abordados por Del Cueto y Fernández (1985).

del estar juntos y juntas. Dicho reglaje responde a la necesidad de cumplir con el objetivo en común. Vale aclarar que, como bien expresa Del Cueto y Fernández (1985), el objetivo en común es “convocante” del grupo, no “estructurante”. La grupalidad como estructura se consolida a partir de un “conglomerado de representaciones imaginarias”, es decir, una “red de identificaciones”, “inscripciones institucionales” y “mitos grupales” (p. 23). En este sentido, por ejemplo, el grupo La rueda de los deseos expresa en su libro —a modo de declaración de principios o manifiesto— que uno de los objetivos del grupo es el de generar tradiciones propias (Castellani et al., 2010, p. 20). Uno de sus actores, Guillermo Bragoni (Castellani et al., 2010), afirma: “en grupo uno no sólo se forma en lo que respecta a lo escénico; hay una manera de encarar el trabajo teatral, una ética, una filosofía y una herencia que se va a afirmando y transmitiendo” (p. 53).

Con respecto a los mitos grupales Del Cueto y Fernández (1985) exponen:

Los mitos que un grupo construye acerca de su origen, del por qué [sic] de su existencia, pero vividos por sus integrantes como la historia real; junto con la ilusión grupal formarán lo que hemos dado en llamar la novela grupal haciendo obviamente referencia al término novela familiar acuñado por Freud. (p. 47)

Siguiendo estas ideas deseamos rescatar las reflexiones del director de Cajamarca Teatro, quien expresa que hacer teatro de grupo significa compartir la historia, tanto la que se genera en ese presente del estar juntos y juntas como la que ese nombre/marca trasmite a través del tiempo:

El grupo luego de 20 años es un concepto muy difuso. El grupo es la historia, es un espacio para preservar una identidad desde el teatro...²⁵⁷. Pocos quedan de ese grupo inicial, son más los que pasaron y formaron esa historia que los que hoy conforman el grupo. Seguir con esta historia es seguir con el grupo, es tratar de preservar formas que hacen bien, que nos dan identidad, es no sentir que todo pasa sin más ni menos. (Arrojo, 2005)²⁵⁸

Las ideas recién mencionadas pueden ser vinculadas a lo que Barba, en su libro *Más allá de las islas flotantes* (1987), llama “cultura de grupo”. El autor reúne en dicho término: el saber y las experiencias en común, el entrenamiento, las visiones artísticas y los objetivos propios de un grupo (p. 20).

²⁵⁷ No hay que dejar de señalar que el nombre o sello grupal ocupa un lugar específico en el campo artístico. Si pensamos en términos sociológicos, siguiendo los lineamientos de Bourdieu, tanto la trayectoria como la relación con instituciones y entes legitimantes configuran una serie de capitales simbólicos que se juegan en el ámbito a la hora de pertenecer o no a dicha marca grupal. Es por esto que el sentido de pertenencia también viene adosado a la necesidad de inscribirse en cierta posición dentro del campo.

²⁵⁸ Esta cita pertenece a la reflexión completa y sin editar que Arrojo preparó para una entrevista de Revista Picadero, realizada por Edith Scher (2005). El texto fue cedido por Arrojo para la presente investigación

A estas disquisiciones debemos agregar que la construcción de identidad grupal debe incluir como condición primera la aceptación del otro u otra en su diferencia y la adaptación al movimiento constante, ya que, como hemos referido con anterioridad, las identidades nunca son estáticas. Castellani dice: “recuerdo que en el manifiesto escrito con motivos de la inauguración del Teatro Argonautas planteamos: Lo que se estanca se pudre y en estos tiempos tan líquidos no debemos dejar de tenerlo presente” (Castellani et al., 2010, p. 41). Siguiendo estos planteamientos consideramos pertinente la reflexión de otro teatrista como Rubio Zapata (2014), quien expresa que si las y los miembros del colectivo Yuyachkani han podido permanecer juntos y juntas durante más de cuarenta años es precisamente por entender la identidad como movimiento constante:

Ahora más que pensar en una identidad de manera estática hemos aprendido a entender que las identidades se mueven, viajan en el tiempo, se transforman. Pienso en el reconocimiento mutuo como base para el diálogo, ese reconocimiento supone aceptar la convivencia en la diferencia. (p. 257)

Los aludidos ejes como el diálogo y el reconocimiento mutuo aparecen con insistencia en el discurso grupal de La rueda de los deseos. Su director, Fabián Castellani, expresa que uno de los grandes errores en el trabajo de grupo es el pretender homogeneizar individualidades (Castellani et al., 2010), postura que queda explícita en la siguiente cita de Tamia Rivero (Castellani et al., 2010), una de las actrices del mencionado colectivo: “fortalecer la idea de grupo como reunión de diversidad, de individualidades abismalmente diferentes... y de esa contradicción, de ese choque eléctrico poder enriquecernos y crecer” (p. 50). Estos posicionamientos, en palabras de Castellani (2010), políticos, que tratan de crear identidad a partir del reconocimiento del otro y, por tanto, reconocerse grupo en la diferencia, pueden observarse también en las reflexiones de Halac (2006), cuando acota:

Cuando hablamos de identidad, es importante reconocer el lugar que ocupa el otro. La subjetividad se comparte, o por lo menos aspectos de ella y es a partir de esta puesta en común que se logra una identificación. La socialización de las subjetividades se produce a partir del diálogo entre los sujetos. Para la constitución de una situación de diálogo es necesario compartir cierto horizonte de problemáticas e intereses, los cuales se ponen en tensión a partir de poder realizar un intercambio. En el campo teatral este intercambio se produce en muchas instancias y direcciones. (p. 18)

3.1.2 Ensayo: el espacio-tiempo de la subjetividad compartida

Deseamos detenernos en el análisis de la situación de ensayo, observándola como una de las instancias donde se produce el intercambio apuntado por Halac. Descubrimos que las construcciones identitarias se profundizan y se solidifican en el trabajo de constitución de obra. Realizamos tal afirmación siguiendo los lineamientos expresados por Bourriaud en *Estética de lo relacional* (2008) cuando expone que “el arte es un estado de encuentro” (p. 17).²⁵⁹ El ensayo acerca a los y las integrantes en otros niveles y acelera los procesos de intersubjetividad o subjetividad compartida.²⁶⁰ Los procesos creativos presentan una serie de problemas a resolver en la inmediatez de la escena. Debido a ello, los intercambios que allí se producen generan ciertos efectos que trascienden una puesta en común del discurso mediante la palabra. Lo que se detecta es un proceso “relacional” entre sujetos desde un plano “inter-corpóreo”²⁶¹ que, por implicar a los cuerpos, indefectiblemente involucra la afectividad y la percepción.

El ensayo materializa un espacio/tiempo determinado, en el cual son los y las mismas integrantes quienes con su hacer generan el tipo de dinámica singular para trabajar en conjunto. La dinámica no solo responde a los sujetos que componen el grupo en sí, sino también al espacio/tiempo que han podido hallar y/o generarse. Es en el ensayo donde el grupo gesta, voluntaria o involuntariamente, un “cielo semiótico” del cual se desprenden “inspiraciones comunes caracterizadoras” (Sloterdijk, 2011, p. 62). La expresión “cielo semiótico” puede ser emparentada con lo que en psicología social se denomina como “estructura” o “representación imaginaria” de un grupo y que ya hemos mencionado con anterioridad: “Decíamos que la constitución de esta estructura imaginaria va dotando al grupo de cierta atmósfera de convivencia, de pacto, de secreto, de depositación de inquietudes, aparece el ‘nosotros’, los une cierto código común” (Del Cueto y Fernández, 1985, p. 48).

²⁵⁹ Si bien al hacer esta afirmación Bourriaud se está refiriendo a la relación obra/espectador o espectadora, debemos recordar que para que el mencionado encuentro exista en el hecho teatral, primero debe producirse encuentro entre los y las hacedoras. El arte teatral, como venimos afirmando, es un arte irremediamente colectivo.

²⁶⁰ “La intersubjetividad, en el marco de una teoría ‘relacionista’ del arte, no representa solamente el marco social de la recepción del arte, que constituye su “campo” (Bourdieu), sino que se convierte en la esencia de la práctica artística” (Bourriaud, 2008, p. 23).

²⁶¹ Con el uso de este término pretendemos retomar las ideas en torno a las aportaciones de la fenomenología ya expuestas y profundizadas en el capítulo III y IV. Además, debemos señalar que la mencionada expresión es utilizada en otras investigaciones y estudios psicoanalíticos, algunos de los cuales fueron encontrados en el rastreo bibliográfico acerca de la noción de grupo y del concepto de intersubjetividad. Por ejemplo, podemos mencionar aquí el artículo “El vínculo intersubjetivo entre Psicoanálisis, Filosofía y contexto sociocultural”, de Raffaele Fischetti (2010). En dicho artículo, el autor utiliza el término “inter-corporeidad” como una condición previa a la “inter-subjetividad”. Alude a los postulados de la fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty, cuando expresa: “La percepción no es un acto cognitivo neutral sino siempre una posición del sujeto en el sistema de las relaciones inter-subjetivas encarnadas y como tal es la que plantea al sujeto las cuestiones más incómodas: la percepción es deseo de reconocimiento de sí a través del rol de la alteridad” (2010, Párr. 4).

Al seguir estos planteos nos resulta significativa la cita, ya antes utilizada, de Ure (2012): “El primer problema que se me presenta en un grupo de ensayo es... *cómo hablar*. ... El lenguaje se traza, para mí, delimitando lo que se puede llamar *imaginario del grupo*” (p. 72). Es común observar en los grupos teatrales que después de cierto tiempo comienzan a manejar un lenguaje en común.²⁶² Antes de continuar se torna necesario aclarar que no entendemos por lenguaje un mero instrumento comunicacional. En este sentido, adscribimos a la postura de Valenzuela (2009) quien, a riesgo de ser criticado cuando propone pensar el concepto “cultura de grupo” como “lengua de grupo”, expresa lo siguiente:

Se dirá tal vez que estoy reduciendo la idea de “cultura de grupo”, desplazándola hacia una “lengua de grupo”. Una objeción semejante provendría de quienes suelen ver en el lenguaje un “instrumento de comunicación”, pues ellos dirían que una cultura de grupo no es sólo una “lengua interna” (una jerga, quizá) sino también un conjunto de prácticas y modos de hacer relativamente consolidados, lógicamente previos a su expresión lingüística. (p. 56).

Si concebimos el lenguaje como conjunto de prácticas al interior de un grupo, este contendrá: las concepciones teatrales, las inscripciones institucionales, los acuerdos y el reglaje del estar juntos y juntas, las técnicas (seleccionadas, creadas y utilizadas), los procedimientos creativos (los que vienen dados y los creados a partir del encuentro), la terminología específica que surge para denominar los sucesos que acontecen en la situación de ensayo, etc.

Este diccionario o idioma grupal existe en la medida que se ha constituido un “nosotros”. Con respecto a esto, podemos volver a las reflexiones de Sloterdijk (2011) cuando afirma que no puede ser parte de la esfera quien no ha participado de su construcción. Tanto el lenguaje como el nombre del grupo son los condicionantes para el sentido de pertenencia, ya que en estos se deposita lo “sutil común”.

3.1.3 Sobre existencias finitas: peligros, riesgos e implosión

²⁶² Gabriela Psenda, actriz de La rueda de los deseos, al dialogar acerca de lo grupal en una entrevista realizada con los fines de la presente tesis nos comenta: “Cuando llevás muchos años en grupo al iniciar un proceso de obra no se gasta tiempo en generar el lenguaje en común, eso ya ha sido generado. Hay algo que va en lo invisible, que tiene que ver con lo técnico también, en donde no perdés el tiempo en conocerte, en encontrarte. Me pasa con Valeria Rivas, que hemos transitado tanto juntas, sabemos qué está pensando la otra, qué problema hay que resolver. Los tiempos están aceitados y eso está bueno porque en realidad te libera, para la creación, de lo que vas a decir y hacer en el presente del ensayo. También está bueno que acordamos políticamente, en casi todo, entonces hay como una especie de marco político-ideológico que compartimos y hablamos el mismo idioma, entonces sabemos que ahí no hay tensión, que si hay, va a estar en otro lado, no en ese” (Psenda, 2017).

A las esferas les preocupa constantemente su inevitable inestabilidad: comparten con la suerte y el cristal los riesgos de todo lo que se hace pedazos fácilmente. No serían formas de la geometría vital si no pudieran implosionar, si no fueran susceptibles a ser destruidas por la presión exterior; y menos lo serían si no estuvieran en condiciones de agrandarse bajo la presión interior del crecimiento de los grupos hasta convertirse en estructuras más ricas. Allí donde sucede la implosión desaparece el espacio común como tal. (Sloterdijk, 2011, p. 52)

La psicología social también detecta en el interior de los procesos de aprendizaje grupal la posibilidad de aparición de peligros que atentan contra la construcción grupal. Los autores Pichon-Rivière y Ana Quiroga hablan de dos miedos o ansiedades básicas: por un lado, el miedo a la pérdida y por otro, el miedo al ataque. Explican, además, que dichos miedos coexisten y cooperan entre sí y “configuran, cuando su monto aumenta, la ansiedad ante el cambio, generadora de la resistencia al cambio” (1977, p. 210). Luego, continúan agregando que la aludida resistencia

se expresa en términos de dificultades en la comunicación y el aprendizaje. El desarrollo del grupo se ve obstaculizado por la presencia del estereotipo en el pensamiento y la acción grupal. La rigidez y el estereotipo constituyen el punto de ataque principal. (Pichon-Rivière y Quiroga, 1977, p. 210)

Como afirmamos con anterioridad, la rigidez de los grupos genera dificultades que en muchas ocasiones lleva a la disolución del grupo mismo. Tomábamos las reflexiones de Castellani (2010), quien expresaba que todo aquello que se estanca, muere. Los miedos, tensiones y peligros de implosión grupal pueden generarse por situaciones internas del grupo o bien por circunstancias contextuales. En ambos casos el grupo realizará diferentes acciones para disipar el riesgo de implosión. Podemos decir que el “deber-estar-juntos” autogenerado al interior de la “esfera” ofrece argumentos para seguir aun bajo condiciones adversas. En lo que respecta al campo teatral, esta situación suele ser frecuente, principalmente en grupos que basan su productividad en modelos independientes y autogestivos.

Esta inestabilidad total de su profesión... [fuerza] a que la única estabilidad se afirme en el contacto personal, en el intercambio emocional recargado del grupo de ensayo. Todo lo que formaría el tejido grupal, el humus de los signos actorales, se transforma en lo que debe alimentar el proyecto, en lo que lo sostiene contra la adversidad, en aquello que se hace tan necesario para las pasiones que justifica el sacrificio. Los actores se convencen unos a otros de que resultan imprescindibles entre sí para imaginar, y sueñan así que pueden llegar a serlo para alguien más, para el público mínimo que consigan. Esa zona intermedia que habíamos mencionado entre el grupo y la obra, esa emanación protoplasmática todavía sin cara, deja de

ser un campo de trabajo, algo que debe ser elaborado y utilizado, una materia prima que debe mostrar sus vetas, para ser algo que contrapesa la vida social, opresiva, que la compensa y que tiene un peligro difícilmente evitable. (Ure, 2012, p. 75)

La continuidad del grupo y permanencia de los sujetos que lo conforman son los aspectos más complejos de la grupalidad. ¿Cómo perdurar? No existen fórmulas estipuladas, ya que cada grupo asume diferentes vías y caminos. En los grupos de mayor trayectoria se hace evidente la necesidad de adaptación a los cambios contextuales. Esta idea se ve reflejada en diferentes discursos de hacedores y hacedoras de teatro del país, de los cuales algunos fueron recogidos y analizados en un artículo de Edith Scher “Producir en grupo. Una historia que se repite” (2005), publicado en la Revista Picadero, material que es de suma importancia para este estudio. En la investigación de Scher, uno de los testimonios elegidos para el corpus es justamente Cajamarca Teatro. En la entrevista que la investigadora realizó, Víctor Arrojo y Sandra Viggiani, comentan acerca de los cambios del grupo en el tiempo:

En los 80 fuimos un grupo, teníamos afinidad ideológica, artística y afectiva... . En los noventa, luego de una importante ruptura, pasamos a ser un equipo de trabajo donde el vínculo más fuerte era la producción y ahora estamos tratando de refundar un grupo a partir de nuestra experiencia y de encontrar vínculos afectivos e ideológicos que fortalezcan la necesidad de producción y crecimiento individual y grupal. En los 80 era fácil juntarse, era lógico, en los 90 nos destruyeron y nos destruimos, era muy difícil ser grupo y creo que hoy se puede ser grupo, si se logra transmitir la experiencia sin soberbia, sin modelos rígidos. (Scher, 2005, p. 11)

En general, varios y varias teatristas analizados coinciden en que muchas veces la continuidad del sello y marca grupal se debe a que los grupos han sabido no solo adaptarse a los cambios contextuales sino también porque han podido generar espacios que permiten combinar proyectos individuales y colectivos. Estas ideas se ven con claridad en la experiencia del grupo Yuyachkani, expresadas en palabras de su director Rubio Zapata:

Creo que la vida en un grupo se fortalece aprendiendo a combinar los espacios colectivos con los personales; en nuestro caso, algunos proyectos involucran a todos y otros son iniciativas particulares que luego de todas maneras repercuten en el colectivo... . Considero que esta búsqueda ha sido una de las claves para la continuidad en nosotros; pienso que así vamos construyendo una memoria común, matizada por la experiencia de cada uno. (En Tossi, 2015b, p. 94)

Cuando Edith Scher pregunta acerca de si es posible pensarse como hacedor y hacedora sin el grupo, del cual han sido parte tantos años, Arrojo y Viggiani responden precisamente desde la lógica recién mencionada:

Es posible, de hecho muchos actores dejan de funcionar en grupo y funcionan en forma individual y son convocados a proyectos de producción puntuales de diferentes grupos. Nosotros necesitamos tal vez una combinación de dinámicas, desarrollar lo grupal sin perder lo individual. (Scher, 2005, p. 11)

Por su parte, Ana Alvarado expresa en el citado artículo, refiriéndose a la actividad del Periférico de objetos:

Los grupos para mantenerse deben flexibilizarse y es también parte del saber constituir un grupo el comprender que un día va a terminar. Hay que sembrar otras cosas individualmente para no formar entornos simbióticos que impidan los cambios y el crecimiento de los integrantes. (Scher, 2005, p. 11)

Ahora bien, esta intención de combinar lo individual con lo colectivo no siempre representa una tarea sencilla. Justamente, en el mismo artículo, quienes fundaron Cajamarca Teatro, luego de las declaraciones antes citadas, exponen que un proyecto grupal difícilmente pueda contemplar todas las necesidades individuales de sus integrantes (Scher, 2005, p. 11). Por consiguiente, aquellas tensiones entre la necesidad individual y el proyecto colectivo que no logran resolverse a partir de los acuerdos grupales, finalmente llevan a una disolución del espacio en común.

Los peligros y riesgos, como bien exponíamos, provienen tanto del exterior como del interior de un grupo. Es bastante común que en ciertos momentos este deba enfrentar situaciones tales como: desgaste de las relaciones, objetivos que no se logran cumplir, ruptura con el ideal del grupo, aparición de subgrupos, malestar en la comunicación, aislamiento de algún o alguna integrante, abuso de poder en las relaciones de los roles asignados, problemas para asumir roles, incumplimiento de los acuerdos, la salida del proyecto de algún miembro, entre otros. Todos estos son peligros que están siempre latentes y que, de no ser tratados a partir de la comunicación colectiva, llevan inevitablemente a la implosión mencionada por Sloterdijk. Para el filósofo, las esferas no son estructuras eternas, por el contrario, son susceptibles a la muerte. El autor afirma que todos los individuos han de abandonar alguna vez el espacio donde estuvieron aliados y en fuerte conexión con otros (Sloterdijk, 2011). En los análisis de discursos de espesor del campo teatral encontramos una clara consciencia de la finitud de los grupos. Tal es la reflexión de Rubio Zapata (2014), quien apunta: “Los grupos

generan su vida y también las condiciones para su desaparición” (p. 258). Por su parte, Arrojo (2005) expone al respecto:

El grupo en general tiene como supuesto básico su autodestrucción, es finita su existencia. Creemos que no sobreviven grupos, los que sobreviven son un teatrista o una pareja de teatreros con uno o dos, no más, compañeros de generación que suman y convocan a jóvenes actores y acuerdan mantener como en nuestro caso una historia recorrida y modo de producción. Así se mantiene el concepto de grupo, no el grupo específico integrado por tal o cual persona. Ésta es una realidad que atraviesa el mapa teatral de nuestro país.

Si sobrevive el concepto de grupo señalado por Arrojo, lo hace a través del nombre y sello del colectivo. A pesar de que los y las integrantes varíen, en quienes han permanecido continúa proyectándose el mito grupal.²⁶³ Cuando se asume la integración de nuevos sujetos, estos, por un lado, podrán adscribir a la historia heredada y, por otro lado, la resignificarán al generar nuevos mitos grupales. Dentro de la trayectoria de una marca o sello colectivo pueden sucederse diferentes integrantes así como distintos modelos y estructuras grupales. Los cambios de modelos al interior de un grupo responden a la necesidad de modificar antiguas estructuras para mutar a construcciones más ricas, o bien acordes con las motivaciones de nuevos integrantes y/o a necesidades contextuales. En este sentido, aun los grupos que mantienen su sello durante décadas atraviesan sucesivas muertes. Ahora bien, ¿qué sucede cuando “el país Nosotros”²⁶⁴ se disuelve y desaparece el espacio común? Para Sloterdijk la muerte tiene dos caras: una que abandona un cuerpo helado y otra que deja restos de “esferas”. Algunos de ellos son asimilados por otros espacios superiores y vivificados de nuevo, de manera tal que lo perdido puede permanecer en los recuerdos como advertencia, como fantasma, como saber (Sloterdijk, 2011, p. 54). Estas ideas del filósofo son esenciales para pensar los grupos teatrales. Veremos más adelante, en ciertos ejemplos, cómo los saberes encontrados al interior de un proceso grupal pueden ser usados por otros grupos ante la eminente disolución del colectivo.

De estas últimas reflexiones en relación al grupo como “esfera” deseamos quedarnos con la afirmación de que ningún grupo se salva del peligro de implosionar: la vida de los grupos tiene un carácter de existencia finita. Si bien esto es un hecho fáctico verificable a lo largo de la historia del teatro, existe una ilusión de tipo primaria en los grupos, podríamos decir casi involuntaria, que se basa en la utopía de existencia eterna. En muchos casos esto se

²⁶³ Además de lo expuesto, debemos señalar que las marcas identitarias de un nombre o sello grupal quedan condensadas en la historia y memoria colectiva del campo artístico.

²⁶⁴ Expresión utilizada por Sloterdijk (2011): “vivimos como trabados uno en otro, en el país Nosotros. Pero esa dicha... no puede ser duradera nunca y en ningún lugar... la sublime esfera... está condenada a estallar” (p. 57).

convierte en pulsión y objeto del estar juntos y juntas, pero en otros, lleva a los grupos a aferrarse a la idea de que la identidad grupal como unicidad precisa ser conservada tal cual fue originada, lo cual es casi una entelequia debido a que, como ya hemos expresado, las esferas son construcciones que dependen de su permanente renovación (Sloterdijk, 2011). Las nuevas grupalidades enmarcan sus pulsiones creativas y el deber estar en conjunto desde nuevas lógicas que son más permeables, híbridas y, la mayoría de las veces, parten de la claridad de que nada es permanente.

3.2 Espumas

En lo que respecta a la idea de grupo en la actualidad se presentan diversas modificaciones. Como exponíamos en la introducción al capítulo, la creación grupal no ha dejado de operar en el campo teatral, aunque sí lo hace desde otras lógicas. Las modalidades grupales contemporáneas incluyen nuevos modos de hacer, estos más complejos, menos claros y más híbridos, como bien lo expresa Gabriela Halac (2006) al referirse al teatro en Córdoba Capital.

Recordemos que los cambios históricos en las conformaciones de grupo en Argentina han dejado huellas importantes y esto hace que se vuelva imperiosa la tarea de repensar la noción a la luz de la actualidad. Los ejes que están involucrados en estas disquisiciones son:²⁶⁵

- Permeabilidad y des-limitación.
- Fluidez e impermanencia.
- Afectividad, asociaciones y redes de trabajo.
- Cambios en los modelos económicos y de formación.
- Artista *multitask*.

3.2.1 Fluidez, permeabilidad e impermanencia

Es Peter Sloterdijk nuevamente quien nos suministra una imagen operativa para adentrarnos en los cambios que la actualidad evidencia. Dice el filósofo:

La imagen morfológica definidora del mundo poliesférico que vivimos hoy no es ya el globo sino la *espuma*. Hoy día, la conexión universal a redes, con todas sus extraversiones en lo virtual, y por ello, no significa estructuralmente tanto una globalización cuanto una

²⁶⁵ En el presente apartado incluiremos algunos ejes que fueron introducidos en el apartado 2.1: “Teatro independiente” (pp. 238-246). El objetivo es profundizar las reflexiones realizando asociaciones con diversas investigaciones: el ya citado Sloterdijk (2011), aportaciones de García Canclini (2012) en relación al artista contemporáneo y cruces con el análisis específico del campo teatral mendocino, a partir de las entrevistas realizadas y las lecturas de diversos materiales.

espumidificación. En los mundos-espumas las burbujas aisladas no son introducidas a un hiperglobo único integrador... sino concentradas en grandes montones irregulares. (Sloterdijk, 2011, p. 73)

El autor contrapone al concepto de “esferas” el de “espumas” y vincula, a este último, con los actuales modos de “ser-en-el-mundo”. Si bien el mencionado concepto nos resulta eficaz para el presente planteo, debemos aclarar, no obstante, que muchas de las características y problemas nucleares sobre grupos presentadas dentro de la imagen de la “esfera” en el aparatado anterior deberán ser tenidas en cuenta en la presente discusión. El aludido concepto es indispensable para profundizar en los rasgos primarios de la constitución de un grupo y los funcionamientos en su interior. El concepto de “espuma” se propone como imagen para el análisis específico de los cambios actuales que presentan, entre muchas cosas, formas de vinculación más dinámicas e híbridas. En efecto, lo que en la actualidad se ve modificado es el tipo de estructura grupal: antes cerrada y con límites claros con un “fuera” y, actualmente, abierta, permeable y des-limitada. Ahora bien, vale aclarar que el formato grupal ligado a la imagen de la “esfera” continúa operando dentro del territorio teatral de la provincia. Los grupos constituidos desde esos lineamientos coexisten con un cambio en los modos de grupalidad que se asocian a la definición de “espuma” de Sloterdijk, en tanto conectividad y redes, diversidad e imposibilidad de unificación.

Los formatos grupales y sus modos de producción varían en la actualidad debido a que el sujeto y sus formas de vinculación, tanto con otros y otras como con la obra, se han modificado. Para ahondar en estos pensamientos utilizaremos el término “fluidez” aludiendo a las reflexiones que Zygmunt Bauman realiza en su libro *La modernidad líquida* (2010). En las primeras páginas de su célebre escrito el autor presenta diferencias entre “solidez” y “liquidez”. Allí explica que la fluidez es una metáfora que ayuda a comprender la etapa actual de la modernidad. En cierto sentido podemos observar que aquellas características expuestas por Bauman como rasgos de la solidez (no pierde la forma, ocupa un espacio definido y se mantiene en el tiempo), pueden ser comparables a la “esfera” planteada por Sloterdijk. Mientras que las características de la liquidez (perder constantemente la forma, no tener un espacio definido y moverse con facilidad) se asocian a los rasgos de la “espumidificación” en tanto conjuntos o conformaciones irregulares, cambiantes de forma y permeables a los entornos.

Si las conformaciones grupales antes implicaban una adscripción espaciotemporal duradera (esto pensado al menos como objetivo, aunque no siempre se consiguiera la deseada continuidad), la actualidad en cambio las muestra condicionadas solo por el presente sin la

obligación de permanecer como conformación grupal. Aquel pensamiento que afirmaba que la subsistencia del grupo se basaba en la capacidad de flexibilización, tal como observábamos en las citas del apartado anterior, hoy se vuelve una de las principales características de los individuos.

En la actualidad, la idea de la fluidez pareciera estar presente en los modos en los que trabajan un gran porcentaje de teatristas, en tanto no se ciñen a un espacio/tiempo duradero y cambian constantemente sus formas para flexibilizarse con el entorno. Cuando deciden agruparse, lo hacen más bien por el interés en un proyecto específico, o bien por el afán de trabajar con quienes están involucrados e involucradas en él. De esta manera, la necesidad de pertenecer a una “historia grupal” de la que hablaba Arrojo (2005) pareciera quedar rezagada en un último lugar.²⁶⁶ Tal como expresa Irazábal (2009),

los creadores más jóvenes no se definen a sí mismos en tanto integrantes de un grupo... sino en tanto colectivos vinculados entre sí por una institución de la que parten (una escuela o un taller), y por un objetivo muy concreto de trabajo. (p. 7)

Suele suceder en muchos casos que los y las hacedoras, habiendo participado del proceso creativo, abandonan luego de pocas funciones la obra sin que esto implique la destrucción del proyecto en sí, de manera que no solo los sujetos son más flexibles, sino que las conformaciones grupales deben ante todo ser permeables para subsistir a estos embates.

3.2.2 Transformaciones en las formaciones y en los modelos económicos

Consideramos que los cambios recién mencionados son consecuencias de una historia social y política compartida en el territorio argentino. Las crisis económicas, fundamentalmente la del 2001, hacen tambalear las estructuras de grupos conformados hasta el momento como independientes y, además, fuerzan a revisar los modos de producción para subsistir en un campo signado por la inestabilidad y la precariedad laboral. Dentro de las modificaciones debemos destacar, por un lado, la apertura de las grupalidades y de los mismos hacedores y hacedoras hacia otros circuitos teatrales y, por otro lado, el desarrollo de la capacidad de gestión y producción. En relación a esto último, podemos sumar las investigaciones de los autores Rimoldi y Monchiatti (2014; 2016), quienes señalan: “La gestión constituye una capacidad de estos artistas que les permite conseguir medios para concretar sus propios fines artísticos, sus espectáculos, y se manifiesta en la búsqueda,

²⁶⁶ Los juegos de poder, en tanto bienes simbólicos producidos por los grupos con trayectoria, se ha modificado. Hoy el mercado de bienes simbólicos se constituye por los proyectos, directores y directoras, actores y actrices que tienen mayor visibilidad y marcan, por tanto, la tendencia del campo.

obtención y explotación sistemática de becas, subsidios e invitaciones a festivales y giras” (2014, p. 27). Las investigaciones de los autores recién mencionados parten de un análisis específico realizado sobre una cohorte de artistas porteños, conformado por artistas que estrenan sus trabajos a partir de la crisis del 2001. En lo que respecta a nuestro corpus, son varios los casos que pueden ser pensados desde un modelo de producción similar en cuanto a la capacidad de gestión, entre ellos: Longo, García Migani y Catanese.²⁶⁷ Esta capacidad de gestión permite, según Rimoldi y Monchietti (2014), generar una nueva categoría: la de “artista-gestor” (p. 27).

Al profundizar en estas disquisiciones encontramos pertinente el estudio realizado por García Canclini (2012). El autor expone que en México los artistas producen, gestionan y organizan de manera flexible y *multitask* (p. 65) y agrega:

Trabajan en proyectos de corta duración, sin contratos o en condiciones irregulares, pasando de un proyecto a otro, sin llegar a estructurar carreras. Con frecuencia movilizan sus competencias y su creatividad en procesos corporativos, cada vez diferentes. ... los limitados ingresos y la fragilidad de sus desempeños los obligan a combinar las tareas creativas con actividades secundarias. ... se caracteriza su actividad como “discontinuidad continua”. (García Canclini, 2012, p. 32)

Consideramos que los nuevos modos de producción, referenciados en la cita de Canclini, son consecuencia de un cambio en el modelo económico. Los y las creadoras no pueden sostener su micro-economía a partir de las taquillas de las obras realizadas en los circuitos alternativos o independientes y por ello salen a buscar sustento económico en otros nichos laborales. Los y las teatristas paralelamente a su trabajo escénico de sala se embarcan en proyectos remunerados a corto plazo y producen espectáculos que dan rédito económico (*stand up*, improvisación, trabajos audiovisuales, obras infantiles, obras didácticas para escuelas). Las opciones laborales, múltiples y diversas, presentan una relación estrecha y contigua entre sí, lo que puede asociarse con la imagen de la “espuma” que, como mencionábamos anteriormente, propone Sloterdijk y que permite observar una red de relaciones en la cual una burbuja se une a otra sin un centro definido.

Además de las transformaciones en los modelos económicos recién explicitados, es necesario añadir los cambios en la formación de profesionales del arte. Canclini menciona que antes solo bastaba con realizar estudios académicos, pero hoy en día esto es insuficiente.

²⁶⁷ Vale aclarar que, si bien sus proyectos están atravesados por este modo de producción que implica la aludida capacidad de gestión, esto no significa que sean ellos y ellas mismas quienes lleven a cabo la tarea. En muchos casos, un miembro del grupo o de la compañía cumple este rol a la par de sus tareas artísticas.

Debido a ello, los y las creadoras se encargan de armar redes de conocimiento. En Mendoza, por ejemplo, el estudiantado de la FAD de la UNCuyo combina la carrera con talleres independientes dictados por artistas, directores, directoras, actores y actrices que están actualmente en cartelera y marcan la tendencia del campo. En relación a sus intereses, va absorbiendo las ofertas educativas del medio, que no solo le brindan nuevos aprendizajes y nuevas formas de relacionar saberes que quizás antes no eran asociados, sino que además generan una red de trabajo a futuro.

Es necesario detenerse en la imagen de la red. Se propone observar el teatro mendocino como un mapa, donde los y las teatristas están relacionados entre sí por diferentes lazos laborales y afectivos: algunos directores y directoras actúan en otras obras, comparten procesos con compañeros y compañeras que luego, o al mismo tiempo, dirigirán en sus propios espectáculos; producen o son dramaturgos o dramaturgas en procesos que no dirigen, realizan proyectos audiovisuales, organizan festivales y producen espacios para el fomento de la dirección y la dramaturgia, etc.

Los ejemplos recién mencionados señalan que los y las creadoras no pertenecen a un solo grupo, ni se restringen a un solo rol en el trabajo teatral. De algún u otro modo se relacionan entre sí realizando prácticas asociativas sin perder, por esto, el propio eje de la poética particular y personal. Los autores Rimoldi y Monchietti (2016) expresan, en relación a su propia cohorte de artistas-gestores y artistas-gestoras en Buenos Aires, que una de las características más notables de los sujetos es la capacidad de agruparse y agregan que la cohorte funciona como un ecosistema de creatividad y sociabilidad. Esta situación la vemos replicada en una interesante fracción de nuestro mapa teatral local.

3.2.3 Redes, asociaciones y modos de producción

Las redes pueden tejerse entre artistas independientes que no pertenecen a ningún grupo, con grupos independientes conformados, o bien entre individuos de diferentes grupos. Lo que sí se observa como una variable fija en la provincia, es lo que Rimoldi y Monchietti (2016) afirman de su propia cohorte porteña: que estas redes se encuentran enhebradas por lazos de amistad y afinidad social. Una característica que se puede sumar a este desarrollo es que, aunque las redes puedan funcionar como asociaciones grupales, el artista no pierde su individualización en lo grupal. Las características propias no solo se mantienen, sino que además pueden crecer exponencialmente gracias a las colaboraciones con otros individuos. En nuestra provincia se pueden observar al menos tres formatos de producciones que involucran asociaciones y trabajo en red:

- a. Elencos concertados que generalmente se agrupan bajo un nombre que durará lo que dure la obra en cartelera, lo cual permite pensar que, aunque no trascienda, el nombre es importante y responde a la necesidad de generar una nueva identidad. En efecto, el o la artista no puede sostener en su individualidad lo que se generó en un colectivo y por esto se busca una nueva identidad que los y las agrupe bajo una marca: una tercera persona, como mencionan Lafón y Peeters (2008) al referirse a las escrituras colaborativas de Borges y Bioy Casares.
- b. Poéticas de dirección que reúnen a diferentes hacedores y hacedoras. En estos casos, quien dirige no está interesado o interesada en la formación de un grupo estable, sino que por el contrario necesita variar actores y actrices según lo demande la producción. Si bien aquí lo colectivo no genera un tercer nombre, muchas veces los materiales creados siguen respetando metodologías y/o procedimientos que responden a la colaboración. Usualmente trabajan con actores y actrices con quienes existe un vínculo previo (colegas a quienes se recurre con frecuencia por compartir las mismas concepciones teatrales, o por ser participantes de sus talleres, entre otras opciones). Entre las figuras vinculadas a este tipo de modelo en Mendoza, podemos mencionar a: Manuel García Migani, Pablo Longo, Ariel Blasco, Ivana Catanese, Gabriela Simón, María Godoy, Rubén Scattareggi dejando para el final la figura de David Maya. Este es un ejemplo complejo y difícil de catalogar ya que se encuentra en el límite, pues su trabajo oscila entre producciones personales y montajes realizados dentro del grupo Cajamarca Teatro. En el caso de Godoy, Catanese y Longo trabajan con la marca identitaria de grupo o compañía (La gloriosa Niní, Ala Sur, Pájaro negro) pero varían los actores y actrices en cada proyecto.
- c. Grupos/elencos independientes. Estos han ido generando un espacio de experimentación de la praxis teatral y han podido sostener en el tiempo una marca identitaria de grupo independiente. Una de las características comunes que se observan es que la mayoría de estos grupos cuentan, o contaron en algún momento, un espacio físico para producir sus espectáculos, por ejemplo: Cajamarca Teatro, teatro El Taller,²⁶⁸ Enkosala,²⁶⁹ Teatro Argonautas (grupo La rueda de los deseos),

²⁶⁸ Debemos destacar que este elenco actualmente se autodefine como cooperativa de trabajo. Si bien el grupo en tanto elenco muchas veces produce obras, fundamentalmente infantiles, bajo la dirección de Suárez, la impronta actual de este espacio es congregar a diferentes teatristas y colectivos que llevan a cabo sus trabajos en El Taller y sostienen colectivamente su administración junto con quienes fundaron la sala. Puede servir de ejemplo Manuel García, quien dirige y estrena sus propias obras en El Taller con sus compañeros y compañeras del grupo o bien con estudiantes de los talleres que dicta ahí mismo. También Miranda Sauervein, Gonzalo Aranda, Oskar Pizarro y Eliana Borbalás (que, como García Migani, actúan en el elenco dirigido

El club del teatro (grupo EQT). Es válido aclarar que el tema de los espacios suele ser un problema difícil de analizar ya que resulta “paradojal”, como expresa La rueda de los deseos. Es decir, en ciertos momentos el sostenimiento de los espacios puede convertirse en el motor del estar-juntos y juntas como también la causa del cansancio y desgaste colectivo.

Además de los ejemplos recién mencionados dentro de este modo de producción grupal, existen ciertos elencos que aun sin sostener un espacio propio que los reúna han sabido mantener en el tiempo una marca identitaria. Entre ellos, podemos hacer mención de grupos con trayectoria tales como Los toritos²⁷⁰ y Ven que te tiene Teatro.

Las tres vías de producción presentadas no son estancas, por el contrario, son permeables a la hibridación de propuestas escénicas. Quienes integran los grupos y salas se vinculan libremente en diferentes espacios y circuitos de creación. De todos modos, debemos aclarar que se hacen evidentes las diferencias generacionales que componen cada espacio creativo. Como mencionábamos en el apartado dedicado al teatro independiente, podemos señalar que las generaciones adultas les adjudican a los y las jóvenes hacedoras una falta de conciencia de lo heredado. En relación a esto podemos agregar que, según García Canclini, antecesoras y antecesoras postulan un diagnóstico desencantado acerca de los y las jóvenes. Así lo expresa el investigador: “De acuerdo con la generación adulta nos enfrentamos a jóvenes apáticos que no han sido capaces de articular una identidad colectiva” (García Canclini, 2012, p. 56). Tal afirmación, resuena entre muchos y muchas teatristas de trayectoria en Mendoza, sin embargo es una postura fácilmente refutable ya que a partir de lo que venimos exponiendo en todo el capítulo se puede verificar que la función colectiva del teatro sigue siendo una constante.

4. DRAMATURGIAS DE GRUPO

En este apartado pondremos en relación las nociones, categorías y problemáticas que atravesaron las páginas anteriores y que son fundamentales para el estudio de prácticas escénicas colectivas en la actualidad. Del corpus hemos seleccionado tres producciones grupales que pueden ser consideradas dramaturgias de grupo. Dos de ellas son obras de

originariamente por Suárez) producen sus proyectos individuales y dictan clases de teatro en el espacio mencionado. Por último, el grupo De sol a sol lleva a cabo sus entrenamientos, sus ensayos y posteriores estrenos coordinados por el mismo Suárez, fundador del grupo El Taller.

²⁶⁹ Dentro de esta sala funcionan diferentes elencos, dirigidos en general todos ellos por Juan Comotti, fundador del espacio.

²⁷⁰ El grupo dirigido por Daniel Fermani, si bien actualmente no posee un espacio propio, administró en distintos momentos espacios escénicos.

Cajamarca Teatro: *Ruido blanco* (2008), dirigida por Víctor Arrojo, y *Las palomas* (2015) dirigida por David Maya; la tercera es *El experimento* (estrenada en 2011 y reestrenada en 2017), una pieza de La rueda de los deseos, dirigida por Fabián Castellani.

Las obras mencionadas poseen características tanto de la “esfera” como de la “espuma” (Sloterdijk, 2011). En lo que respecta a la primera categoría se puede observar con claridad la construcción de “un nosotros” grupal, la autogeneración de un “cielo semiótico” y el uso del ensayo como un espacio de climatización. Por su parte, la estrecha relación con características basales de la “espuma” se hace evidente por su conexión con otros y otras teatristas y con materiales que se encuentran por fuera de la burbuja del grupo, pero que la contaminan positivamente.

El trabajo creativo de los mencionados grupos no se basa en el aislamiento, sino en el constante intercambio con el afuera. Tómese de ejemplo el vínculo con Pompeyo Audivert que se observará en el grupo Cajamarca, o bien los vínculos con el Odín Teatret de La rueda de los deseos, sumado al intercambio que ambos grupos generan a partir del dictado de talleres, los viajes y las giras.²⁷¹ En cuanto a *El experimento*, el grupo realiza una asociación con Arístides Vargas para que los y las asista dramáticamente, mientras que en el caso de *Ruido blanco* la asociación se da con Sacha Barrera Oro. Por su parte, *Las palomas* no se queda atrás en términos de redes asociativas ya que en este caso más de la mitad del elenco estuvo conformado por artistas invitados e invitadas. A todo lo dicho puede añadirse la relación de Arrojo, Castellani y Psenda con el circuito universitario y la constante reflexión teórica de la propia praxis de ambos grupos.

Para la denominación y la reflexión de este modo de trabajo grupal es que hemos encontrado una noción sumamente operativa que se ajusta a las metodologías de trabajo que hayamos comunes en los formatos grupales de la escena actual mendocina. Nos referimos al concepto de “prácticas o procesos colaborativos”. A partir de este y del análisis de los casos mencionados podemos afirmar que el trabajo colaborativo permite un crecimiento de las capacidades individuales y grupales de una burbuja creativa. Con ello queremos expresar que los hallazgos encontrados en el seno de un proceso pueden tener la posibilidad de ampliación y profundización como consecuencia de la combinación de individualizaciones.

Por otra parte, si bien hemos inducido y argumentado el uso del término “dramaturgia” desde el inicio del presente estudio, nos parece importante remarcar

²⁷¹ Sobre ello existen interesantes apuntes y reflexiones en el libro del grupo La rueda de los deseos, donde relatan los intercambios y “trueques” durante las giras por el continente y la relevante tarea de las aventuras pedagógicas que asumieron desde el grupo.

nuevamente esta decisión frente a otras nociones, para comprender procesos escriturales escénicos. En efecto, la aclaración sigue siendo necesaria en la medida que encontramos en el análisis de materiales genéticos el uso del término “creación colectiva” por parte de La rueda de los deseos para clasificar algunas de sus producciones escénicas.²⁷² Desde nuestro análisis consideramos que el trabajo de La rueda de los deseos, por varios motivos evidentes que serán tratados más adelante, responde a la categoría de dramaturgia de grupo. Araceli Arreche —dramaturga, docente e investigadora teatral—, en el prólogo que le realiza al libro generado por el aludido grupo, expresa: “La organización de este material, al que me gustaría llamar un manifiesto estético, da cuenta de una de las tantas maneras en las que hoy se resuelve la identidad de una dramaturgia, la de grupo” (Castellani et al., 2010, p. 10). Además, resulta pertinente aclarar la adscripción que tanto Castellani como Psenda (más otros y otras hacedoras del grupo) hacen a la teoría de Eugenio Barba. Podemos afirmar que comparten el mismo concepto teatral acerca de la dramaturgia. En efecto, Castellani hace uso de terminología barbiana para explicar diferentes etapas de un proceso creativo en el mismo libro al cual hemos aludido. Por todo lo antes dicho, podemos asumir que frente a la ausencia de terminología teórica acerca de este tipo de producción escénico-textual, la categoría más utilizada y conocida es la de la CC y de ahí deducimos su uso.

La dramaturgia de grupo incluye la revalorización del tejido colectivo que implicará un trabajo con tres categorías dramaturgias: de actuación, de dirección y de autoría. Por esto, la construcción de aquella “tercera cosa más que humana” que mencionaba Ure (2012) se vuelve fundacional de la identidad poética y es el dispositivo de la creación misma. Ninguna de las tres obras analizadas tendría posibilidad de existencia sin la constitución de un “cielo semiótico” grupal. Y menos aún sin la pulsión de búsqueda e investigación de lenguajes escénicos, marca identitaria de las tres producciones escogidas.

Antes de comenzar con el análisis, solo deseamos apuntar que desde el inicio de la investigación hasta la actualidad estos grupos se han modificado sustancialmente. En el caso de La rueda de los deseos, el colectivo presenta un corte como grupalidad luego del estreno de la obra *Como quinoas* en el año 2013 y regresa al reponer en escena *El experimento* en el año 2017. Luego de dos años de funciones, nuevamente vuelven a despedirse de este espectáculo a finales de 2019. Por su parte, Cajamarca, entre la primera obra que analizamos (año 2007) y la segunda (de 2015), atraviesa cambios en los y las integrantes del grupo, procesos de crisis grupal, modificaciones en los modos de producción y actualmente la

²⁷² El uso del término CC aparece utilizado reiteradas veces en el libro del grupo que ya hemos citado con anterioridad: *La rueda de los deseos, teatro inquieto* (Castellani et al., 2010).

disolución del ideal de grupo independiente. En los últimos años, los proyectos artísticos grupales disminuyen y se coloca el acento en las producciones personales de cada integrante. Desde el año 2019, los y las teatristas pasan únicamente a administrar conjuntamente la sala con la decisión de no llevar a cabo un proyecto artístico en conjunto.

4.1 Procesos/prácticas colaborativas

Habiendo desarrollado previamente las diferentes problemáticas que se desprenden de la noción de grupo, tanto en sus conformaciones medulares como en sus cambios actuales, nos enfrentamos ahora a pensar dichas problemáticas en relación directa con nuestro objeto de estudio para el análisis específico de las dramaturgias de grupo. En torno a las anteriores discusiones, podemos apuntar que hasta aquí probablemente haya acuerdo al menos en lo siguiente: lo grupal ha sido modificado, las estructuras heredadas tanto del teatro independiente como de la CC no son tomadas como modos de producción o metodologías creativas estandarizadas y aun así los y las teatristas siguen embarcándose en un arte colectivo. Si antes podía el o la creadora formar parte de una esfera de contención total para la creación, hoy el límite propuesto por la “esfera” está desdibujado y cada artista está dentro de un conjunto de burbujas que se conectan unas con otras a modo de red.

Ahora bien, los cambios producidos en la concepción de lo grupal deberían implicar, indefectiblemente, una variación en la terminología utilizada. Esta preocupación responde a que, en el análisis de los diferentes discursos de espesor de nuestro corpus, observábamos, por ejemplo, un uso indiscriminado de la categoría de CC como sinónimo de dramaturgia grupal. En este sentido, seguimos el pensamiento de Irazábal (2009), quien señala, al pensar la categoría de la CC en Argentina, que en muchos casos utilizamos las mismas palabras, pero para definir diferentes objetos.

El término “proceso colaborativo”, de Antônio Araújo (2010), como también su sinónimo “prácticas colaborativas”, utilizado por los autores Ary y Alpizar (2015), son operativos para el problema de la denominación. Estos últimos investigadores plantean, en su artículo publicado por la Revista Telón de Fondo, que la expresión “prácticas colaborativas” surge en los años noventa en San Pablo (Brasil), en grupos de trayectoria con una fuerte inclinación por la investigación de lenguajes. El mencionado término aparece primero de manera informal y más tarde será incorporado al léxico utilizado por la teoría. Los investigadores desarrollan la noción a partir de algunas definiciones que resultan significativas para nuestra propia investigación:

De alguna manera, el proceso colaborativo prioriza dos aspectos que eran considerados opuestos entre sí, si contrastamos la creación colectiva con la década del director: 1) el estímulo a la creación en colectivo, que se fundamenta en el libre posicionamiento de los involucrados ante el trabajo, como era usual en la primera experiencia, y 2) la determinación de las funciones artísticas específicas para cada integrante del grupo, como era primordial en la década del director. (Ary y Alpizar, 2015, p. 63)

Tanto los citados autores como Araújo (2010) exponen la distancia con la CC, explicando que la mayor diferencia radica en que ciertas experiencias de CC, en rasgos generales, propiciaron un rechazo a la especialización y diferenciación de las funciones artísticas. Además de las características ya mencionadas, ambos artículos añaden que el proceso colaborativo no comprende una uniformidad metodológica sino que, por el contrario, cada grupo o colectivo conforma una metodología acorde a sus necesidades.

De esta manera, sería más adecuado pensarlo como una especie de modo de creación teatral que posee principios comunes identificables. Estos principios motivan al colectivo a la concepción de una obra plural y representativa. Por lo tanto, estimulan al máximo el potencial artístico de cada sujeto involucrado en el proceso de creación de la obra teatral, respetando sus funciones artísticas específicas y, al mismo tiempo, estimulando la permeabilidad creativa entre todos. Constituye un modo de trabajo en el que no hay una rigidez metodológica contenida en las experiencias... lo que hay es un propósito de valores que permean las prácticas de diversos grupos, que de ahí conforman sus experimentos procedimentales. (Ary y Alpizar, 2015, p. 63)

Araújo, además, desarrolla la idea de “escritura escénica” en los procesos de colaboración. El autor comienza por explicar la presencia de una dinámica que implica una desjerarquización. Resulta revelador que esta no es tomada aquí como ausencia de jerarquías:

Creamos bajo una dinámica que hemos denominado como proceso colaborativo. Tal dinámica, sucintamente definida, se constituye en un modo de creación en la que todos los integrantes, a partir de sus funciones artísticas específicas, tienen igual espacio para realizar propuestas, lo que produce una obra cuya autoría es compartida por todos. Su dinámica desjerarquizada, más que representar una ausencia de jerarquías, apunta hacia un sistema de jerarquías momentáneas, flotantes u oscilantes, localizadas durante un cierto tiempo en un determinado polo de creación (dramaturgia, puesta en escena, interpretación, etc.) para, en un siguiente momento, moverse rumbo a otro vértice artístico. (Araújo, 2010, p. 222)

El diálogo creativo se da entre las diferentes funciones asumidas por cada integrante del colectivo. La ocupación de cada rol se define por consenso grupal según el interés y la

habilidad de los y las participantes. Dentro de los procesos colaborativos, la autoría compartida significa que cada rol pueda impartir su propia visión sobre la obra que se está creando en el espacio escritural cohabitado. Araújo utiliza la expresión “escritura múltiple” y cita a Barthes para definirla como: “un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original” (en Araújo, 2010, p. 223).

Luego Araújo (2010) agrega que:

en el proceso colaborativo, justamente, los diferentes autores —o autorías— no se suman, sino que cohabitan ahí, identificables, y el conjunto no se forma por su síntesis y sí por el diálogo y la fricción; por el choque de polos artísticos particularizados que se yuxtaponen o se contaminan, pero no se diluyen uno en el otro. En él también podemos pensar en una autoría que se da —aunque no exclusivamente— por mecanismos de apropiación. (pp. 223-224).

En este sentido, la dramaturgia así comprendida otorga un gran espacio al choque y la fricción. Está permitido y hasta se propicia el generar “crisis” a través de la práctica de la escucha de otro(s) cuerpo(s) diferentes al propio cuerpo.²⁷³ Las diversas escrituras individuales, como veremos en los casos seleccionados, encuentran ese diálogo creativo al poder generar un código en común, sin que esto signifique que por un lado la individualidad se diluya en el colectivo, o bien por el contrario que el preservar las individualidades artísticas signifique el detrimento de un pensamiento y una praxis grupal. Para ello, los procesos colaborativos invierten tiempo en la búsqueda y experimentación de soluciones en las que todos y todas se reconozcan en la obra creativa. Así, los ensayos se convierten en un espacio vital donde se da una “dinámica de negociaciones” (Araújo, 2010, p. 224). Como las jerarquías son móviles y oscilantes existe un juego interesante entre lo individual y lo colectivo, “se puede identificar la existencia de una actitud artística autoral, marcada por un intrincado juego de dependencia-independencia, que oscila entre liderar y cooperar, entre la impermeabilidad y porosidad” (Araújo, 2010, p. 225). En efecto, las prácticas colaborativas reelaboran el término “horizontalidad”, ya que la presencia de jerarquías, móviles y rotativas, no impide procesos de cooperación y autoría colectiva. Tal como sucede en la CC, la horizontalidad permite entre muchas cosas la revalorización de las funciones actorales:

Si la horizontalidad de las funciones es un principio básico de funcionamiento de este sistema de creación, es innegable la revalorización del actor como un creador en igualdad con el dramaturgo y el director ... la dramaturgia y la dirección parecen “perder” su carácter de

²⁷³ Cuestión que podemos relacionar directamente con lo expuesto en el capítulo anterior dedicado a la dramaturgia de dirección.

omnipotencia y omnisciencia, abriendo el espacio a una interferencia autoral fuerte por parte de los intérpretes. (Araújo, 2010, p. 225)

El proceso colaborativo da lugar a una escena en construcción en la cual, tanto dramaturgo como directores y actores, deben comprender que el texto es también parte de esa construcción. Araújo hace hincapié en la ruptura con la idea de un texto fijo e inmutable. Los textos van apareciendo a partir de improvisaciones textuales, muchas veces frágiles e inconsistentes que madurarán junto con el proceso escénico total. En este sentido, como veíamos en el primer capítulo, queda sin efecto el arte en dos tiempos: texto y puesta en escena son inseparables. Expresa el investigador:

Es importante comprender que la dramaturgia, puesta en escena e interpretación van madurando conjunta y simultáneamente, y que es artificial separar estos campos de forma individualizada y sin diálogo entre ellos. También es clara la imposibilidad de terminar integralmente una de estas áreas para comenzar otra, en la medida en que ellas se realimentan e interconectan todo el tiempo. (Araújo, 2010, p. 228)

Si bien no todos los trabajos que estudiaremos siguen al pie este modo procedimental de disolución de etapas de la producción —lo cual será desarrollado hacia el final del presente capítulo—, en general hasta aquí se tornan evidentes las similitudes entre el planteo de los investigadores brasileiros y nuestro propio enfoque. Debido a ello consideramos que el uso del término “proceso/prácticas colaborativas” resulta operativo y sólido para nuestro propio objeto de estudio.

4.2 Sobre experimentos procedimentales

En lo que respecta a nuestro corpus, los casos seleccionados como dramaturgias de grupo, muestran claras vinculaciones con las características de las prácticas colaborativas. Es válido aclarar que al igual que sucede con la dramaturgia de actuación, podríamos afirmar que en cierto sentido siempre existe dramaturgia de grupo en los procesos creativos de textos escénicos. Sin embargo, hay colectivos que colocan esta última categoría de dramaturgia como una decisión metodológica en sus formatos creativos. Así, la colaboración entre roles mencionada por Araújo, Ary y Alpizar —en nuestro trabajo, una colaboración entre dramaturgias (de actuación, dirección y, en ciertos casos, autoría o dramaturgista)— se vuelve una condición indispensable.

Cada uno de los tres ejemplos estudiados responde a características de las prácticas colaborativas e incluyen núcleos problemáticos que venimos discutiendo desde el inicio del

capítulo. No es casual que, dentro del amplio corpus, las tres obras que se producen desde esta idea de grupo sean colectivos que, aun adaptándose a los cambios del presente siglo XXI, sostienen un ideal de grupo cercano a las características de la “esfera”, en tanto muestran una estructura procedimental consolidada, un lenguaje grupal común y una ética de trabajo compartida.

Por otra parte, nos resulta sustancial señalar que los procesos seleccionados son afines a la expresión “experimentos procedimentales” y, lo que es evidente, son creaciones que responden a una autoría compartida, ambas características son fundamentales de los procesos colaborativos. Tanto *Ruido blanco* como *Las palomas* y *El experimento* son espectáculos que surgen de procesos que han estimulado al máximo las capacidades singulares de los y las integrantes. Dentro de los ensayos y luego en la etapa de funciones cada miembro ocupa un rol específico sin descuidar la totalidad del espectáculo. En efecto, en lo que respecta a la construcción dramática, lo recién mencionado se vuelve fundamental ya que las tres obras plantean relaciones de colaboración entre roles y en ellas encontramos una función específica para el encargado del texto, ya sea como autor asociado, encargado del texto o dramaturgista. Además, en dichas producciones la etapa de exploración, búsqueda y conformación de procedimientos creativos es tan relevante como la construcción de la materialidad de la puesta en escena y su posterior etapa de funciones.

En el caso de Cajamarca, con la experiencia de *Ruido blanco* la exploración de procedimientos durante el proceso se vuelve un motor del estar-juntos y juntas. Durante el trabajo combinaron diversas estrategias de dramaturgia (de actuación, de dirección y luego de autoría) para generar una dramaturgia con un discurso poético y un “estar” en escena singular. La obra parte de esta necesidad de exploración técnico/discursiva, por lo que más adelante desarrollaremos en particular los procedimientos dramáticos encontrados en este proceso creativo.

Vale aclarar que, si bien el grupo Cajamarca ha sido ubicado comúnmente en el campo teatral como grupo involucrado con la investigación teatral, esta obra es la primera creación del colectivo que incluye la indagación de procedimientos de dramaturgia escénica. Antes de ello, el grupo había recurrido a un formato de montaje tradicional de texto de autor o autora.

La experiencia de *Ruido blanco* marcó un antes y un después en la historia teatral del equipo. Podemos traer a colación el pensamiento de Sloterdijk antes tratado: una “esfera” puede pasar a convertirse en una estructura más fuerte, o bien, en caso de implosión, sus restos quedan esparcidos para ser reutilizados por otras “esferas”. En este sentido, los saberes

generados en la burbuja de *Ruido blanco* se convirtieron en procedimientos que trascendieron el nicho íntimo del propio proceso. De diferentes maneras cada integrante incorporó esos saberes a sus modos de trabajo dentro y/o fuera del grupo. El vínculo de Cajamarca con este modo procedimental para generar dramaturgia(s) es el inicio de una serie de producciones teatrales que finalizaron con el estreno de *Las palomas* en el 2015 y que permiten evidenciar una modalidad asociativa del grupo. Después de *Ruido blanco*, Arrojo dirigió bajo los mencionados procedimientos a estudiantes de la FAD de la UNCuyo en la Práctica Escénica III. La obra se llamó *Atravesados por el Dakar* (2009). Siete de las actrices de esta producción universitaria se sintieron motivadas para seguir trabajando esta metodología y convocan a David Maya para que las dirija. De allí surge *Punto ciego. Carla por el camino de mono* (2011). Finalmente, en *Las palomas* (2015), la pulsión para generar un nuevo recorrido de investigación dramático-escénica surge de tres integrantes de Cajamarca, los y las cuales ya habían participado activamente en uno o más de un proceso bajo esta modalidad. Los y las restantes que se suman al proyecto desde el inicio contaban con la experiencia de las “máquinas teatrales”, dictadas por el director escénico Juan Comotti en la Enkosala. Además, un actor provenía directamente de estudiar y trabajar con Pompeyo Audivert. Este dato no es menor porque, como se mencionará más adelante, existe una fuerte relación entre las “maquinas teatrales” de Audivert y los procesos de creación múltiple de Cajamarca.

Tanto *Ruido blanco* como *Las palomas* fueron concebidas a partir de una pulsión de investigación escénica: ensayar para crear algo que no se sabe a ciencia cierta hacia dónde va, sin texto ni idea escenográfica *a priori* y sin fecha de estreno próxima. Sandra Viggiani (2012) lo expresa con mucha claridad en un trabajo reflexivo²⁷⁴ a propósito del proceso de *Ruido blanco*:

Partimos de una puesta en valor y de sinceramiento sobre nuestras pulsiones y deseos personales, encontrándonos con algunos tópicos comunes. Desde estos iniciamos trabajos de escritura dramática individual, en formato de monólogos que luego compartíamos con el grupo. Esa primera etapa se supera rápidamente, para no quedar limitados en un territorio fabular definido por temas o peripecias particulares. Salimos de allí, más bien,

²⁷⁴ Este material fue cedido por su autora y se mantiene hasta el día de la fecha inédito. El texto fue presentado como trabajo de evaluación del curso “Teatro Latinoamericano del siglo XX” dictado por Magali Muguercia (CELCIT, 2012). El trabajo de reflexión teórica sobre la propia praxis es invaluable en tanto no solo rescata de manera ordenada momentos del proceso creativo, sino que además analiza y profundiza en el modo de producción del grupo en el contexto de la creación de *Ruido blanco*. Por esto mismo se transforma en un documento valioso para nuestro análisis.

conceptualmente huimos, fue nuestra primera “fuga” de una teatralidad más tradicional a partir de la cual no deseábamos construir. (2012)

La pulsión creadora puede convertirse en una regla de juego dentro del grupo. En el caso particular de *Ruido blanco* dicha pulsión tuvo que ver con la generación de una dramaturgia grupal. A esta la denominaron bajo el nombre de “dramaturgia múltiple”. Se trata de una textualidad escénica que está regida por la fuga de la estructura dramática tradicional. Con estos datos pretendemos demostrar que la instancia de investigación escénica pasa a ser parte de la identidad del grupo, como un objetivo que los reúne y contiene dentro de la “esfera” de trabajo. El recorrido de Cajamarca en sus dos producciones (*Ruido blanco* y *Las palomas*) encuentra consonancia con las reflexiones de Ary y Alpizar (2015), cuando expresan que:

No es extraño escuchar de un artista que trabaja en un grupo de teatro —donde hay una preocupación con la investigación de lenguajes— que el proceso es tan importante como el resultado. Luego, al reforzar la importancia del proceso, se refuerza también la importancia que tiene cada artista para dicho proceso, pues, a pesar de que los integrantes de una experiencia colaborativa desempeñen funciones artísticas específicas, también son estimulados para no restringirse a su campo de actuación. ... son llevados a participar de modo crítico y provechoso en los demás campos, a pesar de que se hayan establecido los responsables para cada instancia de creación del espectáculo. (p. 63)

Son también estas ideas las que nos llevan a presentar la particularidad de *El experimento* (2011). La rueda de los deseos es un grupo que coloca entre sus objetivos ser un espacio de búsqueda y experimentación. En este sentido no es casual que el espacio teatral que administraban como grupo, la Sala Argonautas, haya sido pensado como un centro de investigación y experimentación teatral y no solo como un espacio de muestra de funciones.

En lo que respecta a la dramaturgia de grupo, a diferencia de Cajamarca, el equipo dirigido por Fabián Castellani viene de una constante práctica de escrituras escénicas. A lo largo de la historia grupal fueron estrenando espectáculos creados a partir de adaptaciones y reescrituras escénicas de textos narrativos y teatrales. A continuación mencionaremos el repertorio de las obras estrenadas: *Ladrón que roba a ladrón* (2001), montaje de calle inspirado en el *Entremés famoso de las brujas* de Agustín Moreto y Cabañas;²⁷⁵ *Prometeos* (2002), una creación colectiva a partir del mito griego; *Historias* (2003), un montaje de teatro

²⁷⁵ Si bien los hacedores colocan a esta pieza como una “creación colectiva” (Castellani et. al, 2010, p. 19), en conversaciones con el director este expone que fue un trabajo desde el texto y casi sin intervenciones, a diferencia de otros procesos.

de calle inspirado en la obra de Osvaldo Dragún *Historias para ser contadas; El más antiguo beso de la tierra* (2004), una creación realizada a partir de textos de Laura Esquivel, Armando Tejada Gómez, Juan Dragui Lucero, Ítalo Calvino y Pablo Neruda; *Nave de locos* (2005), una creación grupal con intervención dramática de Pablo Arabena a partir del cruce de diversos materiales;²⁷⁶ *Los fabuladores* (2007), creación colectiva sobre cuentos de Yourcenar, Maupassant y relatos afro-brasileños; *Hambruna* (2007), producción grupal sobre un texto de Franz Kafka más textos de Osjar Navarro; *Javiere* (2010), texto final de Cristian Palacios a partir de una selección grupal de cuentos y personajes; *El experimento* (2011), creación grupal a partir de diversos materiales y con asistencia dramática de Arístides Vargas; por último, *Como quinoas* (2013), texto de Maricel Arreche.

Mencionamos el recorrido completo de las producciones del grupo porque de este modo podemos evidenciar como una constante la dramaturgia escénica por sobre el montaje de corte tradicional. En entrevistas, los y las integrantes de La rueda nos confirman que hubo muchos intentos de trabajo con texto (pre-escénico) de autor o autora,²⁷⁷ sin embargo estas obras nunca se estrenaron, a excepción de la última, *Como quinoas*, oportunidad en la cual el grupo toma de punto de partida y de llegada el texto. Entre las obras de autoría no estrenadas se encuentran dos textos universales: *Hamlet*, de Shakespeare, y *El amor de don Perlimplín y Belisa en su jardín*, de García Lorca. Se suma a estas una pieza teatral de autoría local, *El quinto evangelio*, de Daniel Fermani.

En vinculación con los procesos creativos de La rueda de los deseos, debemos señalar en primer lugar la jerarquía que le otorgan. Esto se ve con claridad al analizar el discurso de espesor de Fabián Castellani, donde deja en evidencia su concepción teatral ligada a un teatro laboratorio, situación que no solo es verificable en sus adscripciones y vinculaciones con la poética barbiana, sino también en su propio discurso, que constantemente reivindica un teatro de experimentación. Es importante señalar que cada espectáculo de La rueda de los deseos implica una nueva investigación. Castellani (2017) lo explica del siguiente modo:

²⁷⁶ Explicitamos a continuación el cruce de materiales utilizados en el proceso creativo, a través de la siguiente cita de los hacedores y hacedoras: “este espectáculo se crea a partir de esta información: cuadros, historias, anécdotas. A la vez está atravesado por dos aniversarios significativos y que dejaron huella también en el proceso de trabajo: 400 años del Quijote, de Miguel de Cervantes Saavedra y 70 años de la muerte del poeta portugués Fernando Pessoa. También por un texto del escritor portugués José Saramago, *La balsa de piedra*, y por Van Gogh, Giordano Bruno, etc.” (Castellani et al., 2010, p. 125) Además, debemos mencionar aquí la importante experiencia que tuvo el grupo en su encuentro con El frente de Artistas del Borda en Bariloche en el año 2004, experiencia que sin duda los llevó a profundas reflexiones que luego se ven reflejadas en la obra.

²⁷⁷ Debemos señalar que los y las teatristas también remarcan en los intercambios que realizamos que, aun en aquellos trabajos con textos pre-escénicos, el planteo nunca es desde una modalidad tradicional, es decir, siempre hay reelaboración por parte del equipo creativo. Para La rueda de los deseos, el texto siempre es un elemento más del entramado escénico: nunca central ni jerárquico.

cada espectáculo tiene que llevarme a otro lugar. Me aburro si todo me lleva al mismo lugar. Me gusta que sea un viaje. Es muy bonito como lo dice Eugenio (Barba), en el libro *Quemar la casa*, dice que durante mucho tiempo hacía los espectáculos de una manera y dice que un momento empezó a trabajarlos como un pozo oscuro donde hay que meterse y atravesarlo y el espectáculo está al final de ese pozo. Entonces si bien es bastante difícil sostener ese proceso, tenés que tener un grupo de gente en el cual confiar, pero es sumamente enriquecedor porque vas descubriendo todo en el camino. (Castellani, 2017)

Escriben los hacedores y hacedoras bajo el título de “Conceptos e ideología de nuestro teatro”, en el primer capítulo del libro ya citado con anterioridad, *La rueda de los deseos. Teatro inquieto* (2010), que el grupo es un espacio de búsqueda e investigación, idea que se consolida en el análisis del repertorio escénico creado a lo largo del tiempo. Cada obra se concibe a partir de procesos de larga duración y se dedica el tiempo que sea necesario para cada proyecto. En este sentido, se observa una vinculación con la posición histórica del teatro independiente argentino que se contrapone a una idea mercantilista del arte. Esta posición es afirmada por Castellani (2010) en diferentes conferencias y textos que han sido publicados dentro del mencionado libro.

Los procesos grupales de La rueda de los deseos, además implican un entrenamiento colectivo, la búsqueda y conformación de materiales escénicos que pertenecen a cada actor o actriz y la construcción de un lenguaje grupal que se fue consolidando con el pasar de los años. Más allá de los procedimientos particulares que observaremos en *El experimento*, en esta pieza teatral se ve aceptada una dramaturgia de grupo que coloca como principal eje el cuerpo del actor o actriz y sus materiales creativos.

El Experimento se produce a partir de un proceso que dura aproximadamente un año (con ensayos de tres horas, tres veces por semana), aunque vale aclarar que la obra comienza su gestación mucho antes, en el momento en el cual se decide trabajar a partir del tema de la educación. Por diversos motivos, este germen inicial queda pausado y luego de tres años retoman la idea. En este tiempo suceden cambios en el interior del grupo: por un lado, Guillermo Bragoni se va a vivir fuera del país y, por otro, ingresan al grupo nuevas integrantes. Dice Gabriela Psenda: “En la Rueda, los procesos creativos nunca tienen un tiempo lineal, digamos que es más como un espiral, porque a veces volvemos a pasar por la idea” (Psenda, 2017). Siguiendo el testimonio de la actriz, podemos decir que en cierto sentido, al incorporar nuevas subjetividades, el proceso de *El experimento* se reinicia y con ello “se vuelve a pasar por la idea”. Además de lo mencionado debemos recordar que la obra

se estrena en 2011 y se reestrena, con cambios en el reparto, en el año 2018, lo que implicó nuevas resignificaciones.

Para sumar a lo expuesto, debemos agregar que los tres casos que analizaremos en este apartado trabajan con procedimientos generadores de una dramaturgia escénica, con cruces de materiales creativos disímiles, la focalización en el trabajo de la actuación y el rescate de su singularidad. También encontramos que las obras, en tanto objeto artístico acabado, se ven atravesadas por algunas similitudes: una fuerte apuesta a la indeterminación y la presentación de fábulas ficcionales porosas y abiertas, la presencia de reescrituras y utilización de diversos textos-materiales, la jerarquización del espacio escénico y su territorialidad y, por último, los tres procesos proponen una relación particular con el espectador o espectadora, quien debe asumirse también dramaturgo de la pieza teatral, es decir, existe en las tres obras la confirmación de una cuarta dramaturgia: la del espectador o espectadora.

4.3 Procedimientos dramaturgicos

En el capítulo III expusimos la noción de improvisación como un procedimiento general de creación escénica, al mismo tiempo que señalamos que los casos de análisis se agrupan en diferentes tipos o modos de improvisación. Mientras que *Ruido blanco* y *Las palomas* pueden ubicarse dentro del primer tipo (como una improvisación que se inicia sin ningún elemento previo, sin textos pre-escénicos o temáticas que guíen la improvisación), *El experimento* se ubica dentro de una segunda vía de improvisación (que encuentra su punto de partida en una temática seleccionada previamente por el equipo creativo). Más allá de las distancias entre las obras, podremos advertir cómo comparten un núcleo problemático en común: hablamos aquí del aspecto procedimental de la dramaturgia.

El término “procedimiento” ha sido utilizado con anterioridad, pero hasta el momento no fue profundizado. Este puede tener diferentes acepciones, por lo cual intentaremos delimitar ciertos aspectos que consideramos sustanciales al momento de analizar los procedimientos de dramaturgia grupal. Para esta instancia, entonces, rescataremos dos visiones: por un lado, las reflexiones de Javier Daulte que realiza en el ensayo “Juego y compromiso” (2010)²⁷⁸ y, por otro lado, las teorizaciones que expone Víctor Arrojo en su libro *El director teatral ¿es o se hace?* (2014), material que, al igual que el de Daulte, hemos visitado con anterioridad.

²⁷⁸ Debemos mencionar un dato que no es menor: encontramos en el análisis de los materiales genéticos que Cajamarca trabajó con el ensayo de Daulte al inicio del proceso escénico.

La concepción de Daulte sobre el juego, introducida en el capítulo III, se articula con la noción de procedimiento. El teatrista expone en el ensayo que el procedimiento es arbitrario como son arbitrarias las reglas de todo juego. Daulte (2010) afirma que la regla no se cuestiona, se acepta. Además, agrega algo que nos resulta estimulante para nuestro estudio: el procedimiento es la resultante de una combinación de reglas. Para el director y dramaturgo porteño, el procedimiento tiene que ver con un mecanismo que funciona más allá de los contenidos. Por su parte, Víctor Arrojo (2014) llama procedimiento a “el conjunto de operaciones que estructuran un proceso de producción y determinan su resultado” (p. 37).

En el estudio realizado, pudimos observar que si bien podemos congregarnos en un mismo grupo a *Ruido blanco* y *Las palomas* —por interesarse en un modo de producción que se basa en la conformación de procedimientos y la exploración específica de una dramaturgia escénica—, al mismo tiempo encontramos a partir de la mirada analítica que estas obras también comparten características comunes con *El experimento* aun cuando este inicia su proceso motivado por el aspecto temático. En esta última pieza es el tema de la obra el que guía la selección de materiales. Consideramos que a partir de dicha selección primaria aparece un tipo de procedimiento dramático.²⁷⁹

La conformación de procedimientos es una mecánica que integra dentro de sí tanto un tiempo de exploración y búsqueda, como los códigos y el reglaje grupal (en estos casos, la historia que se comparte) y también la reflexión dentro del proceso creativo, ya que resulta evidente, en el trabajo de análisis de los documentos genéticos, que los y las hacedoras han teorizado o reflexionado sobre sus operatorias de la escena. Esto se puede advertir en algunas ocasiones por el léxico que utiliza la grupalidad para referir a ciertos procedimientos, lo que evidencia la presencia de acuerdos y un idioma en común —un “cielo semiótico”, en términos de Sloterdijk (2011)—. Pero, además, en cuanto a Cajamarca, Víctor Arrojo dedica varias páginas a la reflexión teórica de los procedimientos en la creación teatral a partir de su propia praxis, así como Sandra Viggiani realiza un escrito teórico acerca del proceso creativo de *Ruido blanco*, donde explicita el modo de producción de dicha obra y explica cada uno de los procedimientos que surgen del proceso.

A continuación, nos proponemos observar aquellos procedimientos que dieron lugar a una escritura de la escena, tanto para los casos donde la conformación procedimental fue la regla de juego, como para el ejemplo donde la temática inspiró el encuentro del procedimiento. Debemos aclarar que en todas las obras los procedimientos son particulares

²⁷⁹ Con ello referimos a la vinculación con los postulados de *Tesis sobre el cuento*, de Ricardo Piglia, ensayo incluido en *Formas breves* (1986) que desarrollaremos más adelante.

de cada colectivo, es decir, los grupos conforman, a partir de las vinculaciones al interior de los procesos, sus propios modos de creación escénica que, en vías generales, involucran evidentemente una dramaturgia de actuación y una de dirección. Sin embargo, lo que aquí observaremos es la construcción del mecanismo colectivo: la confluencia de esas dramaturgias en la conformación procedimental. En las páginas que siguen podemos encontrar en el análisis de la dramaturgia escénica construida a partir de procedimientos de fuga de estructura dramática, operatorias de reescritura escénica de textos-materiales y/o la presencia de operatorias pertenecientes a la narrativa como las que se describen en “Tesis sobre el cuento”, de Ricardo Piglia (1986) —entre ellas, la “teoría del iceberg” de Hemingway—.

4.3.1 Fugar de la estructura

Como venimos introduciendo, los procedimientos dramatúrgicos encontrados y/o reutilizados por Cajamarca en el proceso de *Ruido blanco* parten de una pulsión creativa de generar teatralidad desde la fuga de la estructura dramática y por fuera de la estructura tradicional de montaje de un texto pre-escénico. Es decir, los y las hacedoras se preguntaron cómo generar dramaturgia sin la estructura básica de ordenamiento de objetivos y circunstancias dadas de un personaje, o bien sin la lógica del conflicto de objetivos contrapuestos. También se cuestionaron cómo generar obra sin ningún tipo de material previo, sin idea de personajes, sin textos escogidos, sin temática a indagar. El grupo resolvió una exploración a través de improvisaciones y juegos escénicos regidos por consignas técnicas. Esto es lo que Arrojo en su libro denominará como “percepto técnico”. El director explica:

partimos solamente de la premisa “fugar de la estructura dramática”. Algunas de las fugas que propusimos, entre otras, fueron operar desde la presencia del cuerpo y en el discurso, evitar la relación causa-efecto en el cuerpo y en el discurso, reemplazar las circunstancias dadas por estados. (Arrojo, 2014, p. 48)

Por su parte, Viggiani (2012) relata en su escrito teórico:

Comenzamos a improvisar desde el vacío, sin tópico, solo respondiendo a estímulos ambiguos que impulsaban el imaginario del actor. Por ejemplo a partir de frases como: “yo no fui”, “acá pasa algo”, “no me importa”. Esta etapa comienza a generar un tipo de relato más alejado del discurso de tesis, en los actores aparecían estados más que discurso.

Luego fugamos de la acción aplicando como condición la atención en el “estar”, es decir la voluntad de encontrarse con el aquí y ahora de la situación, con la legitimidad de

entrar y salir desde los “estares”. Se improvisa a partir de los “estados”. Este comportamiento fugado de la acción transformadora genera un cambio en el imaginario y en la sensibilidad del actor que genera una textualidad diferenciada. (2012)

Además, deseamos remarcar que la actriz menciona en el citado escrito un dato relevante: los procedimientos encontrados durante el proceso fueron una combinación de la propia búsqueda sumada a la experiencia del seminario dictado por Pompeyo Audivert, “El discurso poetizante del actor” (2003), en el que se presentó las “máquinas teatrales”. Del director porteño podemos mencionar su modo procedimental para poetizar el cuerpo a través de un uso codificado del espacio. En una entrevista, realizada por Candela Gómez Diez, Audivert explica el mecanismo de la siguiente manera: “Se trata de un procedimiento de improvisación colectiva de naturaleza poética que tiene la particularidad de producirse a partir de consignas de composición del cuadro escénico y de los cuerpos de los actores” (“Arlt pone a los personajes en una realidad teatral pura”, diario *Página 12*, 31 de mayo de 2017, s/p). Aunque resulta evidente que el proceso de *Ruido blanco* genera su propio modo procedimental, no podemos dejar de reparar en que el taller dictado por el teatrista incidió directamente no solo en la conformación de ciertos procedimientos sino que, además, propulsó un mecanismo teatral desfasado de la estructura tradicional o, como expresa Audivert en “El piedrazo en el espejo” (2003), que no cae en las formas históricas de producción “ya que lo que está en crisis es justamente la herencia” (p.15).

Algunos de los procedimientos grupales que Viggiani (2012) releva en su reflexión teórica tienen los siguientes nombres: “ponerse peligroso”, “frontón”, “técnico”, “confesión”, “García Márquez”, “secreto” y el “traductor”. Cada uno de ellos podía ser utilizado por los actores y actrices durante la improvisación y, al mismo tiempo, eran herramientas operativas del director, quien desde la oscuridad de la platea hacía uso de ellos según la necesidad. El actor o actriz debía estar en plena escucha, el procedimiento le servía como disparador para la improvisación de un estado o un texto, o bien como restricción: “se plantean como una consigna extremadamente restrictiva, represiva, que desde la prohibición potencia la búsqueda expresiva” (Arrojo, 2014, p. 48).

Como bien se mencionaba en la cita de Viggiani, el uso de los procedimientos se focalizó en la creación de estados. El cuerpo de los actores y actrices en esta obra debía generar un vínculo particular con su “estar” en escena. Esto hace que el texto y su contenido fabular quede relegado en un segundo plano.²⁸⁰ La combinación de texto y estado produce

²⁸⁰ En este sentido, puede ser de utilidad mencionar que durante el proceso de investigación los hacedores y hacedoras dieron inicio al trabajo elaborando materiales dramáticos propios (monólogos) que, por su

cuerpos afectados que en un territorio hiperrealista como el de *Ruido blanco* da lugar al efecto de extrañamiento al que la mayoría de los procedimientos se inclinan ya que en general tienden a romper con la lógica causa-efecto. Podemos observarlo con algunos ejemplos.

El procedimiento “frontón” genera diálogo y/o acción cruzada: un personaje determinado (A) dirige el diálogo a otro personaje (B), pero este no asume la réplica y responde por él otro tercer personaje (C). Con ello se desarticula la acción-reacción lógica y por consiguiente se corre constantemente de lo esperable. Aun cuando hay reacción entre A y B, dicha reacción estará retardada. Por ejemplo, en *Ruido blanco* puede verse continuamente que se presentan situaciones que no se resuelven en el momento y reaparecen como remates en el medio de otras escenas.

El procedimiento del “traductor” sigue la lógica de diálogo cruzado: en una conversación entre A y B, un tercer personaje (C) interrumpe la situación para traducir a uno de los personajes implicados en el diálogo. La diferencia con el frontón radica en que es un procedimiento puramente discursivo y se introduce siempre con un *leitmotiv* —“lo que quiere decir (B) es”— seguido por la explicación.

El procedimiento “ponerse peligroso” se trata de un estado afectado que puede ingresar a escena en cualquier situación. El estado no se trata de una reacción a determinada acción o situación de conflicto, lo que se convertiría en respuesta lógica de la escena, sino que irrumpe como estado puro. En *Ruido blanco*, el personaje de Hugo reacciona desmedidamente en situaciones de cotidianidad, por ejemplo, en una escena donde Sandra y David explican de qué trata la Fiesta Nacional de la Vendimia (escena donde hacen uso del procedimiento “técnico”). El estallido del personaje en cuestión siempre culmina del mismo modo: se encierra en el baño con un portazo. La reiteración de la acción también genera una fuga, situación que se repite con otras acciones.²⁸¹

En el procedimiento “García Márquez”, uno de los personajes que está dentro de una determinada situación tiene un momento poético que invade el estado de la escena. Este lapso poético aparece sin explicaciones como una fuga, pero al mismo tiempo esto no resulta ser extraño para el resto de los personajes, se acepta naturalmente. El efecto de extrañamiento se produce en la platea que sí advierte dos modos discursivos contrapuestos.

evidente anclaje temático, decidieron abandonar y comenzaron luego a generar nuevos materiales, esta vez completamente escénicos.

²⁸¹ Melisa se coloca un casco de moto cada vez que quiere huir de la situación/realidad; David dice constantemente “me voy”, sin embargo, nunca se va.

En la primera experiencia de Cajamarca luego de un año de trabajo intenso, que implicó un entrenamiento expresivo a partir de improvisaciones de formato largo, los y las teatristas generaron una lógica discursiva y un “estar” en escena personal. El juego de procedimientos escénicos dio por resultado diversos materiales que, aun fragmentados y sin una lógica fabular de causa-efecto, se encontraban unidos por una poética compartida por el equipo creativo. De todo el material acumulado se realizó una selección; hubo escenas, situaciones, posibles fábulas que quedaron desechadas. Dado cierto momento del proceso, el equipo consiguió decidir un “territorio” fabular (un *hostel*), que reuniría dentro de sí todas las “frecuencias” escénicas.²⁸² Sin abandonar cierta verosimilitud planteada desde la puesta en escena, aparece, en el desenvolvimiento de la acción dentro de este territorio realista, algo de la índole de lo impensado e inesperado.

En cuanto a esto último es que podemos tender una relación con *Las palomas* ya que se utiliza el mismo tipo de procedimientos de fuga que condiciona en cierto sentido el resultado. Con ello nos referimos a la inclinación de ambas piezas a la ambigüedad e indeterminación fabular. La diferencia entre las dos propuestas artísticas radica en la intensidad del efecto, lo que modifica finalmente la idea estética: *Las palomas* pretende llevar más allá el efecto de indeterminación y el de extrañamiento al punto de transformar a este último en efecto de lo siniestro.

Además de lo dicho, podemos agregar que el proceso creativo de *Las palomas*, si bien parte primeramente de este arsenal de operatorias de fuga que propician la aparición de cuerpos afectados, el grupo de trabajo realizó sus propias propuestas procedimentales. Entre las diferencias más relevantes con el proceso de *Ruido blanco* debemos mencionar una intención de los y las hacedoras al iniciar el proceso creativo de indagar en la teatralidad de los espacios reales. A partir de ello es que comenzaron a ensayar en casas y departamentos de los y las integrantes para explorar lo espacial tal como si se tratase de una locación de cine. Lo cual será desarrollado más adelante con detenimiento.

A continuación, ahondaremos en la indeterminación como característica principal que une a las tres producciones. Encontramos que los elementos con los que trabajó La rueda de los deseos también están atravesados por esta inclinación a la indeterminación, pero en este

²⁸² Tomamos esta expresión haciendo alusión al título de la obra, como expresa su director: “*Ruido Blanco* me pareció interesante como título porque era la conjunción de frecuencias, y cada uno tenía la propia. La idea era intercalar la suma de frecuencias individuales” (Arrojo et al., 2018). Y luego agrega: “Considero interesante esto de las capas de procesamiento de un texto que surge de la dramaturgia de actor, brutalmente de ahí en escena con improvisaciones de formato muy largos y que busca un discurso” (Arrojo et al., 2018).

grupo la exploración se realiza a través de los recursos que propone Piglia en su “Tesis sobre el cuento”.

4.3.2 “Tesis sobre el cuento”: procedimientos narratológicos e indeterminación

Como hemos observado con anterioridad, La rueda de los deseos tiene una tradición en la utilización de textos narrativos para sus creaciones. Este procedimiento es parte del desenvolvimiento del actor o actriz en su dramaturgia escénica²⁸³ y lo es también del grupo en la conformación final de las obras. *El experimento* no es la excepción, pero existe en este proceso una profundización de los procedimientos que mutan hacia otros mecanismos. Debemos aclarar que, en este caso, el lazo con los materiales pertenecientes a la narrativa con los cuales se trabajó no fue el punto de partida del proceso, como en otros ejemplos del grupo, sino que fue la temalogía elegida la que funcionó como filtro de búsqueda y ordenador de los materiales encontrados. Por medio del deseo de trabajar el tema de la educación es que los y las hacedoras llegan a dos materiales: la historia real de Kaspar Hauser y la novela *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley. A ello se sumaron las experiencias personales de los y las teatristas y el material que por asociaciones diversas fueron hallando en las improvisaciones. Más adelante trataremos las relaciones intertextuales y reescriturales de la escena en un apartado destinado para ello específicamente.

En *El experimento* es el tema el que funciona como restricción de materiales de trabajo, es decir, no se improvisa desde “la nada”, no todo el material es válido para la improvisación: seleccionan aquellos que han sido ordenados por la temática. Ahora bien, el tópico de la educación, evidenciado en el discurso de los y las teatristas como puerta de entrada al proceso creativo, no resulta tan transparente en la conformación final de la obra. Esto se debe a que el trabajo dramático contiene en sí mismo diversos niveles y capas que generan en definitiva diversas lecturas de la obra. En efecto, el trabajo dramático encuentra un sostén importante en la idea de que un cuento siempre cuenta dos historias, tesis extraída de la lectura de las reflexiones de Ricardo Piglia (1986).

Gabriela Psenda, en la entrevista realizada, expone que *El experimento* tiene diversidad de planos narrativos y aunque este modo compositivo es habitual en los procesos de La rueda de los deseos, en el caso mencionado esto se vuelve esencial. Este procedimiento de construcción de la historia permite que aparezca, así como también sucede en los dos

²⁸³ Comenta Gabriela Psenda: “*El más antiguo beso de la tierra, Javiera, Fabuladores*, etc. son todos cuentos que llevamos a narración escénica y siempre en este trabajo aparece un juego del actor/actriz entre la 1ª persona y la 3ª persona en la narración (a veces sos narrador, a veces personaje). En *El experimento* llevamos esto hacia otra estructura más compleja” (Psenda, 2017).

procesos estudiados de Cajamarca, un efecto de indeterminación que determina la relación con la recepción. Es decir, ante el espectador o espectadora se encuentran elementos relacionables entre sí, pero faltan datos, no todo está contado, sino que es este o esta quien debe ubicar las piezas faltantes y de ser necesario inventarlas. Como en la teoría de Hemingway, lo más importante nunca se cuenta, se oculta debajo del agua, pero sin ello no se podría divisar ese resto que aparece en la superficie. En este último sentido, la forma dramática de *El experimento* en tanto fragmentación e indeterminación permite encontrar otro modo de fuga de la estructura dramática. La información aparece a cuentagotas produciendo extrañamiento. Los pocos datos suministrados son para el espectador o espectadora un borde sobre el cual trabajar, un límite que contiene su imaginación y dentro del cual puede armar su propia dramaturgia.

A nivel fabular es difícil describir con precisión lo que sucede en *El experimento*. Desde la visión de espectadores y espectadoras podemos decir que nos encontramos frente a cuatro mujeres que evidencian estar en peligro, escondiéndose de algo o alguien. Estas mujeres se dividen en dos grupos y con ello dividen a los espectadores, la mitad observará el experimento del lado A y la otra mitad del público el lado B (volveremos sobre esto luego). En cada uno de los espacios las mujeres experimentarán con un muñeco. El experimento implica acompañar el desarrollo del muñeco/niño desde el nacimiento y sus posteriores etapas, interviniendo en cada una de ellas. En este sentido, las situaciones que se muestran en la escena son: el nacimiento, el aprender a caminar, el tránsito de la escuela primaria, los cambios de la adolescencia, el vínculo con los y las docentes, con el padre, con la madre, etc. En escena hay cámaras y elementos específicos para realizar los experimentos. Cada acción que realizan es registrada y observada con precisión por los personajes, quienes ponen en evidencia constantemente que algo se espera de la evolución del muñeco/infante. Pero, más allá de estos datos, nada se sabe a ciencia cierta: ¿quiénes son estas mujeres? ¿De qué o quiénes se esconden? ¿Cuál es el peligro? Como espectadores y espectadoras no contamos con la información completa; asimismo, tampoco esta ha sido cifrada íntegramente por los y las hacedoras de la obra. Han pactado ciertas líneas que permiten sostener los estados y el trabajo escénico, pero finalmente la línea interna de pensamiento y de acción es construida por cada actriz. Lo pactado puede sintetizarse en las siguientes palabras de Psenda:

somos cuatro mujeres en un mundo distópico... en el cual nos hemos inventado que ellas no pueden tener hijos. Se dan cuenta que el problema está en el sistema y la única manera que ellas encuentran, desde su ingenuidad también, es ver dónde está el error a través de

experimentaciones con la educación. Entonces empiezan a construir muñecos y a experimentar a partir de las anécdotas que han ido escribiendo (Psenda, 2017)

La construcción de este mundo, que responde al género de ciencia ficción, proviene de los materiales resignificados durante el proceso creativo, entre ellos *Un mundo feliz* (recordemos que es una novela del mencionado género narrativo que propone un mundo distópico habitado por seres divididos por castas). Dentro del trabajo en el proceso creativo, que realizan actrices y director, está incluida la combinación entre los materiales y una labor de selección ya que, como hemos indicado, no todo el material queda de modo visible en la conformación de la obra final.

Debemos remarcar que, además, en el caso estudiado de *La rueda de los deseos*, la acción de ocultar parte de la historia es la idea clave de la puesta en escena. La platea y el escenario se dividen en dos por medio de una cortina amplia de nailon negro: el lado A y el lado B. El público del lado A tiene oculto el lado B y viceversa. Al espectador o espectadora solo le llega del “otro” lado el sonido de lo que allí sucede, con lo que ve y escucha del lado que se le ha asignado más los sonidos que le llegan del “otro lado” va construyendo el relato y sus posibles sentidos.

Si bien en lo que respecta a *La rueda de los deseos* las ideas extraídas de “Tesis sobre el cuento” se transforman intencionalmente en procedimientos dramaturgicos, de igual manera pueden tenderse relaciones con los procesos de Cajamarca, aun cuando no han trabajado voluntariamente estas reflexiones teóricas. En las dos experiencias del mencionado grupo, se observa la imposibilidad de reconstrucción fabular completa: la indeterminación juega un papel primordial, tal como hemos afirmado con anterioridad y como también puede observarse en las reflexiones de Viggiani (2012) al intentar describir el argumento de *Ruido blanco*:

Imposible de describir, pues *Ruido* no tiene un hilo conductor. Los cinco personajes están en un lugar, en el que habitan, no se dice si hay relación entre ellos, aparentemente no. David, siempre con la mochila preparada diciendo “me voy” pero nunca se va; Melisa, embarazada con un casco que se coloca en la cabeza cuando quiere huir de las situaciones o se angustia; Hugo, que dice que no puede salir del lugar; Sandra, con pijama y a veces vestida de novia, de luna de miel, espera la llamada de su flamante marido, quince años menor que ella, que está escalando el Aconcagua; una típica turista “Yanquie” que habla todo el tiempo en inglés, a veces alguien la traduce, otras a nadie le importa lo que dice, finalmente se desenmascara hablando castellano y diciendo que es sanjuanina. Afuera llueve, es la noche de la Vía Blanca, se corta la luz cada tanto, pero el televisor sigue funcionando. Algunas de estas historias

cierran hacia el final de la obra, otras no. La dramaturgia final la hace el espectador. (2012, s/p)

También contamos con la concepción grupal de la obra plasmada en el programa de mano, que acentúa la intención de discontinuidad, indeterminación y fuga:

¿Sumatoria de todas las frecuencias?... Las historias, como los afectos, están atravesadas por escandalosas discontinuidades que lo hacen parecer real. Lo fundamental está dado por todo aquello que no sabemos. ... ¿Cómo se puede nombrar algo que no tiene centro, ya que tal vez, el centro esté en todos lados y que para colmo de males se fuga todo el tiempo?

¿Acaso cuando intentamos hacer pie mientras caminamos en la pileta del club no nos vamos hundiendo a la vez que avanzamos? Pero como en el teatro, no hay de qué preocuparse, porque al igual que en el rompecabezas... Tenemos los bordes.²⁸⁴

En el caso de *Las palomas* la indeterminación es un elemento significativo tanto en la construcción de la dramaturgia final como en el proceso de creación, ya que este elemento es una constante del “estado” de ensayo. Podemos mencionar con respecto a ello que, debido al tipo de consignas, los actores y actrices desconocían qué papel jugaba el *partenaire* en el ejercicio escénico. Las improvisaciones eran complejos espacios de indeterminación. El director consignaba en el momento de iniciar el ensayo pequeños papeles escritos a mano, que se entregaban en secreto a cada actor y actriz. En el papel se encontraban algunos datos, por ejemplo: “Amnesia. Desconocimiento de personas y lugar. Sabés que algo terrible está a punto de pasar. Ocultás a los demás que no sabés nada, ni siquiera tu propio nombre”.²⁸⁵ Este tipo de consignas fueron de las primeras en habilitar el juego escénico. Generaban un estado de presencia y un “estar” atravesado por la ambigüedad y la incertidumbre, lo que permitía cuerpos en estado de alerta, ávidos para rescatar pistas y asociaciones que dieran lugar a la construcción de sentidos de los cuales sujetarse para sostener la improvisación. Estas consignas permiten un azar reglado, es decir, se juega sobre las opciones que han sido estimuladas por los datos que el actor o actriz lee del papel. Aquella información es tomada como regla y, como veíamos en las citas de Daulte, el sujeto se compromete con ella, de lo contrario no habría juego posible. Los papeles entregados en esta instancia por Maya constituían límites y bordes que, aun pudiendo ser frágiles y porosos, estructuraban y contenían la improvisación. La fragilidad y porosidad del procedimiento por su vínculo con el

²⁸⁴ Fragmento extraído del programa de mano de la obra.

²⁸⁵ Consigna extraída de los materiales del proceso creativo de *Las palomas*, cedidos por los y las hacedoras.

azar es lo que permite la aparición de caminos insospechados hasta por el mismo creador de las consignas.

El procedimiento de los papeles fue retomado en otro momento del proceso de improvisaciones, pero esta vez con una apuesta más al juego y al azar. El director escribía consignas, las colocaba en un recipiente y cada actor o actriz sacaba un papel como si se tratase de un sorteo. Las consignas podían incluir datos parciales de un rol/personaje o bien indicaban una acción o situación a transitar. El mecanismo del sorteo también se realizó con los procedimientos seleccionados de *Ruido blanco*. Por ejemplo, los papeles podían decir: “técnico”, “confesión”, “ponerse peligroso”, “García Márquez”, entre otros. El uso del sorteo podía partir desde los mismos actores y actrices dentro de la improvisación o bien era el director quien pedía que se extrajera un papel del recipiente. Con ello, la situación escénica viraba hacia diferentes fugas dependiendo del procedimiento seleccionado al azar.

Todas estas improvisaciones, que al igual que *Ruido blanco* y *El experimento* precisaron de una importante cantidad de tiempo de exploración y maduración, dejaron un buen porcentaje de escenas que no quedaron en la dramaturgia final. Un ejemplo que nos resulta significativo al respecto es que una escena completa de *Las palomas* que formaba parte esencial en la construcción de la estructura dramática fue descartada luego del preestreno. Mencionamos este momento porque esta no era solo una escena más, sino que se trataba nada más ni nada menos que de la primera. Si pensamos el “tiempo diegético”²⁸⁶ de la historia y colocamos los eventos escénicos cronológicamente, la escena descartada es la que daba inicio a la fábula. Al descartarla, la obra se volvió más crítica para los y las espectadoras, pero para actores y actrices la escena seguía operando como parte del relato en la subpartitura y sosteniendo lo que estaba en la superficie.

4.3.3 Reescritura: la escena como mosaico

Como observábamos en el capítulo I, el concepto de reescritura está atravesado por otras nociones que nos permiten comprender los procedimientos escénicos. Entre ellas, la de “texto-material” (Danan, 2012; Sarrazac, 2013) es indispensable para pensar las relaciones de reescritura. En los tres casos seleccionados existe, con diferentes grados, la presencia de otros

²⁸⁶ Utilizamos aquí la categoría de “tiempo diegético” o “argumental” de García Barrientos (2012, p. 96). La teoría suministrada por el investigador español es clave, además, para analizar la conformación dramática en *Las palomas*, ya que esta juega constantemente con la fragmentación apelando a una “acronía relativa” (García Barrientos, 2012, p. 109). La escena mencionada es el inicio de la historia, pero en el “tiempo escénico” (García Barrientos, 2012, p. 96) se mostraba al final de la obra, ya que los sucesos de la historia se presentaban desordenados. Si bien cada escena era pensada de manera autónoma, hay en el relato una cronología de los hechos, pequeños hilos conductores entre escena y escena. La construcción dramática de *Las palomas* puede ser pensada como un caos ordenado.

textos y materiales diversos que colocados justamente como materiales (sin jerarquía ni autoridad), en el trabajo de la escena dan lugar a nuevas asociaciones. Si optamos por el uso del término de texto-material es porque la noción ha sido pensada para el teatro específicamente, que por sus cualidades particulares implica la materia misma de la escena y no solo sus componentes textuales-lingüísticos. Habiendo aclarado esto debemos señalar que, aun así, son de gran utilidad los conceptos de “transtextualidad” (Genette, 1989) e “intertextualidad” (Genette, 1989; Kristeva, 1997) extraídos de la teoría literaria y que, realizando sus pertinentes transposiciones hacia la escena son vitales para nuestro estudio.

Julia Kristeva escribe en su conocido ensayo “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” (1966/1997) que el teórico ruso realiza un aporte significativo a la crítica y teoría literaria al exponer que “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (p. 3). En efecto, consideramos que los procesos seleccionados pueden analizarse a través de esta imagen.

En *El experimento*, la reescritura escénica desde la idea de texto-material es constitutiva y puede verse reflejada en la cantidad de materiales textuales y no textuales que componen la dramaturgia final. En *Las palomas*, los textos-materiales encontrados y utilizados en el proceso para la construcción de personajes y situaciones escénicas finalmente forman parte únicamente de la línea de pensamiento en el trabajo actoral, o bien constituyen el motor de la espacialidad pero no se hace referencia explícita a ellos en la obra. Finalmente, en cuanto a *Ruido blanco*, resulta operativa la categoría de intertextualidad por el uso de textos que funcionan a modo de citas y alusiones.

4.3.3.1 Reescrituras: fusiones y transformaciones experimentales

El experimento está atravesado y construido por diversos materiales. Algunos de ellos sirvieron en un momento como puntos de partida, mientras que a otros se recurrió según la necesidad de la escena y la construcción de la dramaturgia. Entre los materiales que podemos mencionar se encuentran:

- La historia real de Kaspar Hauser y la película alemana.²⁸⁷
- La novela *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley.
- Mito de los metales (Platón, *La República*).
- La figura del General San Martín y sus máximas para Merceditas.
- Revistas al estilo *Para Ti*.
- Anécdotas personales de cada integrante.

²⁸⁷ Traducida al español como *El enigma de Kaspar Hauser* (1974).

- Canciones: “*All you need is love*”, “Eres tú mi príncipe azul”,²⁸⁸ “Puentes”,²⁸⁹ entre otras.

Como podemos observar, los materiales utilizados durante el proceso son muy diferentes entre sí, ya que van desde una novela a revistas del estilo *Para Ti*. Lo que le da entidad y forma teatral es el trabajo de dramaturgia de actriz, que a partir de las improvisaciones va uniendo los materiales e incorporándolos a su pensamiento escénico. Es decir, más allá de los materiales extra-escénicos, las actrices cuentan con su propio cuerpo, que quizá sea el elemento más definitorio de *El experimento* porque, como expresa Gabriela Psenda (2017), “todas las escenas parten de anécdotas personales, que luego fuimos improvisando”.²⁹⁰ El acopio de material permite armar un universo para la creación. Como bien mencionábamos con anterioridad, dicho universo responde a la restricción temática y por ello la historia real de Kaspar Hauser²⁹¹ tuvo tanto impacto en el equipo creativo.

Resulta interesante que el texto-material en este proceso funciona muchas veces como dador del procedimiento. Si bien es evidente que la novela de Huxley incide en el mundo fabular de *El experimento* —clara relación entre el mundo distópico del relato escénico y lo que genera la lectura de Huxley con su novela *Un mundo feliz*—, es también llamativa una segunda relación: la transformación del material en procedimiento, ya que de la novela procede un ejercicio que el director les propone a las actrices, que consiste en que cada una de ellas debía escribir “cintas de hipnopedia” (idea extraída directamente de la novela de Huxley). Al ser entrevistada con respecto al uso de los textos y su mecánica de escritura escénica, la actriz Gabriela Psenda expresa (2017):

Tomábamos los textos, improvisábamos y después escribíamos después del ensayo... sino a veces Fabián nos daba tareas —por ejemplo, leer *Un mundo feliz*, de Huxley—... para armar el mundo de estas mujeres, las castas que se dividen por colores, lo que come cada uno, dónde vive cada uno y qué es lo que hace. En la novela, mientras van creando estos bebés, en las cunas les ponen cintas de hipnopedia, que van repitiendo como mantras..., por ejemplo: el

²⁸⁸ Tema musical de un clásico de Disney, “La Bella Durmiente”.

²⁸⁹ Poema de Elsa Bornemann en versión musical de Luna Monti y Juan Quintero.

²⁹⁰ Además del uso del texto-material, la rescritura escénica parte del procedimiento más significativo y constituyente del sistema escénico en *El experimento* que es dado por la dramaturgia de actriz, a partir de las biografías personales de las actrices. Tal como veíamos en el capítulo III, las improvisaciones parten de cuerpos singulares que se permiten traer a escena lo real de sus biografías. En el caso de *El experimento* hay un tamiz para la selección de puntos de partida que claramente tuvieron que ver con la necesidad de hablar sobre educación.

²⁹¹ Kaspar Hauser fue un niño alemán que se hizo famoso por su misterioso origen y vida. Su aspecto de niño salvaje desarrolló la creencia de que había sido criado en cautiverio en un completo aislamiento. En varias fuentes de internet se lo menciona como *el huérfano de Europa*. La película *El enigma de Kaspar Hauser* (1974), dirigida por Werner Herzog, que visualizamos como parte del material genético de *El experimento*, muestra estos hechos y se focaliza en la relación del protagonista con el aprendizaje.

blanco dice “yo siempre me voy a vestir de blanco y los de verde me van a servir” y entonces va jugando con los mandatos de estas clases sociales. Ahí Fabián nos propone como tarea que escribiéramos cintas de hipnopedia. Para armarlas sacamos cosas del diario, de la tele, de cosas que nos acordábamos de la propia niñez, cosas que te van marcando y que tenés que hacer para construir tu lugar en la sociedad.

En las entrevistas realizadas queda demostrado el tipo de tratamiento de los textos-materiales. Para los hacedores, todo texto siempre constituye un material más de la escena. De ahí que los elementos encontrados son abordados con igual jerarquía y a disposición del trabajo escénico. La improvisación y el acontecimiento del ensayo funcionan como moderador de los materiales ya que dependiendo del juego escénico se selecciona lo que finalmente formará parte de la dramaturgia.

Si ubicamos, en *El experimento*, el trabajo con el texto-material en relación a las operatorias transtextuales de la teoría genettiana, encontramos diferentes modos procedimentales. Deseamos reparar en ello debido a que las asociaciones entre los diversos materiales generan diferentes efectos de transformación. La primera situación está dada por la aludida relación con la novela de Huxley. La rueda de los deseos toma de allí su modelo genérico de ciencia ficción, pero para relatar otra historia: la creación de un mundo distópico se mezcla con las ideas extraídas del caso real de Kaspar Hauser. Se produce allí un efecto de cruce y fusión entre materiales, de tal manera que la escena en sí misma genera un nuevo relato. El hipotexto (A), *Un mundo feliz*, en tanto relato, desaparece en el hipertexto (B) que está frente al espectador o espectadora, de modo tal que “B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A” (Genette, 1989, p. 14). En la obra estudiada se produce lo que el autor expone como transformación indirecta.

En segunda instancia, debemos detenernos en las relaciones que también responden a la transformación, pero presentan además un efecto paródico. Tal efecto se encuentra evidenciado en el uso y combinación de materiales disímiles. En relación a ello podemos mencionar dos ejemplos que parten de la figura del General José de San Martín²⁹² como material creativo, vinculado de manera insólita con otros dos materiales: el primero es la combinación entre las máximas para Mercedes y las Revistas *Para Ti*. En la segunda relación se coloca, mediante un efecto de yuxtaposición y simultaneidad, el discurso

²⁹² Debemos aclarar que en la provincia de Mendoza la figura del Libertador no es la de un prócer más. Justamente hay toda una cultura sanmartiniana que se evidencia desde los sitios turísticos hasta escenas dedicadas al prócer en la Fiesta Nacional de la Vendimia. Es una figura que despierta en los mendocinos un fuerte fervor popular.

educativo sobre la figura del prócer argentino y una exposición sobre Césare Lombroso, médico italiano que desarrolló la llamada antropología criminal.

La primera vinculación es más bien indirecta, construye una relación de transformación estructural, es decir, toma la estructura de las máximas, su idea basal y modifica su contenido con ideas extraídas de las revistas mencionadas (como veíamos antes en la relación del género de la ciencia ficción). El contenido de la escena está atravesado por una mirada crítica a la sociedad patriarcal a partir de algunos detalles, por ejemplo, en el uso de un fragmento de una canción de una película de Disney (*La Bella Durmiente*), como así también en la construcción discursiva del mismo texto, como puede observarse en la siguiente cita:

Mujer 1: Mi pequeña debe llegar a ser una gran mujer.

Linda como una Barbie.

Inteligente, pero no insolente.

Seductora pero no impúdica...

Que tenga una iniciativa pero sea prudente.

Que haga gimnasia, yoga y Pilates para estar flaquísima, manualidades, diseño de interiores y Feng-shui para la casa, pero no opine...

Y por último, complacer siempre a todos y no desagradar jamás a nadie...

En síntesis, hijita, una mujer EXITOSA.

Mujer 3: Esto está mal.

Mujer 2: ¿Por qué? Es el padre

Mujer 4: Y ella es una niña.

Mujer 2: Un padre que da consejo más que padre es un amigo. (La rueda de los deseos, 2011, s/p)²⁹³

En la segunda relación se da una transformación lúdica, que genera finalmente el efecto paródico al colocar simultáneamente la lección sobre San Martín con la lección sobre la antropología criminal. Los y las espectadoras, a partir del dispositivo escénico, toman los textos que les llegan del experimento vecino del lado A (donde sucede la lección de antropología criminal) y los yuxtaponen a la escena que tienen enfrente en el lado B (clase sobre San Martín). Debemos remarcar que el carácter lúdico de la escena provocaba humor en la platea. A continuación transcribimos los textos del lado A y del lado B en paralelo para que pueda apreciarse el efecto paródico (La rueda de los deseos, 2011, s/p):

²⁹³ El texto analizado corresponde al material final de *El experimento* que se encuentra inédito y fue cedido por los hacedores y hacedoras para la presente investigación.

<p>Lado A:</p> <p>Cesare Lombroso, un médico italiano desarrolló después de mucho investigar, la llamada Antropología Criminal...</p> <p>La Antropología Criminal es una ciencia que estudia las causas naturales de esta conducta, por ejemplo, los climas cálidos y húmedos, son favorables para crear homicidas</p> <p>Lombroso descubre que, en ciertos casos, la conducta criminal es innata y describe ciertos rasgos que definen a un delincuente. Escriban, identikit de un delincuente:</p> <p>Mayor espesor del cráneo</p> <p>Cejas gruesas</p> <p>Nariz aguileña,</p> <p>Piel más oscura, anoten.</p> <p>...</p> <p>Mujer 3 profesora: Mayor agudeza</p>	<p>Lado B</p> <p>¿A ver si están atentos? Donde nació San Martín?...en Yapeyú, Corrientes, al sur no! Al Norte...allí hace mucho calor y está rodeado de ríos. Al General le gustaba mucho bañarse con sus hermanos.</p> <p>Vamos a observar la figura del Gran Capitán:</p> <p>Su cabeza llena de ideas libertarias.</p> <p>Cejas gruesas</p> <p>Nariz aguileña, bien varonil, no como ahora.</p> <p>Su piel ni blanco ni negro.</p> <p>Mujer 1 alumno: ¿Era medio morochito seño?</p> <p>Mujer 2 maestra: ¿Qué, vos te creíste eso que andan diciendo? Que era hija [<i>sic.</i>] de una india. ¡No lo anotés!</p> <p>¿Cómo semejante valiente va a ser hijo de una india?</p> <p>Un gran valiente...cruzó los Andes enfermó</p>
---	--

visual y menos sensibilidad ante el dolor.	y a pesar de eso, realizó la gesta libertadora... ...es una gran mentira eso que dicen algunos historiadores que quieren manchar la figura del General, que era drogadicto... No lo anotés
--	--

Es válido aclarar también que el efecto humorístico se da por medio de la actuación de Valeria Rivas, que construye una imitación (también utilizando el efecto paródico) de una maestra de escuela. Se puede observar en los diálogos la tergiversación de los datos históricos a partir de la mezcla con la propia opinión del personaje al dar lección a los niños y niñas.

El cruce de la información entre escenas produce un nuevo sentido extraído de esta yuxtaposición. Además, este ejemplo demuestra algo que es común en las reescrituras contemporáneas: la desjerarquización de materiales. Así por medio del choque y el cruce insólito de materiales diversos aparecen asociaciones singulares.

El caso estudiado presenta otra relación transtextual más en la cual detenernos. Nos referimos aquí al texto filosófico de Platón “El mito de los metales”, que se encuentra en *La República*. Los y las teatristas extraen del aludido escrito la idea del mito y realizan una reescritura, dando lugar a la escena titulada “Cuento para dormir”. Esta constituye lo que los hacedores y hacedoras consideran como un relato iniciático. En efecto, es a partir de la lectura del mito de un libro manipulado por los personajes que se da inicio al experimento. Transcribimos a continuación el fragmento aludido para que quede ejemplificada esta relación hipertextual con el discurso platónico:

Mujer 4: (leyendo en A, mientras Mujer 2 coloca a los muñecos alfileres que serán sus ojos)
Había una vez, un lejano país, habitado por seres iguales y a la vez diferentes. Como las flores del jardín; donde puedes encontrarte con margaritas, (pasa a B) rosas y azucenas (vuelve a A). Habían hombres hechos de oro brillante y precioso, esos, tenían la capacidad de mandar y eran los que más honra merecían. Otros estaban hechos de plata, eran blancos como la luna y estaban destinados a ayudar a los hombrecitos de oro. (Pasa a B). Los labradores y artesanos estaban hechos de bronce y hierro. Los hijos de los hijos de los hijos, conservaban la pureza de sus metales, porque le temían al gran oráculo ancestral que decía: Si un hombre de bronce o hierro llegara a gobernar significaría la destrucción de ese hermoso país. Y fue así que aquel

lugar vivió siempre en armonía, porque ningún hombrecito se atrevió a desobedecer al oráculo. (La rueda de los deseos, 2011, s/p)

A su vez el relato de “Cuento para dormir” trabajado desde el discurso filosófico de Platón encuentra asociaciones directas con *Un mundo feliz*, de Huxley, en tanto se denota en el cuento la separación por castas. Además, el relato se denomina “Cuento para dormir” justamente aludiendo a las cintas de “hipnopedia” que, como ya hemos mencionado, son utilizadas en la novela para definir los destinos de los hombres.

Todos los textos-materiales utilizados para la creación de *El experimento*, hayan o no permanecido como parte visible del mosaico escénico, son transformados por la misma escena. Tanto los personajes históricos como las fuentes reales, el mundo distópico de Huxley, los recortes de revista, la filosofía y las canciones populares se transforman en elementos para la que la escena haga con ellos un experimento.

4.3.3.2 Reescrituras laberínticas y textos-materiales “invisibles”

En continuidad con el análisis de las reescrituras escénicas y su vínculo con textos-materiales es que deseamos detenernos en otra relación hipertextual, puntualmente dentro del proceso creativo de *Las palomas*. Retomando la idea antes citada de Genette de que sin el texto A no hay posibilidad de existencia del texto B, el proceso que analizaremos permite observar la importancia de ciertos materiales en el entramado dramático aun cuando quedan invisibilizados casi por completo en el trabajo final.

En el caso estudiado encontramos procedimientos dramáticos que incluyen el uso de textos-materiales pertenecientes a la mitología griega. Esta situación nos resulta importante no solo por su frecuente utilización en diversas prácticas contemporáneas, sino porque su uso aquí permite una dramaturgia espacial (la cual veremos más adelante) y porque funciona como un propulsor de la fábula, que luego se retrotrae a tal punto que queda invisible para los y las espectadoras. Durante el proceso el director fue tejiendo asociaciones entre las improvisaciones con la imagen del minotauro y el laberinto de Creta. Con respecto a este texto-material, debemos señalar un dato significativo: durante mucho tiempo del proceso la obra era denominada por los y las hacedoras como “Laberinto”. El título se modificó a *Las palomas* pocas semanas antes de su estreno. La razón del cambio se debe, según su director, justamente a no evidenciar la relación con la imagen mitológica del laberinto para que, quien llegue a esta vinculación, lo haga de manera indirecta.²⁹⁴

²⁹⁴ En relación a ello vale acotar una semejanza con el proceso antecesor del grupo Cajamarca. Podemos comentar que *Ruido blanco* iba a titularse primeramente “Hostel”, haciendo alusión directa al territorio fabular.

Un material que fue tan fuerte en el proceso creativo luego se traduce en la construcción del espacio y en la fábula interna del personaje protagónico de la historia: Jorge, el dueño de la casa donde sucede la acción. Este personaje está atravesado por la imagen del minotauro y su encierro. Sin embargo, en el texto final quedan de ello solo algunas pistas, que no tienen la intención de ser jerarquizadas por el o la espectadora, sino que más bien funcionan como bordes para la actuación, es decir, son tratadas como diminutos fragmentos que traen al presente de la escena ese trabajo reescritural del proceso.

A continuación transcribimos del texto de proceso un fragmento del monólogo del personaje de Jorge donde se hace visible esta vinculación de la que hablamos:

No quiero seguir viajando hacia dentro, me quiero ir, quiero que se vayan, que se vayan. Váyanse, esta es mi casa. Quiero estar solo... . No. Mejor no. No soporto este silencio. Háblenme. ... vuelvo a estar sentado aquí, entre las paredes que vuelven a ser paredes, los patios, patios, los pasillos, pasillos, y yo, un laberinto. Esos son mis sentimientos ahora. (Cajamarca, 2015, s/p)²⁹⁵

Todos los personajes hacen alusión al laberinto en algún momento de la obra. Estas alusiones están repetidas equitativamente entre los personajes y a lo largo del texto. También se hace mención a que la casa parece un laberinto, en más de un texto y a partir de la acción escénica se visibiliza que los personajes se pierden en las habitaciones, confunden los espacios y no encuentran la puerta de entrada/salida de la casa (laberinto).

El procedimiento de reescritura de los mitos que pasan a formar parte de la fábula interna de los personajes nos lleva a analizar el caso del personaje de María. Este se trabajó primero a través de una acción muy concreta, que lleva directamente a pensar el personaje mítico de Ariadna, ya que María utilizaba un ovillo de lana con el cual iba atravesando las habitaciones. Esta acción tan concreta y determinante de la partitura escénica luego se desecha. Sin embargo, Maya le pide a la actriz que no pierda el estado de la acción y que lo vierta sobre otras acciones más cotidianas.

También es necesario mencionar en relación al mismo personaje que se trabajó en una segunda instancia con la historia mitológica de Casandra. El personaje de *Las palomas* nace primeramente a partir del procedimiento ya expuesto con anterioridad de las consignas por papeles. A partir de esas improvisaciones se comienza a trabajar con más ímpetu en la idea de que el personaje tiene constantes premoniciones y es así como se recurre al relato griego, con

Cuando en la entrevista le preguntamos al director por el cambio de denominación, este responde: “lo cerraba mucho. Habíamos estado trabajando mucho la idea de fugar y de pronto lo cerrábamos” (Arrojo et al., 2018).

²⁹⁵ El fragmento extraído pertenece al material textual final presentado a Argentores. Inédito y cedido por los hacedores y hacedoras para el presente análisis.

la intención de complejizar la estructura y la fábula interna del personaje. María no solo predecía el futuro (siempre trágico), sino que nadie creía en sus visiones. Los elementos extraídos de Casandra y de Ariadna son parte de una combinatoria de decisiones tomadas en la misma escena a partir de la dramaturgia de actriz en vinculación constante con las consignas de la dirección. Los materiales mitológicos en esta obra aparecen por necesidad para profundizar algo que ya había sido originado en el proceso creativo. Así, en la reescritura de *Las palomas*, la “Casandra contemporánea” ha llegado a la casa de Jorge buscando la muerte: se trata de una pitonisa que no soporta el peso del saber. Observemos el siguiente fragmento del monólogo que el personaje tiene casi en el final de la obra:

MARÍA- Tal vez me muera joven, eso sería una suerte. ... ya escucho a las viejas que dirán: “Era una chica rara. Decía que ella sabía lo que iba pasar a cada instante, y jamás hizo nada para detenerlo, la muy perra, perra insensible, perra sola”. (Confesión) Es que yo vi caer el hombre del andamio en la construcción, yo sabía, la cabeza aplastada por la caída... . Una chica sale a la facultad, y una furgoneta que se la traga... . El joven saca el arma en el kiosco y dispara. (Enumeración sin parar) El cura mira la pierna desnuda, la bala surca el aire en la plaza, la abuela abre la puerta sin preguntar, la curva no tiene cartel, la aguja infectada, demasiadas pastillas, pus debajo de la piel, la mancha en el pulmón, la reja mal cerrada, el coagulo viajando por la tiroidea superior, el grito mojado del bebé, la carne quemándose en el basural, ojos mirando la última imagen que jamás volverán a ver. “Ella sabía, van a decir, la muy puta.” O yo produzco los hechos o los hechos vienen a mi cabeza antes que sucedan. Me aliviaría un paso dios si me muriera hoy. (Pausa) Tener que revertir esta sensación de tumba es lo primero que hace el niño al nacer... . He estado en muchas casas buscando esta casa. Tal vez me muera joven, aquí, eso sería una suerte. Estos son mis sentimientos ahora. (Cajamarca, 2015, s/p)

En la obra analizada no hubo intenciones previas de trabajar desde los mitos griegos, sino que son los actores, actrices y el director quienes por necesidad o asociación llegan a ellos y los vinculan al material escénico que va apareciendo en las improvisaciones. Además debemos señalar que el proceso de transformación hipertextual es de tal profundidad que del “hipotexto” (en caso del texto-material el mito del minotauro) solo quedan fragmentos difusos y esparcidos. Las nuevas relaciones encontradas en el cruce con la escena se constituyen en sí mismas un objeto completamente autónomo que, tal como afirma Genette (1989), sucede en toda relación hipertextual. En efecto, si el espectador o espectadora no repara en los fragmentos y pistas que conducen al laberinto de Creta, de todas formas este no estará impedido de armar una dramaturgia posible. Sin embargo, es fundamental afirmar aquí

que el texto-material no deja de tornarse fundamental en el análisis del proceso creativo ya que es a partir de este que se sostiene la acción escénica y habilita una fábula invisible pero acordada por la grupalidad.

4.3.3.3 Reescrituras e intertextualidad: proceso, memoria y azar

Finalmente, el último ejemplo que presentaremos para el análisis de textos-materiales es *Ruido blanco*, caso que se diferencia de los anteriores debido a que las relaciones entre textos que utiliza la obra no responden a un tratamiento de transformación hipertextual, sino más bien de intertextualidad. Si bien los textos-materiales, al recibir nuevos sentidos por ubicarse junto con los elementos del propio proceso dramático, pierden, en cierta medida, su sentido matricial y el modelo de representación con el cual fueron concebidos, en sí mismos no se modifican sustancialmente. Es decir, permanecen en el texto de *Ruido blanco* tal como si se tratase de una cita o alusión. Justamente, debido a esto último, es que decidimos vincular este caso al concepto de “intertextualidad”, al modo que lo entiende Genette (1989) en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*:

Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de *la cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* (en Lautréaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, *la alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones. (p. 10)

En el trabajo de Cajamarca podemos encontrar dichas relaciones intertextuales. La primera que aparece en la obra y que pudo ser identificada con facilidad en la lectura del texto final, cedido por sus autores y autoras, es el uso del poema *En ruta*, de Julio Ortega. En efecto, en la obra uno de los personajes lee en voz alta una carta que le ha llegado, en la que se encuentra el poema. En el texto escrito de *Ruido blanco* aparecen marcas tipográficas que resaltan y separan el texto citado de la voz hablante, es decir, la del personaje. Observemos la escena:

SANDRA: (Leyendo un papel) ¿Qué me quiere decir con esto? (Lee) No entiendo... no entiendo... “Hay errantes noches de insomnio. Grandes serpientes de pereza. Familias que invaden la tierra. Gente pálida en la...” ¿Qué me quiere decir?

DAVID: Por ahí es un poema y nada más.

SANDRA: Pero algo me está queriendo decir. Me lo dejan en la puerta. ¿Cómo un poema y nada más?

DAVID: ¿Y cómo sabés que es para vos?

SANDRA: Yo sé que es para mí, yo siento que es para mí. Es él, me doy cuenta porque no pone nada. ¿Vos cómo firmarías vos? (pausa) ¿con una palabra, con una frase?... . Un poema pelado. ¿Me entendés?... “Yo pertenezco a la intemperie... Reclamo el honor de mi especie. La idolatría de mis venas, el desamparo de la corriente.” Así lo cierra. Así termina. Generalmente uno, al final de una carta, dice te quiero, te extraño. (Cajamarca, 2008, s/p)²⁹⁶

El poema que originariamente pertenece a Julio Ortega llega al proceso de *Ruido blanco* por azar y no de manera intencional. Los y las hacedoras relatan en la entrevista realizada que, en una improvisación, Sacha Barrera Oro le pide a Sandra Viggiani que lea lo que dice un papel que al parecer había quedado de otra actividad en la sala de ensayo. Sin saber de qué se trataba, Sandra leyó textualmente el mencionado poema. Y tal como sucedió en la improvisación, luego quedó en la escena final. Cuando le preguntamos precisamente por el uso de ese texto, la actriz parecía desconocer la autoría, lo vinculaba con los textos que se utilizaban en el taller de “máquinas teatrales” de Pompeyo Audivert, taller para el cual se habían hecho muchas copias de textos-materiales poéticos con los cuales se ejercitaba. Entre esos textos se encontraban poemas de Ramponi y, como podemos advertir, el poema de Ortega.

A propósito del poema de Ortega, sucede algo particular dentro de la ficción. En cierto momento de la acción escénica, Mauricio (personaje tácito: esposo de Sandra que ha enviado el poema) llama por teléfono y otro de los personajes, en complicidad con los demás, le pide que explique lo que quiso decir con ese poema. A continuación, la cita del aludido fragmento:

SANDRA: ... (Sandra está desconsolada, Melisa le da su casco, Sandra se lo pone, Melisa le besa el casco. Suena el celular. Sandra lee que es de Mauricio) Es Mauricio (pausa) Yo no puedo atender. Así no lo puedo atender (Se señala el vestido) Atendé vos (se lo da a Melisa).

MELISA: Pero qué le digo (Pausa. Atiende) Hola (pausa). No, una amiga (pausa). Está en el baño (pausa). Mirá de paso te quería preguntar, acá llegó un poema ¿es tuyo? (pausa) ah, sí (pausa) hay un par de versos que no entendemos (pausa) lo de “Serpientes de pereza” (pausa). Ah, nos parecía (pausa). Pero me parece demasiado duro y un poco cobarde de tu parte. Está destruida, no podés borrarte y dejarla así. Las cosas no se arreglan con un poema. Tenés que dar la cara y explicar por qué hiciste lo que hiciste. (Cajamarca, 2008, s/p)

²⁹⁶ Este material textual pertenece al texto final presentado a Argentores. Inédito, cedido por sus autores y autoras para la presente investigación.

Si bien nunca se menciona al autor original del poema, tampoco se aclara si Mauricio dentro de la ficción se adjudica la autoría, situación que queda en total ambigüedad. Aun así el texto no es relativizado, ni tampoco sufre transformaciones. Este ejemplo nos lleva a otra situación dentro de la obra, esta vez con presencia del autor original, lo que nos permite pensar este nuevo texto-material como una cita directa:

VERO: Love can transpose to form and dignity:

Love looks not with the eyes, but with the mind;

And therefore is wing'd Cupid painted blind

Nor hath Love's mind of any judgement taste;

Wings and no eyes figure unheedy haste

And therefore is Love said to be a child,

Because in choice he is so oft beguiled.

As waggish boys in game themselves forswear

So the boy Love is perjured every where.

DAVID: ¿Vos crees que te entendemos?

TODOS.- Sí

MELI.- Es un monólogo

HUGO.- De William Shakespeare: "Sueño de una noche de verano"

SANDRA.- "*El amor puede transformar las cosas bajas y viles en dignas, excelsas. El amor no ve con los ojos, sino con el alma, y por eso pintan ciego al alado Cupido...*"

MELI.- Yo quería ser Hermia, la puta que lo parió. (Cajamarca, 2008, s/p)

El texto llega por pedido de Sacha Barrera Oro. El autor le pide a Verónica Nonni (actriz que interpreta a la turista "yanqui") que se memorice el citado fragmento para trabajar en escena.²⁹⁷ Durante las improvisaciones el texto va entrando al juego escénico hasta que finalmente se traduce en la escena transcrita. Además debemos mencionar aquí que tanto Arrojo como Viggiani habían trabajado anteriormente con este texto en diferentes oportunidades, por lo que hay una vinculación y familiarización previa con el texto.

Por otro lado, debemos destacar que en el texto final se diferencian los textos-materiales desde la tipografía. En el caso de la traducción del fragmento de *Sueño de una noche de verano* se puede observar que hay una diferencia tipográfica en el uso de cursiva y

²⁹⁷ Resulta significativo que la acción de memorizar textos en inglés durante el proceso no responde a la temática o a los ejes evidentes de las improvisaciones sino, como nos ha transmitido Verónica Nonni en entrevistas, ingresan para resolver técnicamente el personaje de la turista "yanqui". Comenta la actriz que el dramaturgo le proponía textos específicos que ella luego debía buscar y memorizar. Los textos llegaban por resonancia con la escena, una vez memorizados entraban en las improvisaciones según fuera necesario. De este modo ingresa la textualidad shakesperiana como también parlamentos de la escena final de la película *Kill Bill* (2004) de Quentin Tarantino. Con esto último, deseamos remarcar la diversidad de textos-materiales que fueron puestos a disposición de la escena.

comillas, lo que nos puede llevar a afirmar que hay una decisión evidente por parte de los realizadores de citar a Shakespeare. En otro momento se retoma la figura de Shakespeare por medio de la alusión y con cierta ambivalencia, ya que se menciona un texto famoso de *Mucho ruido y pocas nueces* (aunque no de modo textual). La ambivalencia aparece cuando otro de los personajes da a entender que este fragmento es enunciado por el personaje shakesperiano de Julieta, lo que lleva a desviar el fragmento erróneamente hacia otra obra del autor:

SANDRA.- Le entregué un corazón puro y a cambio me dio el suyo partido.

MELISA.- Yo siempre quise hacer de Julieta, la puta que lo parió. (Cajamarca, 2008, s/p)

Estos ejemplos nos llevan a mencionar aquí otro concepto que parte de la “Clasificación de las palabras del relato” que Kristeva recupera en su ensayo “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” (1966/1996). En relación a esta clasificación encontramos operativa la tercera tipología:

puede servir la palabra de otro para poner en ella un sentido nuevo, al mismo tiempo que conserva el sentido que la palabra ya tenía. De ello resulta que la palabra adquiere dos significaciones, que deviene ambivalente. Esa palabra ambivalente es, pues, el resultado de la unión de dos sistemas de signos... . La unión de dos sistemas de signos relativiza el texto. Es el efecto de la estilización el que establece una distancia respecto a la palabra de otro, contrariamente a la *imitación* (Bajtín tiene en mente más bien la *repetición*), que toma lo imitado (lo repetido) en serio, lo vuelve suyo, se lo apropia sin relativizarlo. (Kristeva, 1996, pp. 10-11)

Las reflexiones citadas sirven efectivamente para ubicar el tratamiento que dentro de la obra estudiada se le da a una cita de *Cámara lenta. Historia de una cara*, de Eduardo Pavlovsky (en *Teatro completo I*, 1997). El texto de *Ruido blanco*, que difiere mínimamente del original, presenta una profunda apropiación escénica. En efecto, quien desconoce la obra del dramaturgo argentino no se percató de su utilización. Es un texto que perfectamente encaja con el personaje que lo pronuncia, se ajusta con los sentidos que se van tejiendo durante toda la acción:

DAVID: ¿Estás bien?

HUGO: Sabés lo que quisiera, Flaco, pasar al tiempo...

DAVID: (pausa) Pasar “el” tiempo.

HUGO: No, pasar “al” tiempo, ponerme delante (Pausa). (Cajamarca, 2008, s/p)

Además de esto, debemos señalar que el fragmento seleccionado no se da por azar, como veíamos que sí sucede con el poema de Ortega, sino que responde, por un lado, a un

trabajo de exploración que antecedió el proceso de procedimientos técnicos y que en parte se rescata mediante esta cita. Y, por otro lado, responde a una resonancia personal que Arrojo mantiene con ese texto de Pavlovsky en particular. En efecto, el director de *Ruido blanco* había trabajado anteriormente con dicho texto en un montaje de la obra en 1985. En entrevistas, afirma que el fragmento tiene adherido para él una resonancia personal muy fuerte. Además, agrega que, durante el proceso, mirando una escena, el texto vino a la memoria casi sin esfuerzo y decidió integrarlo a ella. Dice Arrojo:

el personaje que se construyó tenía mucho de Dagomar y también del mismo Hugo (actor de la obra), una mezcla entre Dagomar y Hugo: un tipo más de pueblo, más tosco, con cierta sabiduría popular. Esto en relación con lo hermoso que tiene ese texto de Pavlovsky: un personaje, un boxeador con la cabeza partida, que puede llegar a ese nivel casi metafísico. (V. Arrojo, comunicación personal, 3 de febrero de 2020)

En relación al trabajo previo a *Ruido blanco* resulta importante señalar que a partir del análisis de los materiales genéticos, encontramos en la bitácora de Viggiani referencias a la investigación acerca del tiempo (como tema y concepto). En la bitácora hay notas y apuntes de temáticas que se desprenden de allí y otros textos-materiales a los cuales recurren en esta etapa anterior a la investigación por procedimientos de fuga de la estructura. Entre estas referencias textuales aparece el fragmento de *Cuento de invierno* de Shakespeare, “Instrucciones para dar cuerda a un reloj”, de Julio Cortázar, entre otros textos narrativos y poéticos. La búsqueda de estos materiales responde a una idea que Arrojo propone en ese momento del proceso creativo que es, justamente, la de trabajar desde la intertextualidad, procedimiento que será clave de la creación en *Ruido blanco* y que Sacha Barrera Oro ejercitará de manera aceptada en su trabajo colaborativo como “autor de escena”.

4.3.4 Dramaturgia del espacio

Utilizaremos la expresión “dramaturgia del espacio” para profundizar en un aspecto característico de estos casos que, aun con sus diferencias estéticas, producen una construcción de sentido ligada a una búsqueda singular del espacio. Fundamentamos el uso de esta noción²⁹⁸ desde la idea central del libro de André Carreira *Teatro de invasión* (2017), que

²⁹⁸ Esta expresión actualmente es utilizada comúnmente en la praxis teatral. Con respecto a ello es pertinente mencionar *La dramaturgia del espacio*, de Ramón Griffero (2011), teatrista chileno. El libro es una reflexión de su propia experiencia, la cual está atravesada por operatorias que son abordadas desde una dramaturgia del espacio. No obstante, el planteo de Griffero no nos resulta del todo útil para el análisis de estos casos, puesto que el autor propone una operatoria dramaturgica ligada al cuerpo y/u objeto y su ubicación en un espacio particularmente diseñado con un formato rectangular. Asimismo, da cuenta de estas operatorias relevando ejercicios y reflexiones que el director ha ido poniendo en práctica a lo largo de su trayectoria teatral. Aun así,

propone pensar a la ciudad como dramaturgia. El investigador expone que si podemos postular una dramaturgia de la ciudad se debe a que esta funciona como organizadora del/os sentido/s de un espectáculo. En efecto, el espacio en los espectáculos analizados es organizador del/los sentido/s, al menos desde dos movimientos, que intentaremos dilucidar en el presente apartado: a) el territorio escogido/encontrado imparte una organización del tejido fabular (da sentido al relato) y b) el espacio se presenta como dispositivo para que sea el espectador o espectadora quien confiera sentido. En relación a esto último, debemos aclarar que el espacio como dispositivo se complejiza aún más ya que, por un lado, el espectador o espectadora puede organizar el sentido desde su elección espacial y, por otro lado, su mirada es organizada por el espacio mismo.

4.3.4.1 Territorios

En relación al primer movimiento debemos decir que los tres casos presentan una relación significativa en el encuentro del “territorio”²⁹⁹ que termina por conferir sentido y forma al tejido fabular hacia el interior del proceso. En la obra dirigida por Castellani, el hallazgo de la idea de un mundo distópico disparó una nueva búsqueda de materiales para ordenar este universo, como ya hemos observado en el tratamiento de textos-materiales y sus procedimientos escénicos. A lo expuesto en otros apartados debemos agregar que, en *El experimento*, el aspecto visual del territorio es constituyente de la dramaturgia. La ambigüedad e indeterminación del texto puede sostenerse en parte gracias a la construcción material de la puesta en escena, que genera sentidos y permite un marco tangible para que el territorio pueda emerger. La sensación de distopía no se construye únicamente por medio del relato. Como ya se ha mencionado, desde el relato se aclara escasa información acerca de este universo y sus reglas. Sin embargo, perceptualmente el público se sentirá atravesado por las texturas, la poca luminosidad, el frío del nailon negro con el que recubren aberturas y paredes, etc. El espacio, en su construcción escénica con todos los elementos que allí se encuentran, genera la impresión de que se trata de un lugar abandonado. La sensación de realismo que brindan los materiales de la puesta en escena es combinada con una eficaz

en relación a nuestro propio análisis, podemos rescatar del autor el trabajo de composición a partir del uso del foco.

²⁹⁹ Los hacedores y hacedoras de Cajamarca comienzan a usar este término a partir del encuentro con Pompeyo Audivert.

adaptación al espacio real en donde darán, según la ocasión, la función frente a espectadores y espectadoras.³⁰⁰

Durante el proceso de *Ruido blanco*, por su parte, el hallazgo del espacio —al cual los mismos creadores y creadoras denominan como territorio— asigna un orden sobre el cual sistematizar las improvisaciones seleccionadas, luego de un largo año de proceso y una base sobre la cual volver a improvisar una vez acordada una fábula interna. El “territorio” del *hostel* da la posibilidad de reunir situaciones y personajes disímiles, anclándolos en un espacio que les confiere sentido, aun cuando el texto no renuncia a la ambigüedad y a las fugas de la estructura dramática. Tal como expresa Viggiani (2012), se trata de “insinuar un territorio fabular sin llegar a su determinación”. Así es como no se menciona en ningún momento de la obra la palabra “*hostel*”. Algunos de los tópicos y situaciones que reúne el territorio son: la luna de miel (dentro de este eje un esposo que va solo al Aconcagua), una chica embarazada que viene escapando de una relación violenta, una turista yanqui, la Fiesta de la Vendimia, un oriundo del departamento de La Paz que viene siguiendo a la Reina de dicho departamento y de la cual parece estar enamorado, entre otras.

Para los hacedores y hacedoras, fundamentalmente para su director, el encuentro del territorio da lugar al inicio del proceso de puesta en escena. El trabajo con el espacio y cada uno de sus recursos y efectos responden al ordenamiento que el territorio habilitó en el proceso creativo. Viggiani expone que la selección del espacio permitió también un marco en las restantes improvisaciones y un término de la etapa de exploración expresivo-discursiva de los procedimientos dramatúrgicos (Arrojo et al., 2018).

De modo contrario, en el caso de *Las palomas*, el territorio es encontrado casi al inicio del proceso debido a una serie de ensayos que se realizaron en un edificio en construcción. Los personajes y tópicos que surgen en aquellas improvisaciones luego son retomados en los encuentros dentro de la sala teatral y, más tarde, serán la pieza fundamental del tejido fabular. El territorio “casa” dio lugar a otros tópicos y ejes de improvisación hasta llegar a la idea central de la obra: un hombre que pone en alquiler las habitaciones de su hogar, luego de la muerte de sus padres, para no sentirse solo. Fue ese territorio incipiente el que se busca luego complejizar con el cruce, antes mencionado, del mito griego tomado como texto-material. De esta combinación surge una casa singular (un laberinto). Además, también el territorio atraviesa la estructura externa y la organización de la dramaturgia en tanto texto final de la

³⁰⁰ Entre las visualizaciones de filmaciones más las tres experiencias como espectadora, podemos decir que hemos observado montajes en tres espacios diferentes. En cada uno de ellos el equipo supo adaptarse a su arquitectura real y con ello logran un “efecto de realidad” (Pavis, 2007, p. 156).

obra, debido a que está planteado desde la intención de generar un texto laberinto: con escenas que se parecen unas a otras, pero que tienen en su interior ínfimas modificaciones. Justamente, como en un laberinto en el que quien transita se confunde en pasillos tan parecidos unos con otros, el texto teatral ofrece cada escena como un rincón del laberinto.

4.3.4.2 El espacio como dispositivo para la mirada

Tanto en *El experimento* como en *Las palomas*, la relación entre espacialidad y recepción configura el modo en que entran a operar los sentidos del espectáculo, debido a que, a partir del dispositivo planteado, desde la puesta en escena se conforma una vinculación con el público que, en estos casos, podíamos pensar de modo antagónico: en el caso de *La rueda de los deseos* se da por restricción y en *Las palomas* por des-limitación.

En relación al primer ejemplo, resulta revelador cómo la dramaturgia del espectador o espectadora comienza en la fila de la entrada al espectáculo, en el momento en que el público debe elegir entre el lado A o el lado B, sin saber aún que de eso dependerá la experiencia que transitará. Las suposiciones de la platea antes de comprender de qué trata el dispositivo escénico permiten un interesante estado de sorpresa y curiosidad. Una vez que los y las espectadoras son dirigidos hacia su asiento (en la platea A o en la B) la obra comienza, pero sin develar rápidamente el porqué de la tal división. Desde las butacas solo se alcanza a distinguir una mesa a mano izquierda del escenario que tiene escrita la palabra A y una mesa en el costado opuesto del escenario con la letra B. Dado cierto momento de la acción escénica, las actrices se dividen en dos y hacen correr, entre grupo y grupo de espectadores y espectadoras, un gran telón de nailon negro que separa no solo la acción escénica sino también al público. El procedimiento de restricción condiciona la mirada, ya que se recorta parte del relato y también genera una relación singular con quienes asisten al espectáculo, haciéndolos y haciéndolas sentir parte de una experiencia diferente a otras. Se produce un estado amplificado del acontecimiento espectacular: el público se siente parte en el experimento.

Sobre *Las palomas* recordaremos primeramente que el proceso condicionó por completo el resultado de la puesta en escena, tanto la materialidad real del edificio en construcción como el laberinto como concepto que atraviesa a la idea dramática serán de vital importancia a la hora de diseñar el espacio escenográfico. De esta manera, *Las palomas* es un caso ejemplar de creaciones en las que se torna imposible separar texto y materialidad escénica. El laberinto dramático como concepto funda la idea escenográfica. La casa, en su construcción material, ocupó casi toda la superficie del espacio teatral incluyendo la zona

de la platea. Los espectadores debían transitar y recorrer la casa por los bordes externos para observar, a través de las paredes, las escenas —las paredes fueron realizadas con un tipo de tela que por medio de la manipulación de la luz permitía ver su interior—. Además podemos agregar que, construida por paredes y aberturas que conectaban un espacio con otro, carecía de puertas y ventanas asemejándose a los pasillos de un laberinto. En el interior de la casa, había elementos y mobiliario hiperrealista. Ahora bien, justamente el buscado “efecto de realidad” responde a la intención de instalar luego el ingreso del plano poético, más extrañado, que por momentos utiliza “efectos teatralistas”.³⁰¹ Este nuevo plano irrumpe dentro del “efecto de realidad” como rasgadura y revelación. Advertimos así que *Las palomas* tiene un fuerte anclaje en el pensamiento escénico de Audivert. Dice el director porteño:

Lo poético necesita de un plano donde producirse. En este sentido el naturalismo sirve, nada más (ni nada menos), como técnica de producción de territorios de inscripción de la ruptura poetizante. Se tendrán que crear también técnicas que alcancen a rasgar esos territorios y a revelarlos como subsidiarios del real poético” (Audivert, 2003, p.15)

En ambos ejemplos debemos señalar que el dispositivo escenográfico permite una relación lúdica y activa con la recepción, que la habilita desde el primer momento a ser parte del experimento y a perderse en el laberinto dramático. Es decir, se invita al espectador o espectadora a asumirse en su condición de dramaturgo o dramaturga.

4.3.4.3 Yuxtaposición y simultaneidad

Además de lo expuesto, resulta significativo que los tres casos estudiados utilizan la simultaneidad y yuxtaposición como efectos que, unidos a la dramaturgia espacial, operan sobre la construcción de sentido. Como hemos podido apreciar en *El experimento*, al dividir la escena en dos, la simultaneidad está presente en gran parte de la obra. Lo característico de esta propuesta es que lo hace por medio de elementos audibles, negando el sentido de la vista. La yuxtaposición de diálogos y sonidos del lado A/B con la escena visible B/A, como hemos indicado antes, produce nuevos sentidos.

³⁰¹ La idea de “efectos” ha sido extraída de Patrice Pavis (2007), quien comprende el “efecto de realidad” como aquel efecto que hace que el espectador crea que lo que ve es parte de su realidad inmediata y no parte de una ficción (p. 156). En este sentido, la tela, borde de la casa, puede ser pensada como una cuarta pared que imposibilita la relación directa con el espectador o espectadora que mira la escena como un espía oculto. Ahora bien, remarcamos la idea de efecto ya que, por medio de las fugas y rupturas del drama, *Las palomas* logra ingresar constantemente su efecto opuesto: “el efecto teatral” (p. 157). Un ejemplo que resulta clarificador es cuando en un momento del relato la pared de tela se transforma en el escenario de un teatro de sombras. Con ello deja al descubierto el artificio de la puesta en escena. Por consiguiente, rompe por completo la sensación de realidad.

En *Las palomas*, la simultaneidad aparece fuertemente en varios momentos del relato. La puesta presenta situaciones diferentes en cada uno de los lugares de la casa, de modo tal que el espectador o espectadora, según su ubicación en el espacio, selecciona qué es lo que de la escena jerarquizará. Es importante señalar que este efecto está llevado a su máxima expresión en una de las escenas que fue denominada justamente como la “escena simultánea”. Esta, por el efecto buscado y por el modo en el que ha sido transcrita al formato escrito, nos recuerda a la escena antes analizada de *El experimento*. Observemos el efecto de simultaneidad en el texto de *Las palomas* (Cajamarca, 2015, s/p):

<p>(En La cocina)</p> <p>MARIA__ ¿puedo sacar agua?</p> <p>MARIO__ y sí, obvio.</p> <p>JORGE__ no saques de ahí, saca de acá. (Escucha al mismo tiempo lo que sucede al lado. Se va)</p> <p>MARIO: ¿Hasta cuándo te vas a quedar acá?</p> <p>MARIA: Hasta que pase la lluvia. Con este temporal no voy a salir. Si querés que me moje, no me voy a mojar.</p> <p>MARIA: no es un temporal es una lluvia nada más.</p> <p>MARIA: vos sabés que las cosas que vienen de arriba no se pueden</p> <p>MARIO: acá cuando se larga se larga. Si no se larga ya está, no empieza despacito, o empieza fuerte o no empieza. Aparte no llueve tanto como de donde vos venís. ¿Vos sos de Buenos Aires, no? Sabés que cuando llueve mucho, llueve desde el principio, no desde la mitad.</p> <p>MARIA: ¿te molesta? (Mario tiene el cuchillo</p>	<p>(En la cuarto- teléfono)</p> <p>IRUPE: Desnudémonos (Martina y Jorge la escuchan)</p> <p>JORGE: ¿sí? ¡qué bueno! (pausa) ¡Qué lindo!</p> <p>IRUPE: Es un encuentro con uno mismo, abierto a todo. Me doy cuenta que estaba en cualquiera que estábamos en cualquiera. Tenemos que probarlo. Necesitás como abrir la cabeza. Que la vida que estamos llevando, nos está llevando, nos está llevando, no sé a dónde nos está llevando (pausa) nos está llevando a la perdición, la perdición del espíritu. Se nos pudre el cuerpo. Hay que renovarse como una planta, como con las cubiertas de un auto. ¿Qué pasa si hacemos una jornada de limpiamiento espiritual?</p> <p>(Se escucha el gato muriendo)</p> <p>JORGE: ¿Ponemos música? (Jorge empieza a desnudarse)</p> <p>IRUPE: hay que estar abierto a todo. Tenemos que animarnos. Si no dejás que te entre, si no dejás que te parta como un cuchillo al rojo vivo en la manteca. Es que más allá de eso es hablar</p>
---	---

<p>cerca de María. Tensión)</p> <p>MARIO: Hacé lo que quieras esta no es mi casa tampoco.</p> <p>MARIA: (A Jorge que está en el cuarto de al lado) a vos te molesta</p> <p>JORGE: ¿qué cosa?</p> <p>MARIA: que me quede hasta que pase el temporal.</p> <p>JORGE: ¿Qué dijiste?</p> <p>MARIA: no dije nada.</p> <p>MARIO: siempre pasa lo mismo.</p> <p>JORGE: oh, ¿vas a hacer un mundo también de eso?</p> <p>MARIO: yo no dije nada, solo dije que siempre pasa lo mismo.</p> <p>MARIA: no dijo nada, solo me preguntó: cuánto te vas a quedar. Y yo dije: hasta que pase la lluvia.</p> <p>Esos son mis sentimientos ahora.</p>	<p>sin tabúes. El espíritu se abre. El amor. Vivir la vida. Y eso está absolutamente relacionado con entregarse en todos los aspectos. Y eso me hizo dar cuenta que es tan rico coger. Riquísimo.</p> <p>Probar todo, ¿entendés? Hay cosas que todavía no he probado, me encantaría, también.</p> <p>MARTINA: ¿Sexo?</p> <p>IRUPE__ De todo, ¿vos?</p> <p>JORGE y MARTINA__ ¿Qué?</p> <p>IRUPE__ ¿Has probado todo?</p> <p>JORGE: no sé.</p> <p>IRUPE: Desnudémonos.</p> <p>Esos son mis sentimientos ahora</p>
---	---

En otros momentos de la obra la jerarquización está ya decidida por la puesta en escena y por medio de la manipulación de la luz se focaliza la acción en cierto sector de la casa.³⁰² Este tipo de composición generado por el juego de figura-fondo jerarquiza una situación sin la necesidad de prescindir del resto de las situaciones que continuarán componiendo la escena como fondo.

³⁰² Debemos mencionar que el equipo artístico trabajó incansablemente en la investigación de materiales para la construcción de la casa, ya que por medio de la luz y la tela se debía lograr visibilizar o invisibilizar cada sector de la casa.

Algo similar ocurre en *Ruido blanco*. Allí, la intención de generar situaciones-focales, dada por la composición espacial de figura-fondo, puede verificarse no solo mediante el análisis del material audiovisual sino debido a que aparece como premisa en la bitácora de escena. Además, el director de la obra en una entrevista expone que este mecanismo es un recurso más que llamó su atención de las “máquinas teatrales”. Comenta Arrojo (2018): “yo no había trabajado la simultaneidad, y me parecía muy bueno probarlo y experimentar eso que está presente también en la máquina de Pompeyo: sujetos en permanente movimiento y el foco como una decisión”.

La puesta en escena de la primera experiencia de Cajamarca nos ofrece un espacio hiperrealista³⁰³ que los y las hacedoras consiguen gracias a la utilización inteligente de la arquitectura real de la sala teatral: instalan la acción en el fondo del espacio, de manera que podían hacer uso de la puerta real del baño del camarín o la escalera que sube al depósito del teatro. El espacio que queda ante los ojos del espectador (un ambiente común dentro del *hostel*, que incluye living y cocina) es amplio y permite acciones paralelas constantemente: mientras un personaje relata fragmentos de vida en el sillón, otro cocina, otro se mira al espejo, otro juega con la pelota, otro busca sus pertenencias, etc. El trabajo de dirección en este sentido consistió en componer espacialmente los cuerpos y sus relaciones de modo tal que la situación-focal no se perdiera en el paisaje total.

4.4 Sobre autorías y colaboración

Finalmente, para cerrar el presente capítulo, llegamos a un apartado ineludible si se trata de comprender en profundidad los procesos de dramaturgia de grupo que hemos analizado hasta el momento. Debemos empezar por señalar que en los casos investigados el proceso de dramaturgia final está completamente ligado a un mecanismo rapsódico de trabajo de texto-material. El mecanismo mencionado, tal como lo exponen los y las autoras de *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (Sarrazac et al., 2013), implica un trabajo de hilvanado de cantos. En efecto, “autor rapsoda” es quien “cose” los cantos. Más allá de las distancias estético/poéticas entre una obra rapsódica y nuestros ejemplos —la aclaración se hace

³⁰³ A diferencia de los otros casos, en esta pieza el “efecto de realidad” es amplificado. Esto puede verificarse en la escenografía, el uso de la luz, los objetos y fundamentalmente las actuaciones desde la 1º persona. Pero además de lo dicho, con respecto a la puesta en escena, debemos señalar que el uso de las acciones reales dentro de la escena instala, en el presente del acontecimiento, un quiebre con la idea de representación. Es decir, no se representa la acción de cocinar, sino que se cocina de verdad las papas fritas que luego comen juntos y juntas frente al televisor. Esto genera una relación singular con la platea, que es invadida por la escena con elementos de lo real: por ejemplo, olor a comida. Otras de las acciones reales en escena es el uso de la radio, que genera un espacio de improvisación en el mismo acontecimiento de la obra, la lectura del horóscopo del día, entre otros.

necesaria en tanto y en cuanto de las tres piezas estudiadas la única que emplea una polifonía genérica es *El experimento*—,³⁰⁴ tomamos de la teoría de Sarrazac la operación de hilvanado para pensarlo como mecánica de las dramaturgias de grupo aquí estudiadas.

Esto mismo puede verse presente tanto en el trabajo primario entre texto-material y escena en la dramaturgia de actuación y dirección, como también luego, en lo que será la conformación de la dramaturgia final. Por medio del trabajo de reescrituras, el hilvanado entre material y material, produce un encuentro al que Sarrazac (2013) denomina como “teatro de los posibles”, donde coexisten y se articulan los contrarios, donde todo se ubica bajo el signo de la polifonía³⁰⁵ (p. 193). En los tres procesos existe una importante operatoria escénica que cose y descose materiales a partir del trabajo de las diferentes dramaturgias de la escena. En este capítulo observamos que las obras estudiadas nos demuestran cómo este trabajo escritural está abordado desde el “nosotros creador” que, sin negar las singularidades de los y las integrantes, se potencia en una tercera cosa, mayor a la suma de individualidades.

En un primer momento, es la escena la que, a partir de la dramaturgia de actuación y dirección, desgarrar, descose, corta, fragmenta, yuxtapone, enmienda, une, fusiona, traduce, transforma, entre otras acciones. Si bien es la misma escena la que en cierto sentido estructura, ordena y selecciona los elementos del proceso, podemos observar una fuerte intención de parte de los y las hacedoras de otorgarle al texto su propio espacio de desarrollo, sin que ello implique una desvinculación de la escena. Por medio de esta necesidad de reparar en lo puramente textual es que los y las teatristas ordenaron su modo de producción proveyendo al proceso de un o una encargada del rol específicamente, o bien instaurando un tiempo preciso para el ordenamiento dramático.

Es por ello que debemos reparar en esta instancia y observar, según corresponda, las figuras del dramaturgista, el autor o autora asociada o el encargado o encargada del texto. Cabe destacar que, en los tres casos esta figura se corre de la idea tradicional de autoría de gabinete, lo que refuerza la noción de autorías complejas presentada en nuestro estudio como parte fundamental de la des-limitación del concepto dramaturgia.

A partir del análisis hemos podido distinguir tres tipos de relaciones. Por un lado, *Ruido blanco* trabaja con Sacha Barrera Oro como autor invitado/asociado (en un rol que denominamos como autor o autora de escenario). Por otro lado, La rueda de los deseos invita a Arístides Vargas a que escriba la obra, pero este hace una contrapropuesta: la de asistir

³⁰⁴ La forma rapsódica implica un “caleidoscopio de los modos dramático, épico y lírico” (Sarrazac, 2013, p. 192). En efecto, en *El experimento* encontramos el uso de la narración, canciones y formas propias del drama.

³⁰⁵ Sarrazac alude al concepto de “polifonía” de Bajtín.

dramatúrgicamente el proceso. Desde la presente investigación observamos que el desenvolvimiento que Arístides tuvo en este caso se acerca al rol de dramaturgista. Finalmente, en *Las palomas* quien cumplirá el rol del encargado del texto será David Maya. Él mismo tomará la tarea de seleccionar y organizar los materiales surgidos durante el proceso de improvisaciones para dar lugar a una dramaturgia posible, que luego con el avance del proceso, si bien se vuelve a modificar, no cambia su estructura basal.

En *Ruido blanco*, la invitación a Barrera Oro es parte de un acuerdo grupal en respuesta a una necesidad del proceso. En la entrevista realizada, Arrojo expone:

Me parece que cayó por naturalidad, necesitábamos que alguien ordenara la dramaturgia. Yo por lo general soy bastante consciente de cuando me satura la mirada, siempre lo he tenido muy presente en la dirección y necesito que mire otro... fue muy charlado y necesitábamos que alguien lo ordene, y el Sacha tenía el perfil. (Arrojo et al., 2018)

Otro integrante, luego agrega que: “La idea era que se sumara al proceso, no como un dramaturgo al que le enviábamos las cosas a su casa. Estuvo casi un año, eso deja en claro que fue sumar otro integrante a este proceso de investigación” (Arrojo et al., 2018). En relación al mencionado perfil del autor de escenario, los integrantes de Cajamarca refieren a que Barrera Oro venía de una experiencia singular de dramaturgia contemporánea: *Hermanitos*. Como hemos podido ver con anterioridad, en esa oportunidad el mencionado teatrista genera un trabajo de dramaturgia escénica, por lo que no es extraño que en el proceso de *Ruido blanco* el autor se sume al proyecto desde esta lógica de trabajo: participando activamente de los ensayos, a veces (por ausencia de Arrojo) guiando él mismo las escenas, construyendo consignas para aportar a la improvisación.³⁰⁶

Esto último nos permite realizar una conexión con la teoría de los procesos colaborativos. Araújo (2010) piensa en el dramaturgo o dramaturga como un autor o autora de escenario

presente en el cuerpo a cuerpo de la sala de ensayos, discutiendo no solamente el armazón estructural o la elección de las palabras, sino también la textura escénica de aquel material. En este sentido pensamos la dramaturgia como una escritura de la escena... acercándola a la precariedad de lo efímero del lenguaje teatral (p. 226)

³⁰⁶ En este sentido, el funcionamiento de Barrera Oro puede analizarse desde lo que hemos mencionado Adrian Heathfield (2010) entiende como “escritura performativa” (p. 97), en tanto y en cuanto se está generando dramaturgia desde el aquí y ahora de la escena. De este modo, la textualidad es asumida como proceso en evidente cambio, como texto provisional y como improvisación.

Barrera Oro responde a estas caracterizaciones expuestas por Araujo, es un “autor de escena” comprometido con el acontecimiento mismo del ensayo. Su rol consistió en ser un encargado de cuerpo presente atento a la construcción de la fábula y el territorio. Además del trabajo en los ensayos, Barrera Oro y Arrojo se dedicaron a recuperar y transcribir escenas, seleccionar y ordenar los elementos de la estructura dramática. En la bitácora de trabajo encontramos la primera selección de ejes extraídos del proceso y con los que comienzan a construir la dramaturgia final. Estos mismos transcribimos a continuación:

- Hugo afectos
- Organicidad
- Embarazo/huir
- Verdad/teatro
- Televisión gran hermano
- Poema
- Señal de teléfono
- Novio reina de la paz
- Fiesta de la vendimia
- Falsa identidad
- Luna de miel

Como se puede advertir, no todos estos ejes son de corte temático o situacional, ni tampoco todos ellos quedaron en la obra. El trabajo, para llegar a la dramaturgia final, consistió en un procedimiento de transcripción de las escenas seleccionadas capitalizando con ello la dramaturgia de actuación. Estas transcripciones pueden hacerse con cierta fidelidad al acontecimiento del ensayo debido al modo de registro del proceso con filmaciones de cada uno de los ensayos.³⁰⁷ Sobre este trabajo de la escena, Barrera Oro y Arrojo extraen situaciones y modifican secuencias de improvisaciones: cambiando la linealidad de la acción o bien reiterando ciertas acciones de algún personaje. El trabajo de mesa dedicado a la dramaturgia no agregó textualidad, sino que se abocó a la tarea de ordenar, seleccionar y pulir el material existente.

El proceso dramático de *El experimento* sigue otro tipo de mecanismo, fundamentalmente en lo que concierne a los modos de registro y al de la transcripción dramática del acontecimiento del ensayo. Recordemos que el trabajo de transcripción lo realiza el mismo equipo, de manera grupal. Al término de cada ensayo las mismas actrices se

³⁰⁷ Modo de registro que se reitera en el proceso de *Las palomas*.

encargaban de pasar en limpio los diálogos y situaciones que ya habían ido fijando desde la partitura escénica. Debemos decir que, si bien el grupo contó al inicio del proceso con la figura de Arístides Vargas como asesor dramaturgico, el trabajo de hilvanado pertenece a actrices y director. Aunque la intención del equipo fue en un primer momento delegar esta tarea en un autor, el rol que este finalmente ejerció tuvo que ver más con la figura de un autor-pedagogo, que aconseja y brinda ejercicios significativos para que el mismo colectivo fuera el que produjese dramaturgia. Vargas se convierte, dada su cualidad de referente tanto para La rueda de los deseos como para muchos y muchas teatristas de la provincia, en un “lector de profesión” (parafraseando a Grotowski). Las consignas y recursos que el autor comparte con el equipo son capitalizadas por el trabajo escénico. De esta fusión se desprenden hallazgos que hacen que la obra sea tan singular. Gabriela Psenda (2017) expresa en la entrevista realizada que no solo fueron las consignas de Arístides las que motivaron, en gran parte, el material de la obra sino, y sobre todo, lo fueron las preguntas que les realizaba en los ensayos compartidos.

Entre las consignas y ejercicios podemos mencionar al menos tres que nos resultan significativos:

- Traer anécdotas personales.
- Que cada cual armara una fábula de la obra que no necesariamente el espectador o espectadora debiera comprender, pero que sostiene lo que verá finalmente.
- Selección de los acontecimientos que se van relatar.

La simpleza de las consignas, no obstante, genera por un lado el procedimiento de dramaturgia de actriz, que busca en su propia biografía material que la conecte, desde su propia singularidad, con la temática escogida. Y, por otro lado, las dos siguientes consignas admiten la creación de la estructura general del relato: el mundo distópico de estas cuatro mujeres y las acciones del propio experimento. Esos acontecimientos que Vargas les pide escribir después se traducen en las etapas del crecimiento del muñeco/niño que vemos escenificadas (nacimiento, aprender a caminar, la escuela primaria, etc.).

El deseo inicial del equipo de delegar el trabajo dramaturgico en el autor responde a que, luego de una larga trayectoria de procesos creativos con modalidad de escritura escénica, el grupo comienza a experimentar, trabajo con autores y autoras.³⁰⁸ Sobre ello, particularmente podemos mencionar dos procesos que tuvieron un trabajo de autorías

³⁰⁸ Debemos aclarar que en estos casos el rol del encargado o encargada del texto se asemeja a la figura de “autor de escenario” que trabaja en colaboración directa con el acontecimiento, tal como hemos observado que sucede en *Ruido blanco*.

complejas en tanto hubo escritura escénica más trabajo autoral: *Nave de locos* y *Hambruna*. Castellani, en la entrevista realizada con los fines de este trabajo de investigación, comenta lo siguiente:

Bueno, a partir de esas obras quedó la necesidad de trabajar con un autor, pero siempre teniendo la libertad de tomar decisiones finales como director. Por ejemplo, en *Javiera*, que era un texto más definido, le mandamos escenas a Cristian Palacios. Nosotros hicimos un proceso muy grande de elegir cuentos y personajes... de encontrar conexiones, pero, bueno, había muchos puentes que no lográbamos encontrarlos, ... él desde México nos devuelve un texto que estaba perfecto y que resolvió todo lo que no pudimos resolver desde la escena. ... en este momento pienso que es más interesante trabajar de este modo, que lo agarre un autor porque tiene muchas herramientas para resolver las historias y las conexiones. (Castellani, 2017)

La postura de Castellani nos resulta sustancial debido a que proviene, como hemos podido observar con anterioridad, de una trayectoria de escrituras escénicas en constante quiebre con los modos tradicionales de producción de obra, y aun así, su teatro no tiene la intención de abolir el texto, ni negar su importancia. Esto confirma que el trabajo de dramaturgia de la escena no significa el desmedro del texto teatral, ni la anulación del trabajo con dramaturgos y dramaturgas, pero sí reconfigura las jerarquías y el modo en que los elementos dramáticos se revelan en el proceso. En efecto, para que Cristian Palacios pudiera escribir de ese modo el texto de *Javiera*, antes ocurrió el encuentro de Valeria Rivas con esos cuentos, despertando ese modo de trabajar con ellos en escena. Los materiales seleccionados y el trabajo primario están conectados a esa actriz en particular.

El último caso, *Las palomas*, también comparte esta concepción en cuanto al texto. De hecho, le dedican de manera específica un tiempo al trabajo de dramaturgia final. Con respecto a ello, debemos señalar algunas diferencias con los anteriores procesos citados. En primer lugar, quien se encarga de esta tarea es parte del mismo equipo, al igual que sucede en *El experimento*, aunque en este caso la tarea será asumida por una sola persona del colectivo, el director. Y, en segundo lugar, el grupo suspende los ensayos para que Maya se dedique con exclusividad a la organización de la dramaturgia final. Estas dos observaciones no son diferencias menores: tanto el detenimiento de los ensayos como la reescritura de gabinete del director generaron un desfasaje entre la construcción dramática final y el “nosotros creador” gestado durante el proceso. Al trabajo del encargado del texto en este ejemplo hay que adjudicarle, además de tareas de selección, transcripción y organización de escenas, la producción de textos completamente nuevos, el agregado de textos pre-escénicos (de autoría

del director) y la acción de ponderar elementos que, si bien pertenecían al proceso, habían sido considerados meros detalles. De todas estas operaciones escriturales se origina una nueva dramaturgia que, al haber interrumpido el contacto inmediato con la escena, precisó de un tiempo extra para ser “adoptada” por el grupo, en un nuevo gesto reescritural.³⁰⁹ En este sentido, llegado este momento del proceso fue imperioso trabajar desde el rescate de la fábula interna generada previamente. El trabajo actoral presentó resistencias fundamentalmente con los textos añadidos que no eran parte del universo del proceso. Esto verifica aquello que observábamos a través de las reflexiones de Sloterdijk (2011) en la construcción esférica: “no participar en su construcción e instalación es algo de lo que ni siquiera entra en consideración de seres que realmente viven en común” (p. 52). En este sentido, el lenguaje común del colectivo se resiente y busca, por medio de la reactivación del proceso grupal, resignificar y “adoptar” este nuevo objeto textual.

Estas reflexiones dejan en evidencia la importancia del ensayo como espacio de climatización simbólica. Es decir, la relevancia del espacio-tiempo compartido de la creación que da lugar a una producción de sentidos, con la cual todos los y las integrantes han de identificarse. A propósito de ello, podemos retomar las ideas de Araújo acerca de las prácticas colaborativas, cuando expone que dramaturgia y puesta en escena están completamente imbricadas y que resulta imposible pensar en terminar de forma integral una de estas áreas para comenzar otra, en la medida en que ellas se realimentan e interconectan todo el tiempo (Araújo, 2010, p. 228). Así, la noción de “escritura múltiple” no es la resultante de una suma de autorías sino de la acción de cohabitar el espacio dentro de la obra: yuxtaponiéndose y contaminándose productivamente (Araújo, 2010, p. 223). Justamente, en *Las palomas*, la decisión de fragmentar el espacio-tiempo del trabajo para terminar el área de la dramaturgia indefectiblemente debió implicar más adelante una nueva etapa de negociación, intercambio y retroalimentación. De otro modo, no hubiese sido posible la constitución de una firma autoral compartida.

³⁰⁹ En este sentido puede servir el ejemplo del monólogo del personaje de Martina. La autoría, en su producción original, responde a otra de las actrices, pero en el reparto de escenas el texto le fue cedido al mencionado personaje. La actriz nunca pudo realizar una “adopción” total del texto ajeno, no obstante realizó su propia traducción. Con el paso de las funciones, el monólogo de una carilla completa quedó sintetizado en apenas un párrafo. La traducción orgánica de este momento devino en toda una secuencia de acción desde un estado afectado.

CONCLUSIONES

En este trabajo nos propusimos investigar la categoría de dramaturgias escénicas en una cartografía específica: el teatro contemporáneo de Mendoza. Para tal fin, presentamos una investigación dividida en cinco capítulos, cada uno de ellos correspondiente a una problemática en particular que se desprende de este objetivo principal. En el primero desarrollamos la ampliación de la noción de dramaturgia de tal manera que abarcase, en su definición, la des-limitación y las complejas relaciones entre texto, cuerpo y escena. En el segundo perseguimos como principal objetivo un rastreo histórico sobre las genealogías de las actuales dramaturgias escénicas en la provincia de Mendoza. Los restantes tres capítulos respondieron a las tres subcategorías de análisis: dramaturgia de actuación, de dirección y de grupo. Si bien todas las subcategorías están íntimamente relacionadas, la segmentación nos permitió discutir las problemáticas particulares de cada campo generador de sentido: la actuación, la dirección y el grupo.

En el primer capítulo, focalizado en la delimitación nocional y conceptual acerca de las “dramaturgias escénicas”, indagamos en los usos históricos del término y su devenir des-limitado en la contemporaneidad. Observamos que la ampliación terminológica es necesaria en tanto cada vez con mayor insistencia la escena contemporánea da muestras de creaciones escénico-textuales que poco tienen que ver con aquello que comprendíamos tradicionalmente con el concepto de dramaturgia. Partimos de una revisión de lo que Josep Danan (2012) ubica como sentido 1 y sentido 2 de la dramaturgia para visibilizar y ordenar dos extremos en la producción textual dentro de las artes escénicas. Por un lado, el primer sentido ligado al tradicional arte en dos tiempos y, por tanto, a la jerarquización del texto y su autoría. Y por otro, el segundo sentido que, al romper con el arte en dos tiempos, coloca la tarea dramaturgica en una posición ligada al tránsito y al proceso. Comprobamos que es en esta segunda línea que pueden estudiarse las dramaturgias escénicas. Afirmamos, a partir de las teorizaciones de Danan, que la posibilidad de ampliación del término está unida a dos casusas interrelacionadas entre sí: la primera es la asunción de la puesta en escena como práctica autónoma y la segunda es la inversión del ya mencionado arte en dos tiempos. Aunque, como bien pudimos aclarar, la permeabilidad del elemento texto y su vinculación con la performatividad de la escena no son características únicamente de la contemporaneidad sino que están presentes a lo largo de la historia del teatro.

Adscribimos a diversas posiciones, pertenecientes a la práctica y teoría del teatro, para ubicar nuestro posicionamiento en una ampliación del término dramaturgia que, como explica

Barba, puede fundamentarse en la etimología de la palabra. Como consecuencia delimitamos la categoría como aquello que organiza la escena y al texto como tejido. En una suerte de definición por diferencia con el sentido tradicional, pudimos corroborar que las dramaturgias de la escena se caracterizan por comprender la tarea dramática por fuera de la marca del autor o autora dramática de gabinete. El texto, en tanto discurso y significación, no posee ya jerarquía sobre los demás elementos de la escenificación. En efecto, puede ubicarse como un elemento más y en correlación con todos los elementos de la escena. La presencia de un texto en el proceso creativo no siempre resulta ser el punto de partida. Esto sucede incluso cuando hay texto teatral a priori, por lo que este no es tomado como un portador del sentido exclusivo para el dispositivo escénico. El proceso de escritura textual se ubica de modo simultáneo con el de la puesta en escena y por tanto el texto se funde en el espacio-tiempo real del suceso escénico. Por tal motivo, nuestra propuesta nociónal hizo hincapié en utilizar la expresión “escritura escénica” adscribiendo a la des-limitación del acto escritural presente en las teorizaciones de Derrida (1986). El texto contemporáneo es asumido en su condición de texto escénico, unido al cuerpo que lo pronuncia en escena. La textualidad se funda en relación con lo real del acontecimiento y por ello, indefectiblemente el texto aparece abierto como un texto en vías de proceso. Definimos, en su momento, que de este modo la dramaturgia debe ser tomada como una práctica abierta, procesual y relacional.

Del párrafo anterior se puede inferir la constante problematización sobre el concepto de autoría. Justamente, esto responde a que las prácticas contemporáneas revisan incesantemente dicha figura, lo que queda evidenciado fundamentalmente en la crítica y la superación que suponía, al menos en la modernidad, el estatuto jerárquico del autor o autora en el sistema de producción teatral. Observamos en este punto que, si bien se pone en duda la jerarquía y poder sobre el sentido de la escena del autor o autora dramática, no obstante se continúa reconociendo la función autoral en sí. Lo que sucede es que las prácticas escriturales contemporáneas complejizan el panorama presentando una multiplicación de la función autoral. Así, el trabajo dramático es parte del devenir de un sistema de operaciones complejas que responden al entramado escénico colaborativo. Por tal motivo, adscribimos a la noción de “autorías complejas”.

Para fundamentar el cuestionamiento de la hegemonía de la autoría dramática en la historia del teatro, realizamos un recorrido de las transformaciones del campo teatral a partir de mediados del siglo XIX, que comienza con la asunción del concepto de puesta en escena (su advenimiento como lenguaje autónomo y la afirmación del rol de la dirección teatral) y se consolida con la centralidad del cuerpo del actor o actriz en las prácticas escénicas de

mediados del siglo XX. Pudimos comprobar que este proceso histórico permite la estructuración y formulación de nuevos discursos escénicos. Los mismos pueden complementar, negar o cuestionar el discurso autoral del texto. Distinguimos cuatro discursos históricos, divididos a su vez, por la vinculación con la escena: discursos sobre o desde la escena. Por un lado, el discurso del autor o autora al que, en su construcción tradicional de arte en dos tiempos, pudimos ubicar como discurso sobre (o hacia) la escena. Es preciso aclarar que este discurso puede mutar a discurso escénico en tanto quien cumpla este rol trabaje en relación directa con la escena. Comprobamos que esta situación se da frecuentemente en la actualidad en las figuras de autor o autora invitada, dramaturgista, asistencia dramática o encargado y encargada del texto. Por otro lado, los discursos de la dirección, de la actuación y del grupo (discurso que responde fundamentalmente a nuestra cartografía latinoamericana), los catalogamos como propiamente escénicos ya que trabajan en la inmediatez del campo del ensayo.

A lo expuesto, sumamos la categoría de reescritura escénica que se presentó como núcleo fundamental en el tratamiento de las prácticas dramáticas analizadas. En efecto, ante la problematización del concepto de autoría tradicional, aparece por defecto la pregunta sobre el original y los tratamientos de materiales textuales en vinculación con la escena. En primer lugar debemos aclarar que el uso de esta noción responde a que una porción del corpus analizado parte de materiales textuales pre-escénicos. Debido a ello, acudimos a las teorizaciones acerca de las categorías de transtextualidad e intertextualidad para abordar las relaciones entre los textos pre-escénicos y su devenir escénico. Observamos que la teoría literaria, si bien resultaba afín a nuestro propósito, debía ser complementada con la noción de texto-material, perteneciente al campo de los estudios teatrales. Esta noción nos permitió abarcar la complejidad de la dramaturgia escénica, que desborda al elemento textual pero al mismo tiempo lo incluye. Las teorizaciones acerca del texto material ponen de manifiesto que quienes producen dramaturgia trabajan a partir de un gesto rapsódico, cosiendo/uniendo un elemento con otro. En consecuencia, el material textual (teatral o no) pierde su jerarquía y centralización y se lo ubica a la par del resto de los materiales de la escena. Además, pudimos constatar que todo material, tanto el que ingresa como aquel que es generado desde la escena, es sometido a diversas transformaciones reescriturales como consecuencia de la presencia de las relaciones corpóreas subjetivantes. A partir de estas disquisiciones comprobamos que las relaciones reescriturales pueden ser estudiadas desde la idea de traducción/traición.

Este primer capítulo, de revisión terminológica y delimitación de categorías nocionales, finalizó con la exposición de la tipología de análisis de materiales textuales en

vinculación con la escena que fue empleada en el estudio del corpus: texto pre-escénico, escénico y pos-escénico (Dubatti); la explicitación de las subcategorías de análisis (dramaturgia de actuación, dirección y grupo); y el despliegue de los núcleos problemáticos (texto, cuerpo y escena) que atraviesan todo nuestro estudio.

En el segundo capítulo, además de la necesaria contextualización del territorio de Mendoza en su relación específica con el teatro y las correspondientes vinculaciones con la actualidad escénica, nuestro objetivo consistió en una reconstrucción de las genealogías que permiten que las dramaturgias escénicas sean un hecho en los escenarios actuales de la provincia. Para tal fin, realizamos en primer lugar un rastreo de los discursos historiográficos acerca de la escena teatral en la provincia, desde la aparición de la primera agrupación teatral independiente hasta la denominada etapa de posdictadura. En segundo lugar, dedicamos un espacio específico para analizar las prácticas de Ernesto Suárez y las vinculaciones con la CC en la provincia. Este análisis responde a que consideramos las prácticas del mencionado director mendocino, y su modelización de CC, como principales antecedentes en las dramaturgias de la escena.

En cuanto a la primera instancia de relevamiento pasaremos a sintetizar algunas conclusiones de la primera etapa estudiada (1939-1960) que resultaron operativas para nuestras indagaciones:

- La importancia de la marca de lo independiente en la provincia: que por un lado inicia un recorrido en la constitución de la noción de grupo y, por otro lado, al enmarcarse desde una posición de admiración por el Teatro del pueblo de Buenos Aires, replica en nuestra provincia ciertas lógicas en los modos de producción y representación ligadas a la centralidad y respeto por el elemento texto y su autoría.
- El modo de producción, expuesto en el punto anterior, logra consolidación con la llegada de Galina Tolmacheva quien, en su rol de formadora, impone una concepción teatral también textocéntrica.
- La escasa presencia de dramaturgia local en la escena mendocina hasta entrada la década del sesenta como consecuencia de al menos dos motivos: el primero, ligado a la concepción teatral de Galina Tolmacheva que incluye, no solo la jerarquización de un teatro tradicional de texto, sino también la preferencia de textos extranjeros; el segundo motivo responde a la ausencia de políticas culturales que propulsen la escritura dramática mendocina.
- Las pocas instancias de representación de dramaturgia local son llevadas a escena por sus propios autores, inaugurando con ello el doble rol de dirección-autoría.

No podemos dejar de mencionar, con respecto a esta primera etapa que, si bien en la revisión historiográfica son pocos los casos que se desvían de la concepción que regula los modos de lo posible y lo pensable en las prácticas escénicas, hubo excepciones. Entre ellas mencionamos el caso de Marcelo Santángelo y la representación de *Los magos. Adoración y fiesta*. Estos dos casos se presentan como ruptura del modelo tradicional de arte en dos tiempos, permitiendo la aparición de autorías colaborativas y la descentralización del texto dramático.

En cuanto a las décadas del sesenta y setenta pudimos observar que son claves para la genealogía de nuestra categoría de estudio, ya que durante ese tiempo surgen quiebres con los modelos tradicionales y se instalan como un modo “otro” de producción. Allí ubicamos los funcionamientos y modos de producción horizontal surgidos con la labor de El arlequín y La pulga, dos agrupaciones que realizan CC. Este suceso resultó significativo para nuestro estudio porque en estas prácticas se funda un germen de dramaturgia des-limitada que tendrá sus claros frutos en la actualidad. También mencionamos la importancia de la neovanguardia en la provincia y los cambios escénicos que se introducen en tanto corrimiento de los modelos de representación, hegemónicos hasta el momento. Estos procesos de intensidad y ruptura, tanto en los modos de producir como también en el tipo de propuestas estéticas, se vieron interrumpidos por la dictadura militar que obligó al exilio de muchos y muchas teatristas, produjo muertes y desapariciones. Observamos que durante esta etapa la actividad grupal se reduce pero el teatro resiste desde los espacios institucionales y desde el circuito del café-concert.

Además, del trabajo de revisión historiográfica, nos resultó relevante la etapa de posdictadura ya que durante la misma se reconfigura el mapa teatral: vuelve del exilio Ernesto Suárez (ex director de El arlequín), surgen nuevas grupalidades y se puede reconocer en varios materiales procedimientos texto-escénicos (escrituras colaborativas, reescrituras, adaptaciones, textos *collage*, textos autobiográficos, textos abiertos y procesuales, etc.). Además de lo dicho en esta etapa inician su actividad teatristas y se conforman grupalidades, que constituyen gran parte del corpus de obras seleccionadas de nuestro presente siglo XXI.

Luego de este relevamiento historiográfico describimos someramente el actual panorama del siglo XXI en el campo teatral de Mendoza y advertimos que el mismo presenta el advenimiento de dramaturgias des-limitadas, lo cual se constata por la copiosa cantidad de espectáculos estrenados bajo este formato de creación. Los nuevos modos de producción, al correrse de los modelos tradicionales, se sitúan dentro de nuevos paradigmas para la constitución de concepciones de teatro, que se fundan sobre todo en su heterogeneidad y

complejidad. Afirmamos que la escasa presencia de dramaturgia local de las anteriores etapas, actualmente se ve superada por un número elevado de dramaturgos y dramaturgas que no solo escriben y estrenan sus espectáculos en la provincia, sino que además editan su trabajo y por ello entran en un circuito de recepción que trasciende los límites geográficos.

Ante la pregunta: ¿a qué se debe el aumento de dramaturgias en los últimos años? indicamos que las entrevistas evidenciaron que la causa podía responder a una búsqueda de identidad propia por parte de los y las teatristas. En efecto, una generalidad de hacedores y hacedoras confirman que, su paso hacia la dramaturgia, tuvo que ver con la imposibilidad de encontrar en textos ajenos algo que les fuera propio. Para el abordaje de la noción de identidad acudimos a los postulados de Arfuch (2005), que vincula la misma con el giro lingüístico y su correspondiente articulación con el plano de las subjetividades. La identidad, así comprendida se desmarca de la idea de color local, para abarcar la singularidad de los procesos de la cartografía a la cual pertenece y se ubica como parte de un entramado de posiciones e interrelaciones subjetivas. En efecto, Mendoza no presenta marcas explícitas que homogeneícen y den lugar a un teatro mendocino, sino más bien todo lo contrario: se enmarca en una red de multiplicidad y diversidad de modos de producción y teatralidades que exceden a un pintoresquismo regional. Si retomamos una de las hipótesis de trabajo acerca de la búsqueda identitaria en la producción de dramaturgia local podemos afirmar que ello responde a que los procedimientos de escritura y reescritura escénica se conectan con las marcas subjetivantes y singulares de los y las hacedoras. Consideramos que esta apuesta por la singularización es justamente el hilo de conexión entre teatristas de Mendoza y de otras partes del país.

Luego de estas discusiones, como estrategia metodológica, decidimos focalizar la indagación histórico-poética en la figura de Ernesto Suárez, debido a que, como se ha indicado con anterioridad, el quehacer de este director forma parte constitutiva de las genealogías de la dramaturgia de la escena actual en Mendoza. Esta conjetura se afirma, en primer lugar, por su incursión en la CC, la revisión y reconfiguración de la noción de grupo que realiza con El arlequín (luego con las agrupaciones El taller y De sol a sol), los modos particulares de creación horizontal, la descentralización de la autoría y la marca fundante de lo corporal en los procesos de construcción de sentido escénico. En segundo lugar, Suárez puede ser estudiado dentro del campo teatral como figura faro, en tanto se relaciona con diversidad de circuitos y ha sido formador, compañero o director de un gran porcentaje de los y las teatristas pertenecientes a nuestro corpus.

A través de este análisis pretendimos un detenimiento más preciso en aquellos rasgos distintivos que alejan al teatrista mendocino de las relaciones que habitualmente se le asignan, desde la crítica y la teoría teatral, en relación a la CC latinoamericana. La propuesta, lejos de presentar la negación de tal relación, tuvo como objetivo encontrar dentro de la gran categoría de CC las peculiaridades que hicieron a la poética de Suárez sostenerse en el tiempo y, como consecuencia, propiciaron la aparición de otros modelos teatrales a cargo de quienes lo reconocen como su formador.

A pesar del carácter asistemático con el que Suárez adjetiva su quehacer teatral, observamos con claridad rastros de sus modos de producción y su concepción teatral en la mayoría de los y las teatristas que estudiamos en nuestro corpus. Su metodología, aparentemente implícita, da cuenta de elementos que fácilmente pueden asociarse con los lineamientos generales de CC latinoamericana, aunque a su vez presenta marcas distintivas. Justamente estas particularidades establecen los indicios fundamentales para ordenar, analizar, comparar y reconstruir una genealogía teatral, que verdaderamente dé cuenta de la cartografía del teatro en la provincia. Pudimos observar que los aires de familia con la CC colombiana se hacen explícitos sobre todo en el abordaje de la escena desde una concepción de teatro determinada por el contexto social, y por ende artístico, de los años setenta en Latinoamérica, que salvando las diferencias geopolíticas comparten un clima epocal que los atraviesa. La concepción de la CC da pelea a la herencia teatral, que establecía roles de autoridad y jerarquía en los modos de producción. Esto quedó demostrado en una suerte de comparación entre las concepciones teatrales colombianas (Buenaventura, Vidal y García) y las del Suárez, a partir de lo cual llegamos a las siguientes conclusiones: los y las hacedoras se posicionan políticamente frente al arte. Como consecuencia plasman poéticas que, por el modo de producción colectiva y por su contenido, están intrínsecamente relacionadas al contexto socio-político en el que se producen; el trabajo colectivo y horizontal es también consecuencia de esta posición frente al arte, que transforma los discursos político-ideológicos en procedimientos específicos de creación, dando por resultado modos de hacer por fuera de las normativas mercantilistas de producción.

Suárez, asimismo, se distingue de las metodologías de Buenaventura, con la cual se lo ha comparado históricamente; no continúa ni se reapropia del método caleño, cuestión que confirmamos en el estudio del método de Buenaventura y en la comparación con la praxis del director mendocino en cuestión. Encontramos que más que con una metodología creativa dramaturgica-escénica hay coincidencia en los lineamientos políticos e ideológicos recién explicitados. El mencionado “locus de enunciación” de Suárez se consolida en una

ponderación casi exclusiva del cuerpo y la escena frente al texto. Afirmamos que en su práctica teatral, el texto se vuelve secundario, provisorio y hasta circunstancial. Además, para complementar el examen de la poética, entre los elementos más imponentes se encontraron los recursos del teatro popular y callejero y el uso del espacio no convencional.

Nos preguntábamos: ¿por qué decimos que la CC y el trabajo poético de Suárez se pueden estudiar como antecedentes de las dramaturgias de la escena? Y a esto respondimos que el quiebre que marca la CC latinoamericana hacia el formato de teatro tradicional de puesta en escena de textos dramáticos de autoría, instauro dos situaciones que se tornan fundamentales.

- La primera es la constitución del teatro de grupo, con una identidad ligada a la creación horizontal y colectiva.
- La segunda, como consecuencia de esta primera, es la revisión de jerarquías, tanto de autoría como de dirección.

Precisamente, en estas dos situaciones se pueden constatar los indicios de una genealogía de las actuales dramaturgias de la escena. Por ello, al acordar que la concepción teatral de Suárez comparte con esta historia latinoamericana de CC el gesto de ruptura y desjerarquización y al sumar a ello que es el formador de la mayor parte de quienes integran nuestro corpus, pudimos afirmar que las prácticas horizontales de CC de Suárez son el antecedente principal de las dramaturgias de la escena. Ahora bien, las dos categorías, “creación colectiva” y “dramaturgias de la escena”, no son equiparables. Las diferencias y distancias entre una y otra quedaron fundamentadas en que el material analizado del corpus no presenta premisas o manchas temáticas desde los ejes socio-políticos tal como lo hace la CC. Dichas premisas constituyen un punto primordial en este modo de trabajo. Se evidencia en el siglo XXI un cambio o giro acerca de lo político en el arte. Actualmente, lo político forma parte de las experiencias estéticas más que del contenido de las mismas, con ello se genera un vínculo emancipatorio con la recepción. La escena contemporánea presenta un entramado teatral que hace hincapié en la necesidad de “el reparto de lo sensible” para que cada espectador y espectadora pueda ciertamente construir su propio poema. A su vez, pudimos afirmar que dicho reparto no se da únicamente hacia la recepción, sino también dentro de los procesos de creación que precisan, organizan y construyen nuevas relaciones entre autoría, actuación y dirección: también estos roles se sustentan en un vínculo “emancipatorio”. Precisamente, consideramos que esto último encuentra su antecedente en los modos de producción y las concepciones teatrales que, en el siglo pasado, ofrecieron batalla contra lo establecido.

Luego de estos dos primeros capítulos, ingresamos al análisis del corpus propiamente dicho, el cual fue organizado a partir de las tres subcategorías de la dramaturgia escénica: dramaturgia de actuación, dramaturgia de dirección y dramaturgia de grupo. En lo que respecta al tercer capítulo, dedicado a las dramaturgias de actuación, propusimos como noción central el cuerpo. Corroboramos que la centralidad otorgada al mismo, en el campo teatral contemporáneo, responde a un devenir histórico que ha permitido un cambio de paradigma con respecto al trabajo de quien actúa. A partir estos cambios, actualmente podemos formular que la actuación es un campo poético o un campo generador de sentidos.

El término y noción, dramaturgias de actor o actriz, ha sido utilizado tanto por la teoría analítica como por la praxis teatral en los últimos años, por lo cual realizamos un breve recorrido de diversos aportes: Dubatti (2014), De Marinis (2004, 2005), Varley (2017), Barba (2010), Grotowski (1992), Buenaventura (1988), Bartís (2003) y Gabin (2018). A partir de vinculaciones entre teorizaciones y discursos de espesor de los y las teatristas analizadas, pudimos divisar dos vías en la constitución de una dramaturgia de actuación, una definición restrictiva y otra más amplia. La primera aparece únicamente cuando la actuación genera sus propios textos. La segunda definición, en cambio, emerge permanentemente en las praxis escénicas, es decir, todos los actores y actrices reescriben el texto con su presencia, con su trabajo y con su construcción poética.

La dramaturgia de la actuación, definida por estas reflexiones, abarcaría la singularidad del cuerpo que la produce, la autonomía frente a la construcción de sentido de la escena y la capacidad de organizar sus propios materiales y los materiales que se establecen en torno a su trabajo. La tarea de la actuación está asociada intrínseca y extrínsecamente a las particularidades de “ser” cuerpo por sobre “tener” cuerpo. Es decir, el cuerpo, en tanto singularidad, es un entramado complejo que responde a una biografía, trayectorias particulares, experiencias previas, etc. y a partir de allí genera un cuerpo poético. Para comprender estas ideas adscribimos a la diferenciación de cuerpo natural-social, afectado y poético de Dubatti (2014) y complementamos estas ideas con los aportes de la sociología del cuerpo de Le Breton (2002).

Ante la necesidad de advertir la importancia de este proceso de singularización que produce el cuerpo en escena acudimos a los conceptos de: partitura, subpartitura, texto y subtexto. La subpartitura, ese segundo nivel del texto generado por una actriz o actor en su enunciación escénica, es secreta e intransferible y, en muchas ocasiones, hasta involuntaria pero allí funda la estructura que le permite colocarse en escena y realizar una performance

única e irrepetible. En las subpartituras o subtextos, radica la raíz de la dramaturgia de actuación.

Observábamos que afirmar que la dramaturgia de la actuación es una dramaturgia del cuerpo, es posible gracias a un devenir histórico. En una suerte de síntesis y recorrido historiográfico describimos los cambios producidos en la escena, desde la aparición del concepto de encarnación hasta su transición a un actor creador o actriz creadora a mediados del siglo XX. Nuestra propuesta central fue visibilizar la tensión entre ser y tener cuerpo. Observamos que el concepto de encarnación, al negar el físico-estar-en-el-mundo, toma al cuerpo como objeto, no sujeto, de la creación. Ubicamos en esta línea a creadores que, tanto por la vía que localiza a quien actúa en subordinación al cuerpo semiótico (el personaje), como el teatro del cuerpo perfectible y virtuoso, proponen una construcción física que obliga a quien actúa a negar su propia singularidad: una denegación del cuerpo fenoménico. Este concepto piensa al cuerpo como material y vehículo del texto (desde mediados del siglo XVIII hasta siglo XX), o bien del espectáculo (con las vanguardias del siglo XX). El giro hacia la autonomía de la actuación es producto, primeramente de la crisis del personaje moderno y luego de la reconfiguración de la relación actuación-dirección.

A partir de aportes provenientes de la filosofía definimos la noción de cuerpo como diferencia, como acontecimiento y como advertencia de lo real en escena. El cuerpo es el elemento privilegiado del acontecimiento debido a que no tiene posibilidad de repetición, el cuerpo es diferencia: difiere hasta de sí mismo.

Con respecto al análisis del corpus observamos que no existen procedimientos de dramaturgia actoral unificadores de todas las prácticas sino que, por el contrario, cada obra diagrama sus propios dispositivos de creación. Lo que da unidad al corpus es la presencia de una dramaturgia de escena que, en niveles más o menos evidentes, por medio de la singularidad del cuerpo, compone una escritura o reescritura de escena. La primera de las actividades con el corpus fue catalogar las obras según su relación entre texto y escena. Allí pudimos verificar que, aún en aquellos casos de trabajo de texto pre-escénico y con la presencia de una dramaturgia actoral en un nivel casi imperceptible, se podía constatar intervenciones en la textualidad durante el proceso de ensayos.

Precisamente, colocamos el ensayo teatral, junto a la improvisación, como el campo elemental donde sucede la producción de dramaturgia de actuación. Consideramos al ensayo, tal como lo hace Arrojo (2014), como un espacio de experimentación que batalla entre aquello que se conoce y aquello que se desconoce, o bien, como lo hace Argüello Pitt (2015), como la repetición de una búsqueda. También ubicamos dentro de la noción de ensayo

aquello que Ure remarca con precisión: un ensayo discute las organizaciones del teatro y no solo su estética. Es decir, el ensayo consolida las relaciones intersubjetivas y plantea, implícita o explícitamente, reglas de juego que estructuran un modo de creación. Dentro del ensayo, la herramienta de la improvisación, se posiciona como parte de estas reglas de juego.

A partir del análisis del corpus observamos que existe diversidad de modos de improvisar y propusimos agruparlas de la siguiente manera:

- 1- Improvisación que se inicia sin ningún elemento previo, es decir, sin textos pre-escénicos o temáticas que guíen la improvisación.
- 2- Improvisaciones que parten de una idea previa que ha sido elaborada y seleccionada a partir de deseos del grupo creativo o bien de ideas previas de la dirección de escena.
- 3- Improvisaciones a partir de textos pre-escénicos.

A su vez, sobre el último modo de improvisar hallamos cuatro tipos de situaciones a tener en cuenta frente a textos previos:

- a) Reescritura de un texto clásico.
- b) Reescritura escénica de más de un texto-material teatrales o no teatrales.
- c) Texto pre-escénico finalizado, pero que permite un espacio para la improvisación de quienes actúan.
- d) Texto pre-escénico incompleto.

Para la indagación de las dramaturgias actorales en textos pre-escénicos, que implicaron un uso del tercer tipo de improvisación (en sus variantes c y d) estudiamos dos casos: *Hermanitos* y *Febrero adentro*. El primer caso, obra dirigida y escrita por Sacha Barrera Oro, se destaca en su análisis por la centralidad e importancia de la escritura textual ligada a las informaciones de cada actor, a la fisicidad real de los cuerpos y a las relaciones intersubjetivas de los cuatro actores. Esto último resultó relevante para la investigación ya que el mismo director repara en ello afirmando que la afectividad entre los actores y los códigos en común basados fundamentalmente en el humor se vuelven parte de la dinámica grupal de creación.

Nuestro análisis de *Febrero adentro*, dirigida por Vanina Corazza, permite evidenciar la dramaturgia de actor y actriz por medio de la improvisación, aún sin ser objetivo *a priori* del proceso. La escena propone nuevos elementos y enriquece el texto por lo cual, la directora, habilita el ensayo para que los actores puedan reescribir desde sus singularidades los diálogos pre-existentes. Lo que se torna fundamental, en este caso, es que esta decisión posibilitó un cambio en el final de la obra y la centralidad de un personaje que, desde la dramaturgia pre-escénica, según la autora pasaba desapercibido. En el estudio comparativo entre texto pos-

escénico editado y el texto pre-escénico inédito corroboramos los cambios y se evidenció la importancia de esos cuerpos en el acto reescritural.

Asimismo, pudimos dar cuenta de la inevitable reescritura que producen los cuerpos con su presencia escénica a partir de problematizar situaciones de reemplazos en dos obras del corpus: *Me pegan las luces* y *Tu veneno en mí*. Con ellos confirmamos la idea del cuerpo como diferencia. Además, desarrollamos y describimos los cambios acontecidos en ambas producciones que, al modificar el reparto, llevaron a cabo un trabajo reescritural. Esto se vuelve evidente en las transformaciones con respecto a la fisicidad de los cuerpos, pero también con respecto a aquellas informaciones, formaciones y experiencias previas que el nuevo cuerpo trae consigo. En este apartado aplicamos a los casos de estudio las nociones de partitura y subpartitura.

El tercer momento de análisis de obras se organizó a partir de las relaciones entre cuerpo fenoménico y cuerpo poético, es decir, las tensiones generadas a partir de lo real del cuerpo en escena. El giro subjetivo torna la mirada hacia la centralidad de las prácticas corpóreas, de tal modo que el cuerpo mismo se hace relato. Observamos en los postulados de Borremans, actor estudiado, que su concepción de una dramaturgia de actor se funda justamente en una producción de sentido a través de una escritura del cuerpo. Corroboramos dos caminos diferentes: uno, que parte de la aceptación del cuerpo fenoménico para la configuración de un cuerpo poético/ficcional; y el otro, que hace del estado de presencia del cuerpo, la poética de la obra.

Desde estas dos dimensiones de las “escrituras del yo” propusimos pensar tres casos estudio: *La pieza de Oskar* y *Ruido blanco* para la primer vía y *Pam, pam, pam. Ensayo sobre la violencia* para la segunda vía. El análisis estuvo atravesado por las teorías sobre la autoficción, principalmente a partir de los aportes de Ana Casas (2012, 2014) y Mauricio Tossi (2015b, 2017, 2019c). En estas indagaciones encontramos figuras interesantes para pensar el cuerpo de actuación en su producción de presencia o bien en su elaboración de cuerpo ficcional. Verificamos, al introducirnos en cada caso, que la actuación produce una relación ambigua con la recepción en tanto expresa “soy yo” y, al mismo tiempo, lo niega.

En la primera vía la relación con lo real resulta opaca, funciona como fisura del entramado poético. En el caso de Borremans y su trabajo en *La pieza de Oskar* comprobamos que, debido a la copiosa cantidad de elementos personales de su biografía fusionada con elementos de los textos-materiales, la construcción actoral que deviene del proceso es una figura fantasmagórica, ni actor ni personaje. En el caso de *Ruido blanco* las fisuras hacia lo real, dadas por uso de datos comprobables de los actores y actrices en escena (principalmente

su identidad real), son oscilaciones más leves en la recepción, que terminan por generar el “pacto ambiguo” en un entramado de decisiones poéticas que ponen de relieve una actuación en primera persona.

En cuanto a la segunda vía de narrativas del yo, la presencia real del actor o actriz como procedimiento de escritura y resultado poético en sí mismo, consideramos operativo el uso del término “autorreferencialidad” para marcar una diferencia con los casos antes analizados. En el ejemplo seleccionado para tal fin, *Pam, pam, pam. Ensayo sobre la violencia*, los datos biográficos de quienes actúan aparecen mezclados con elementos de otro orden (documental, procedimental, poético-ficcional). De este modo los materiales textuales utilizados para la reescritura se agujerean con las escrituras del yo. En uno de los ejemplos utilizados observamos cómo esta reescritura del yo, por medio del efecto autorreferencial, finalmente pone de manifiesto un borramiento de la figura autoral original. En esta obra, los actores y actrices dan muestra de los elementos reales que se confirman en el uso de sus nombres propios pero también en la idea de presentar más que de representar. Esta perspectiva real, que aparece de modo transversal en todo el espectáculo, intenta por medio de la metateatralidad poner en escena la pregunta misma acerca del teatro y de la imposibilidad de representación mimética.

A su vez tuvimos en consideración aquella advertencia de Tossi, que manifiesta que en artes escénicas no podemos aplicar sin mediaciones la equivalencia de identidad (actor-personaje) del enfoque autobiográfico, ya que el cuerpo en la escena, incluso desde una perspectiva de lo real, deviene cuerpo poético por intermedio de la construcción del espacio otro de la teatralidad. En efecto, cuando el actor o actriz se auto-enuncia en escena, evidencia las trampas del sujeto como entidad; la platea asiste así a la *mise en place* de los fragmentos del individuo.

Cerramos el capítulo III con el análisis de producción de dramaturgia actoral con el estudio del caso *La pieza de Oskar*, al cual consideramos un material por demás relevante en tanto problematización de la noción de reescritura escénica. Esta consideración responde a que el mismo discurso de espesor comprueba una concepción teatral ligada a la dramaturgia de la escena y, dentro de la misma, la dramaturgia de actuación. Además, por sus formaciones teatrales y por otras experiencias escénicas, Borremans y Godoy dan cuenta de un fuerte cruce e interrelación con el pensamiento barbiano. La obra, por su parte, nos permitió ahondar en el procedimiento de reescritura a partir de textos-materiales.

El gesto reescritural pone de manifiesto un procedimiento que suspende la jerarquía del texto autoral y lo hace dialogar con otro tipo de materiales. Así, el texto clásico de *La*

casa de Bernarda Alba es puesto en relación con materiales de diversas tipologías: fotografías, canciones, material fílmico, datos biográficos y objetos propios de los creadores, etc. La obra de Lorca se transforma y se cose con los otros materiales hasta perder su modelo de representación. Observamos en el análisis que hubo textos que se transformaron en escenografía y otros que quedaron a modo de cita por medio de la metateatralidad.

Lo que no se pierde en la reescritura es que, la obra del grupo La gloriosa Niní, sostiene una relación directa entre el encierro de *La casa de Bernarda Alba* y el encierro de Oskar. En un efecto de condensación se puede afirmar que la pieza de Oskar es la casa de Bernarda. Por medio de la reescritura y escritura escénica se producen traducciones/traiciones: la represión hacia los cuerpos femeninos de la obra lorquiana, en el caso mendocino viene a depositarse en el cuerpo de Oskar, que atraviesa la angustia y frustraciones de tener que vivir en un mundo que lo señala como un diferente. La traducción/traición permite la presencia de una triada de identidades: la de Borremans, la de Lorca y la del personaje ficcional Oskar.

Organizamos el capítulo IV, dedicado a la dramaturgia de dirección, a partir del objetivo de profundizar en la reconfiguración de los vínculos entre actuación y dirección, detectada en el capítulo III, que determina nuevas funciones de la dirección contemporánea. Examinamos el devenir histórico del rol desde la discusión sobre su origen hasta la conformación de tres funciones históricas: la del “líder”, la del “pedagogo” y la del “espectador de profesión”. Además, este análisis del eje de la dirección, puso especial hincapié en la delimitación y desarrollo de sus operatorias dramáticas.

Describimos diversas posiciones sobre los orígenes del rol de la dirección y, si bien constatamos que la función directorial puede ser pensada desde los orígenes del teatro griego, al mismo tiempo, adscribimos a la postura de Ceballos (1992) que expone que, recién a mediados del siglo XIX, el rol toma conciencia de sí. A su vez, pudimos confirmar que esta solidificación de la función directorial va de la mano de la asunción del teatro de texto y de su modelo literario realista, que exige para llevarse a escena nuevas técnicas actorales y tecnologías que permitan crear la ilusión teatral del realismo. Es decir, el texto impone una complejidad que la dirección de escena asume como desafío. Así, quien dirige, se encarga de corroborar y vigilar la correcta transcripción del sentido autoral a la escena.

Para profundizar en el devenir del rol de la dirección realizamos una vinculación entre dos teorizaciones: las funciones descritas por De Marinis (2005) y las profesiones imposibles, que propone Valenzuela (2011) en una apropiación de la teoría lacaniana. Observamos que a las funciones de 1) espectador o espectadora de profesión, 2) pedagogo o

pedagoga y 3) *leader*, corresponden a *grosso modo* tres niveles fundamentales del trabajo teatral: 1) artístico, 2) pedagógico y 3) organizativo. Valenzuela, por su parte describe la profesión de gobernar y de educar con sus respectivos discursos. Al primero le corresponde el discurso del amo y al segundo el de la universidad. Los mismos pueden ser relacionados a los roles del *leader* y del pedagogo o pedagoga debido a que encuentran una fuerte vinculación con el carácter organizativo y pedagógico que clasifica en sus descripciones este autor. A lo dicho, es necesario sumar que también pudimos afirmar que las funciones y discursos no son unilaterales y la aparición de un tipo de funcionamiento no deshabilita la posibilidad del uso de otro. Además, si bien estas tipologías encuentran su ubicación histórica en los directores del siglo XIX y principios del siglo XX, no obstante son funciones que persisten y forman parte constitutiva de las ideas acerca de la dirección de escena.

A partir de la revisión de discursos de espesor constatamos que desde la praxis se realiza una vinculación entre dirección y saber/poder y es frecuente hallar una sobredimensión del rol. Estas posiciones incluyen dentro de las tareas directoriales la de la responsabilidad sobre la totalidad del espectáculo. Ahora bien, también observamos que existen otras perspectivas que, ubicándose por fuera de un lugar de saber/poder, sitúan a la dirección desde un reparto de lo sensible, el cual habilita que todos los campos poéticos puedan asumirse como portadores de saberes y posibilitadores de sentido. En efecto, estas discusiones nos hicieron retomar la tercera función histórica de quien dirige y pensar el rol como el de quien se asume espectador o espectadora profesional.

Tomamos de Valenzuela (2011) la idea del pensamiento a dúo para pensar las relaciones subjetivantes entre actuación y dirección. Y, además, afirmamos que un proceso creador que implique una dramaturgia de la escena se enfrentará, de manera ineludible, a un espacio de exploración y tensión con el no saber, por lo cual el rol del director o directora modifica sustancialmente aquellas condiciones heredadas de la tradición escénica y deconstruye su función en relación a un saber “otro” que lo cuestiona. Así, la dirección se asume como dramaturgia de dramaturgias.

Al pasar de un modelo basado en la significación de la representación a un teatro que busca ponderar el acontecimiento mismo, se erigen nuevas preguntas en torno a quien dirige: ¿qué hace un director o directora si no tiene que trabajar en la transcripción del texto a la puesta en escena, si no debe vigilar el proceso, ni velar por el sentido del texto? ¿Qué tareas asume cuando no es el texto el punto de partida? O bien, ¿Para qué existe la función directoral sino es para velar por el todo, por la unidad de la idea y para controlar la pericia actuarial? (Sequeira, 2013). La función directoral asume una tercera posición, ni “amo” ni

“maestro” y experimenta con ello la reconfiguración de lo perceptible y lo pensable. Su trabajo es en y con el aquí y ahora del ensayo, su tarea principal es la de observar los sucesos y trabajar a partir de ellos. El ensayo se transforma en dispositivo de encuentro de la mirada de quien dirige y los sucesos del acontecer escénico: un dispositivo de la teatralidad.

Para delimitar la categoría de dramaturgia de dirección acudimos primero a la presentación de dos ejes, que resultaron operativos para el análisis de las funciones directoriales desde la lógica de esta tercera vía recién mencionada. Estos ejes son: “relación artística” y “relación subjetivante” (Aguada Berteza 2020). En el primer eje podemos analizar las operaciones a partir de las cuales, quien dirige, acciona materialmente sobre quien actúa; las mismas se establecen a partir de diversas relaciones perceptuales y corporales. El segundo eje hace hincapié en los componentes de las grupalidades, en tanto relaciones de saber/poder y relaciones afectivas.

Además, profundizamos en la noción de reparto de lo sensible para dar cuenta de la cualidad emancipatoria de las relaciones de la dirección y actuación. Y asumimos que toda dramaturgia de dirección debe trabajar, al menos en una parte importante del proceso, en el nivel del acontecimiento más que en el de la significación. Trabajar en el acontecimiento implica estar disponible a la imprevisibilidad y al azar. De este modo, la dirección trabaja para crear, en palabras de Bartís (2003), un flujo asociativo y mantenerse perceptivo ante lo que sucede. A partir de lo cual, quien dirige, tratará de empujar y dirigir los flujos que se desprenden de la improvisación actoral.

Tanto dirección como actuación ejercen en el ensayo su potencia desestabilizadora y fundan, en una relación de tensiones afectivas y de igualdad política, la posibilidad de “abismarse” en la otredad. Ambos roles componen a partir de la experiencia poetizante una “tercera cosa”, que no pertenece a nadie y, sin embargo, al mismo tiempo, solo tiene posibilidad de existencia en tanto se ha producido tal imbricación.

La dramaturgia de dirección, además, debe ser pensada como producción del cuerpo. Aquellos conceptos que visitamos para pensar el cuerpo de quien actúa fueron en parte recuperados para reparar en el eje de la dirección, ya que es un cuerpo el que dirige. A partir de estas ideas, sumadas a las provenientes de la filosofía, afirmamos que las prácticas de quien dirige son prácticas situadas: actos que responden a la localidad del cuerpo. Este punto es por demás importante, porque la localidad de estas prácticas habla del contexto particular de las mismas: modos de producción que están inmersos en una tradición y en una cultura.

Como consecuencia de estas disquisiciones distinguimos cuatro operatorias que se encuentran vinculadas a la producción de sentido dramático por parte de la dirección: 1)

observar, que incluye la presencia de quien dirige y la idea de “perturbación”; 2) nombrar, en la cual analizamos y describimos formas de hacer uso de la palabra en el ensayo, o la ausencia de la misma; 3) leer que implica los actos de actualización, de reescritura y la noción de composición; 4) provocar, operatoria con la cual indagamos sobre los actos de traicionar, restringir, negociar y decidir.

Dividimos el análisis del corpus en tres segmentos principales. El primero dedicado al estudio sobre la poética directorial de Manuel García Migani, a partir de *Mi humo al sol* y *Tu veneno en mí*. El segundo que se diagrama desde el reconocimiento y la aplicación de las operatorias correspondientes al eje “leer”, a partir de las cuales indagamos tres obras atravesadas por el gesto reescritural de materiales textuales: *Quietud* y *Me pegan las luces* de Ivana Catanese y un tercer caso, dirigido por Cipriano Argüello Pitt, *Pam, pam, pam. Ensayo sobre la violencia*. El tercer momento está dedicado al análisis del discurso de espesor de María Godoy que nos habilita a pensar la dirección como “acto de amor”, idea que pusimos a dialogar con los postulados filosóficos de Alain Badiou.

En cuanto al caso de Manuel García Migani, el trabajo con los datos extraídos de las entrevistas realizadas, nos permitió comprobar que el director hace eco de aquello que postulamos en el eje observar. Este director trabaja principalmente en el nivel del acontecimiento más que en la significación; en todo caso, este último nivel es posterior y deviene de las interconexiones que se realizan sobre el acontecimiento escénico. García Migani trabaja a partir de lo que ve y su observación es activa: recibe lo que ve e interviene en la escena. Realiza un trabajo sincrónico con la actuación, situación que se torna evidente en el análisis de *Tu veneno en mí*. Esta última responde a una escritura escénica dada por la simultaneidad de las prácticas escriturales, tanto del campo de la actuación como de la dirección propiamente dicha. Se escribe en el mismo tiempo-espacio del ensayo y parte de la producción de sentido de los y las artistas en el encuentro de subjetividades. Esta pieza presenta una escritura material y corpórea, es decir, el texto no preexiste a los cuerpos y sus relaciones. Se escribe allí sobre la escena, desde lo que puede hacer ese cuerpo y no otro. Esto último incluye el cuerpo de quien dirige. Es decir, la textualidad que genera el director es producto de aquello que lo “afecta”, que lo “toca”. Esto último corre para ambas producciones porque, más allá de que *Mi humo al sol* presenta también un trabajo de gabinete por parte de García Migani, esas escrituras parten de los cuerpos singulares de las actrices y de sus interrelaciones en la escena. Además, las propuestas del director estaban abiertas al trabajo de reescritura de la actuación.

También pudimos corroborar, en especial en el caso de *Tu veneno en mí*, el uso de textos-materiales diversos y heterogéneos para la composición texto-escénica. El gesto dramático de García Migani, finalmente, se afirma en una operatoria singular: la del “tráfico de información”, que podemos observar reiteradamente en la totalidad de su producción dramática. Desde su función de testigo de la escena, toma aquello que circula y lo conecta con otras situaciones y asociaciones. El discurso de espesor de las actrices y actores nos permitió encontrar un término que da cuenta de la acción dramática-directorial de García Migani. Hablamos de la función de la dirección desde la idea del “constelador”, porque capta lo que circula y lo reconecta con otros puntos que, de no ser por su mirada, no se hubiesen vinculado. Para el caso de *Mi humo al sol* nos resultó relevante el punto de partida de la obra, del cual solo queda la potencia del vínculo entre las actrices (nos referimos a la pieza *No puedo imaginar el mañana*) y la operatividad narrativa que García Migani encuentra en la dimensión musical.

Las dos propuestas escénicas de Ivana Catanese parten de un gesto reescritural. Este gesto incluye primero una lectura y luego una actualización. A partir de ello, construye en una primera instancia una “idea”. Para darle curso a la misma, constatamos que Catanese trabaja colaborativamente con otros y otras. Debido a ello, las dos obras presentan la categoría de “encargado de los textos”. Se trata de autores a los que se los convoca para trabajar precisamente con la dimensión textual pero sin perder su carácter colaborativo, es decir que su tarea iba de la mano del nivel del acontecimiento y de las dramaturgias que allí se producen: la de la actuación y, fundamentalmente para estos casos, la de la dirección. En los casos propuestos para el estudio puede observarse cómo las actualizaciones de los textos materiales sometidos a la reescritura están atravesados, intrínseca y extrínsecamente, por la mirada de la dirección: sus intereses, sus inquietudes y su concepción teatral.

Corroboramos que las operatorias de dramaturgia de dirección de Catanese están unidas a dos dimensiones, interrelacionadas entre sí: el aspecto de la técnica y el de la concepción teatral. Durante el proceso de creación se comparte el entrenamiento que posibilita, a su vez, procedimientos creativos para el actor y actriz y que finalmente puede ser trabajado como material estético. Para la directora, el entrenamiento es imprescindible, porque a partir de este, la grupalidad respira al mismo tiempo y habla un mismo idioma. Además, la dirección, a través de estas pautas de trabajo, armoniza estéticamente la calidad de movimientos y le permite a los cuerpos pensar desde otras lógicas más allá de la construcción fabular. La exploración corpórea de estas propuestas presenta una línea de trabajo que se corre del plano realista. La dimensión de la técnica habilita a los cuerpos a

trabajar por encima de lo evidente y lo racional. A la vez, observamos que las pautas de dirección durante los ensayos apuntan a generar impulsos corporales desde esas lógicas. Precisamente, las mencionadas marcas, desde la dirección, están ligadas a la raíz del entrenamiento.

Afirmamos que la dimensión técnica en las propuestas de Catanese se transforma en un elemento compositivo a nivel estético, lo cual puede confirmarse en la calidad del movimiento y en la centralidad de la acción codificada de ambos espectáculos. Pero, además, podemos añadir que en el caso de *Me pegan las luces*, esta transformación de lo técnico en materia expresiva se puede observar en la intromisión de elementos del entrenamiento en el plano ficcional, es decir, el universo de la técnica es parte del argumento mismo de la obra.

En cuanto al caso *Pam, pam, pam. Ensayo sobre la violencia* también propone un trabajo reescritural desde el inicio. El gesto está presente desde la primera consigna del director y marca el punto de partida del proceso. Nos resultó relevante esta primera consigna porque en ella puede ubicarse la centralidad que Argüello Pitt le da a los procesos de subjetivación de quienes actúan. Las reescrituras que se desprenden de la consigna primera daban cuenta de cierto tono en común y a partir de allí se generaron ideas y disparadores que guiaron la continuidad del proceso.

Destacamos en este caso de análisis que, las pautas de dirección y sus decisiones o propuestas de composición escénica, apuntan a generar encuentro en diferentes planos: primero, el plano de la relación de los textos-materiales y quienes actúan; en segundo lugar, el encuentro con otros y otras, es decir, el aspecto de la grupalidad; tercero, el plano de la escenotécnica y su intervención sobre el proceso dramático, y por tanto, actoral-escénico; y, finalmente, algo que no es menor, el encuentro entre el suceso escénico y su recepción, a partir de la mirada de quien dirige. En este sentido ubicamos y catalogamos el análisis de las operatorias de dirección escénica a partir de la idea de dispositivo de encuentro.

La escritura y reescritura escénica es constante en esta producción. Los actores y actrices no volvieron a trabajar sus reescrituras a modo de escritura de gabinete, el ejercicio se daba en la misma escena como acto del cuerpo, o según el caso, de los cuerpos y sus relaciones. Debido al carácter colaborativo de escritura y reescritura escénica, donde todos los hacedores y hacedoras, incluyendo las escenógrafas, podían realizar propuestas en simultaneidad a la actuación, es que consideramos que el trabajo de la dramaturgia de dirección se afirma en la definición de composición como la tarea de quien reúne los componentes y los confronta. En este dispositivo de encuentro, quien dirige, recolecta, expande y desecha, para realizar finalmente el montaje.

Cerramos el capítulo IV con la propuesta de análisis de discurso de espesor de María Godoy, directora de *La pieza de Oskar*. En dicho discurso pudimos detectar y ubicar elementos constitutivos de las discusiones acerca de las nuevas relaciones entre dirección y actuación, atravesadas estas por el concepto de emancipación, el reparto de lo sensible y la lógica del disenso. Godoy nos acerca, en su entrevista, una categoría para pensar la dirección, esta es la de la dirección como “acto de amor”. A partir de esta idea tomamos los postulados de Alain Badiou (2015) acerca del amor y, nuevamente, los pertenecientes al estudio de Aguada Berteza (2020) con respecto a la relación dirección y actuación. Desde las ideas del filósofo describimos el amor como un vínculo que se construye, no desde el punto de vista del uno sino desde el punto de vista del dos. Es decir, siguiendo al autor, definimos el amor como prisma de la diferencia. Godoy describe su relación con la actuación como un encuentro irremediable, que modifica a quien dirige y a quien actúa. Para ella la dirección es una construcción que se da en un intersticio entre el campo poético de la actuación y el de la dirección. En esto último, radica la importancia de la paridad en el vínculo, es decir, no hay relación amorosa posible si se ejerce autoridad o jerarquía sobre una de las partes. Precisamente, Godoy asume su rol desde la búsqueda de horizontalidad, lo que implica reconocer a quien actúa como creador. Durante el trabajo de análisis de las entrevistas esto último resultó evidente por el modo en el que Godoy describe a Borremans, actor de *La pieza de Oskar*. Godoy hace hincapié en su fascinación por el trabajo del actor y expresa con claridad que su hacer la “afecta” (Rolnik, 2018), la “erotiza” (Bogart, 2008).

Justamente, como la directora considera la dirección como un acto de amor, no trabaja con actores y actrices con los cuales no hay vinculaciones previas. Jerarquiza la dimensión procesual y el tiempo dedicado a lo vincular. El tiempo es otro elemento que piensa Badiou y sobre lo cual realizamos la advertencia acerca de la duración, es decir, el amor no perdura eternamente. En efecto, según el filósofo esto es siempre una construcción que implica necesariamente reinenciones, asumir desafíos y enfrentar conflictos que no siempre son posibles de superar.

Finalmente, en el capítulo V estudiamos la subcategoría de dramaturgia de grupo. Comenzamos afirmando que el arte teatral es por definición un arte colectivo. Sin embargo, aquello que entendemos por grupo ha variado según los procesos históricos y en la actualidad resulta imprescindible una revisión de la noción. Para ello, principalmente, tratamos la categoría de teatro independiente y retomamos el concepto de horizontalidad heredado de la CC, dos categorías que están íntimamente relacionadas a la noción de grupo en Argentina. Los cambios más evidentes del siglo XXI pueden sintetizarse de la siguiente manera: en un

primer nivel, en el interior de los grupos se modifica la relación obra/artista con disposiciones rotativas dentro del grupo y, en un nivel macro, debemos aclarar que, si bien por un lado se evidencia la disolución de grupos con trayectoria, cierre de salas teatrales independientes y la revisión, justamente, del uso de categorías como teatro independiente, por otro lado aparecen nuevas relaciones entre distintos circuitos que vitalizan el campo y nuevas interrelaciones productivas entre teatristas de diferentes elencos que antes no se conectaban entre sí.

Estudiamos y definimos la noción de grupo a partir de los aportes provenientes de la psicología social, de dos imágenes filosóficas —de la esfera y la espuma— propuestas por Sloterdijk y los aportes de los discursos de espesor. Describimos al grupo como conjunto de personas relacionadas entre sí por constantes de tiempo y espacio determinados, vinculadas por un objetivo en común y por el contexto.

En cuanto a la conformación de la identidad de un grupo constatamos que intervienen presiones históricas y culturales más o menos explícitas, y aquellas concepciones teatrales que cada individuo trae y que el mismo grupo reconfigurará. La concepción teatral que emana de la grupalidad se produce como consecuencia del diálogo, de las interrelaciones y de la subjetividad compartida. Vale aclarar que definimos lo grupal como algo más que la suma de individuos, el grupo es esa tercera cosa más que humana (Ure, 2012) y precisa ser nombrada. El nombre da pertenencia a una historia en común y también involucra los acuerdos y el reglaje del estar juntos y juntas. La grupalidad como estructura se consolida a partir de un conjunto de representaciones imaginarias, es decir, una red de identificaciones, inscripciones institucionales y mitos grupales. Estos últimos postulados, pertenecientes en su mayoría a la teoría de la psicología social, encuentran gran relación con los discursos de espesor de los y las teatristas quienes hacen hincapié en que pertenecer a un grupo significa compartir la historia. También a partir del análisis de los discursos detectamos como central que la identidad grupal debe incluir como condición primera la aceptación del otro u otra en su diferencia y la adaptación al movimiento constante.

Ubicamos el ensayo como un núcleo muy importante en la constitución de lo grupal debido a que es el tiempo-espacio del estar juntos y juntas. Descubrimos que las construcciones identitarias se profundizan y se solidifican en el trabajo de constitución de obra, es decir, en situación de ensayo. El ensayo acerca a los y las integrantes en otros niveles y acelera los procesos de subjetividad compartida y materializa un espacio-tiempo determinado, en el cual el grupo gesta, voluntaria o involuntariamente, un “cielo semiótico” del cual se desprenden “inspiraciones comunes caracterizadoras” (Sloterdijk, 2011). Realizamos especial hincapié en la importancia de la generación de un idioma o lenguaje en

común del grupo y concebimos al lenguaje como conjunto de prácticas, de tal manera que el mismo contiene: las concepciones teatrales, las inscripciones institucionales, los acuerdos y el reglaje del estar juntos y juntas, las técnicas (seleccionadas, creadas y utilizadas), los procedimientos creativos (los que vienen dados y los creados a partir del encuentro), la terminología específica que surge para denominar los sucesos que acontecen en la situación de ensayo, entre otras. Este idioma grupal solo existe en la medida en que se ha constituido un “nosotros”.

Detectamos que la continuidad del grupo y permanencia de los sujetos que lo conforman son los aspectos más complejos de la grupalidad. Si bien no existen fórmulas estipuladas para la continuidad, es clave destacar que en los grupos de mayor trayectoria se hace evidente la necesidad de adaptación a los cambios contextuales, idea que se ve reflejada en diferentes discursos de hacedores y hacedoras de teatro del país.

Los peligros y riesgos de la posible disolución de lo grupal provienen tanto del exterior como del interior de un grupo. Afirmamos, a partir del análisis, que las esferas no son estructuras eternas, sino que por el contrario, son susceptibles a la muerte. Sloterdijk (2011) expone que todos los individuos han de abandonar alguna vez el espacio donde estuvieron aliados y en fuerte conexión con otros. Ahora bien, cuando “el país Nosotros” se disuelve, los restos de esta esfera pueden ser asimilados por otros espacios, de manera tal que lo perdido puede permanecer en los recuerdos como advertencia, como fantasma o como saber.

Por su parte, desde el concepto de “espuma” planteamos el análisis específico de los cambios actuales que presentan, entre muchas cosas, formas de vinculación más dinámicas e híbridas. En efecto, lo que en la actualidad se ve modificado es el tipo de estructura grupal: antes cerrada y con límites claros con un afuera y, actualmente, abierta, permeable y des-limitada. Vale aclarar que, tal como afirmamos en su momento, el formato grupal ligado a la imagen de la “esfera” continúa operando dentro del territorio teatral de la provincia. Los grupos constituidos desde esos lineamientos coexisten con un cambio en los modos de grupalidad que se asocian a la definición de “espuma” de Sloterdijk, en tanto conectividad y redes, diversidad e imposibilidad de unificación. Alguna de las características destacables de los grupos definidos como espumas son: permeabilidad, des-limitación, fluidez e impermanencia, cambios en los modelos económicos y de formación, asociaciones y redes de trabajo y artistas caracterizados por ser *multitask*.

Delimitamos la subcategoría de dramaturgias de grupo como consecuencia de la puesta en valor de las disquisiciones acerca de la noción de grupo. Para el análisis de casos de

las obras del corpus seleccionamos tres procesos grupales: dos de ellos pertenecientes a Cajamarca Teatro (*Ruido blanco* y *Las palomas*) y, el otro, a la Rueda de los deseos (*El experimento*). Estos tres casos presentan relaciones con las imágenes tanto de la esfera como de la espuma. En lo que respecta a la primera categoría se puede observar con claridad la construcción de “un nosotros” grupal, la autogeneración de un “cielo semiótico” y el uso del ensayo como un espacio de climatización simbólica. Por su parte, la estrecha relación con características basales de la “espuma” se hace evidente por su conexión con otros y otras teatristas y con materiales que se encuentran por fuera de la burbuja del grupo, pero que la contaminan positivamente. Afirmamos que el trabajo creativo de los grupos mencionados no se basa en el aislamiento, sino en el constante intercambio con el afuera.

Constatamos que lo grupal ha sido modificado: las estructuras heredadas tanto del teatro independiente como de la CC no son tomadas como modos de producción o metodologías creativas estandarizadas y aun así los y las teatristas siguen embarcándose en un arte colectivo. Si antes podía el o la creadora formar parte de una esfera de contención total para la creación, hoy el límite propuesto por la “esfera” está desdibujado y cada artista está dentro de un conjunto de burbujas que se conectan unas con otras a modo de red. Ante los cambios producidos en la concepción de lo grupal, se torna necesario una revisión y variación en la terminología utilizada. Expusimos que esta preocupación responde a que, en el análisis de los diferentes discursos de espesor de nuestro corpus, observábamos, por ejemplo, un uso indiscriminado de la categoría de CC como sinónimo de dramaturgia grupal.

Partimos en primer lugar de defender el uso del término dramaturgias de grupo y, para su problematización, propusimos una noción que encontramos sumamente operativa y que se ajusta a las metodologías de trabajo analizadas. Nos referimos al concepto de “prácticas o procesos colaborativos” de los autores Araújo (2010), Ary y Alpizar (2015). Estos últimos autores exponen que este tipo de prácticas estimula la creación en grupo y al mismo tiempo la división de roles. Los denominados procesos colaborativos no comprenden una uniformidad metodológica sino que, por el contrario, cada grupo o colectivo conforma una metodología acorde a sus necesidades. Las prácticas colaborativas además, implican procesos donde todos los integrantes pueden ejercer su autoría desde sus saberes singulares y se evidencia una descentralización de las jerarquías. Nuestros casos de estudio encuentran en estas teorizaciones muchos puntos en común, por lo que desplegamos una vinculación entre dramaturgias de grupo y prácticas o procesos colaborativos. En efecto, describimos los tres casos como afines a la expresión “experimentos procedimentales”. Además, los mismos pueden ser pensados desde la categoría de autorías complejas, responden a procesos que han

estimulado al máximo las capacidades singulares de sus integrantes y cada uno de ellos ocupa un rol específico dentro del entramado escénico sin descuidar por ello la totalidad de la misma.

Luego de dar cuenta de las relaciones y las genealogías de cada agrupación con respecto a las dramaturgias de grupo pasamos al análisis propiamente dicho de estos tres procesos creativos. Las tres obras trabajan con procedimientos generadores de una dramaturgia escénica, con cruces de materiales creativos disímiles, la focalización en el trabajo de la actuación y el rescate de su singularidad. También encontramos que las piezas, en tanto objeto artístico acabado, se ven atravesadas por algunas similitudes: una fuerte apuesta a la indeterminación y la presentación de fábulas ficcionales porosas y abiertas, la presencia de reescrituras y utilización de diversos textos-materiales, la jerarquización del espacio escénico y su territorialidad y, por último, los tres procesos proponen una relación particular con el espectador o espectadora, quien debe asumirse también dramaturgo de la pieza teatral, es decir, existe en las tres obras la confirmación de una cuarta dramaturgia: la del espectador o espectadora.

Describimos el funcionamiento y la creación de los procedimientos de escritura escénica que, en el caso de Cajamarca teatro y su producción *Ruido blanco*, están atravesados por la intención de fugar de la estructura tradicional dramática y del modelo canónico del drama. La conformación de estos procedimientos se da a través de los ensayos, del lenguaje y “cielo semiótico” generado al interior del grupo, más las experiencias previas y las relaciones con las máquinas teatrales de Pompeyo Audivert. El proceso creativo de la obra mencionada da lugar a una serie de procedimientos técnico-expresivos: “ponerse peligroso”, “frontón”, “técnico”, “confesión”, “García Márquez”, “secreto” y el “traductor”. Cada uno de ellos es utilizado por los actores y actrices durante la improvisación y, al mismo tiempo, son herramientas operativas del director. Estos procedimientos dan por resultado un modo particular de estar en escena y un tipo de textualidad o lógica discursiva que desplegada en una puesta en escena hiperrealista produce ambigüedad y extrañamiento.

Las palomas, por su parte, proviene de estos saberes generados en la burbuja de *Ruido blanco* y de otros que compone a partir de su propio proceso, con los cuales promueve nuevos modos de producción de dramaturgia de actor y actriz vivificando los saberes heredados y reformulándolos a partir de la vinculación con la dramaturgia espacial.

En cuanto al modo procedimental de *El experimento* podemos remarcar su vinculación a procedimientos narratológicos y de indeterminación que provienen de la lectura de “Tesis sobre el cuento” de Piglia.

Además de lo expuesto, encontramos que el procedimiento que une a las tres producciones es el de reescritura escénica. Para el análisis de las vinculaciones entre textos-materiales, textos de proceso y textos acabados procedimos a un examen de las relaciones intertextuales y transtextuales. Se describieron, en el caso de *El experimento*, todos los materiales con los cuales se trabajó durante el proceso creativo. Con ello pusimos de relieve el carácter ecléctico y heterogéneo de los mismos. Mediante el examen de los documentos genéticos y las entrevistas encontramos que, en el caso del uso de la novela *Un mundo feliz*, un texto-material puede convertirse en procedimiento dramaturgico, ya que de esta novela se desprende una de las consignas y ejercicios de escritura escénica.

Las relaciones transtextuales, desde un análisis genettiano, presentan relaciones de transformación con los textos-materiales. La primera situación está dada por la aludida relación con la novela de Huxley. *La rueda de los deseos* toma de allí su modelo genérico de ciencia ficción, pero para relatar otra historia: la creación de un mundo distópico se mezcla con las ideas extraídas del caso real de Kaspar Hauser. Se produce allí un efecto de cruce y fusión entre materiales, de tal manera que la escena en sí misma genera un nuevo relato. En segunda instancia, debemos detenernos en las relaciones que también responden a la transformación, pero presentan además un efecto paródico. Tal efecto se encuentra evidenciado en la utilización y combinación de materiales disímiles como por ejemplo, el uso de la figura de San Martín y las revistas al estilo Para Ti, entre otros.

El concepto y procedimiento de reescritura en el caso de *Las palomas* pone de manifiesto el manejo de textos-materiales pertenecientes a la mitología griega, tales como el laberinto de Creta, el Minotauro, Ariadna y Casandra. Esta situación nos resultó importante no solo por su frecuente utilización en diversas prácticas contemporáneas, sino porque su uso aquí permite una dramaturgia espacial y porque funciona como un propulsor de la fábula, que luego se retrotrae a tal punto que queda invisible para los y las espectadoras.

Constatamos que en la obra analizada no hubo intenciones previas de trabajar desde los mitos griegos, sino que fueron los actores, actrices y el director quienes por necesidad o asociación llegaron a ellos y los vincularon al material escénico que iba apareciendo en las improvisaciones. Asimismo, pudimos señalar que el proceso de transformación hipertextual es de tal profundidad que del “hipotexto” solo quedan fragmentos difusos y esparcidos. Las nuevas relaciones encontradas en el cruce con la escena se constituyen en sí mismas un objeto completamente autónomo que, tal como afirma Genette (1989), sucede en toda relación hipertextual. En efecto, si el espectador o espectadora no repara en los fragmentos y

pistas que conducen al laberinto de Creta, de todas formas este no estará impedido de armar una dramaturgia posible.

Finalmente, como último análisis de textos-materiales, presentamos el caso de *Ruido blanco*, obra que se diferencia de las anteriores debido a que las relaciones entre textos que utiliza responden a un trabajo de intertextualidad entendida desde la óptica de Kristeva (1997). La primera que aparece en la obra y que pudo ser identificada con facilidad en la lectura del texto de proceso es el uso del poema *En ruta*, de Julio Ortega. Pero también aparecen textos a modo de alusión o cita de Shakespeare, Pavlovsky y diálogos fílmicos de *Kill Bill*. A diferencia de los casos anteriores, en *Ruido blanco* los textos-materiales aparecen diferenciados, en general, con otra tipología o por el uso de comillas.

Utilizamos la noción “dramaturgia del espacio” para profundizar en un aspecto característico de estos casos que, aun con sus diferencias estéticas, producen una construcción de sentido ligada a una búsqueda singular del espacio. En efecto, afirmamos que este último es organizador del/los sentido/s, al menos desde dos movimientos: a) el territorio escogido o encontrado imparte una organización del tejido fabular y b) el espacio se presenta como dispositivo para que sea el espectador o espectadora quien confiera sentido. En relación a esto último, debemos aclarar que el espacio como dispositivo se complejiza aún más ya que, por un lado, el espectador o espectadora puede organizar el sentido desde su elección espacial o bien su mirada es organizada por el espacio mismo.

Luego de describir las diferentes situaciones al respecto del territorio y de su organización en cuanto a la mirada de la recepción, observamos que las tres obras presentan un uso de la simultaneidad y yuxtaposición para la composición escénica. Estas, sumadas a la dramaturgia espacial, operan totalmente sobre la construcción de sentido.

El capítulo V, último de nuestra investigación, cierra reparando en las figuras del dramaturgista, el autor asociado o el encargado del texto, según corresponda el caso. Destacamos y afirmamos que, en las tres obras, esta figura se corre de la idea tradicional de autoría de gabinete, lo que refuerza la noción de autorías complejas presentada en nuestro estudio como eje fundamental de la des-limitación del concepto dramaturgia. A su vez, los casos responden, tal como recién manifestábamos, a un procedimiento reescritural y presentan un tratamiento rapsódico de los textos. En los tres procesos existe una importante operatoria escénica que cose y descose materiales a partir del trabajo de las diferentes dramaturgias de la escena. Las obras estudiadas nos demuestran cómo este trabajo escritural está abordado desde el “nosotros creador” que, sin negar las singularidades de los y las integrantes, genera una “tercera cosa”, mayor a la suma de individualidades.

Luego de la síntesis de cada capítulo, en la cual hemos ido exponiendo tanto las preguntas como las afirmaciones de la investigación, podemos concluir que a partir de la categoría de dramaturgia escénica se pueden organizar aquellas prácticas escénicas mendocinas que exceden la relación tradicional de teatro de texto y abordan una relación procesual y transicional. Las nociones de escritura y reescritura escénica nos permitieron constatar la simultaneidad en la producción textual-escénica y la centralidad que cobra el cuerpo fenoménico de quien actúa como posibilitador de una dramaturgia particular e irrepetible.

Afirmamos que los modos de producción de autorías complejas son posibles mediante la reconfiguración de la relación autoría-saber-poder y la puesta en duda del elemento textual como único portador de sentido(s) escénico(s). Las nuevas relaciones ejercidas a partir del reparto de lo sensible permiten la emancipación de cada campo poético (actuación, dirección y grupo) e incluyen la posibilidad de una cuarta dramaturgia: la del espectador y espectadora.

Constatamos mediante el análisis de los procesos creativos y los entes poéticos finales que cada obra plantea un nudo de complejidades, por lo que se hizo necesario un trabajo desde la singularidad de cada caso. No obstante, el trabajo por categorías y subcategorías nos permitió establecer relaciones dentro del campo teatral de la provincia y evidenciar que, los modos de producción y procedimientos de quiebre y ruptura con un teatro tradicional, conecta a las obras del corpus, sin que esto signifique la pérdida de sus marcas singulares correspondientes a una micropoética. Las obras seleccionadas y examinadas presentan, en mayor o menor medida, una apuesta por la singularidad del cuerpo, tanto de quienes actúan como de quienes dirigen. En consecuencia, los entes poéticos que devienen de los procesos de creación demuestran ser poéticas radicantes, unidas intrínseca y extrínsecamente a los cuerpos de la creación escénica.

A su vez, resulta clave señalar que, si bien presentamos una separación de cada subcategoría, esto solo respondió a una decisión de ordenamiento del análisis ya que, tal como se puede inferir en el desarrollo del trabajo, las tres nociones están íntimamente relacionadas entre sí. Frente a ello, debemos aclarar que hubo casos que pudiendo haber sido estudiados desde dos o tres categorías, finalmente optamos por ubicarlos en la categoría nocional que mayor problematicidad presentaba para la investigación. En este sentido, observamos que algunos casos pueden abrir nuevas instancias de análisis. Puede servir de ejemplo: un estudio desde la subcategoría de dramaturgia de dirección de los casos de David Maya, Sacha Barrera Oro y Víctor Arrojo, o bien, el examen de dramaturgias grupales en los casos de elencos concertados, entre otros.

Por otro lado, el estudio de las obras, que comprendió el examen de sus procesos creativos y el análisis de materiales textuales y puesta en escena, arrojó un indicio al respecto de modos de representación que evidencian la crisis del drama. Esto último, si bien fue presentado y expuesto en varios momentos de nuestro trabajo, no fue detenidamente desarrollado en los resultados de la tesis con la profundidad que amerita el tema. En efecto, estos indicadores (presencia de la crisis de personaje, acción, fábula, entre otras) solo quedaron esbozados y por consiguiente, consideramos que puede hallarse allí una línea de investigación a futuro.

Además, podemos considerar otras líneas de trabajo que se desprenden de este estudio y que nos instan a considerar posibles investigaciones. La primera de ellas, tal vez la más evidente, se trata de una ampliación del presente trabajo a partir del análisis de obras que no entraron en la selección del corpus de la presente tesis. Entre ellas, nos interesan fundamentalmente, obras que trabajan en el cruce con otros lenguajes y disciplinas. Algunos casos que podrían ser examinados desde la perspectiva de este estudio son: *I solo* del grupo Otro ojo (Danza-teatro), *Lo que viene* de Gabriela Simón y Virginia Diblasi (teatro-clown), entre otros.

Otra línea de estudio que podemos considerar es el desarrollo particular de la vinculación entre dramaturgia actoral y la noción de autoficción, que despertó especialmente nuestro interés y que está presente en otras obras pertenecientes a nuestra cartografía mendocina contemporánea.

Por último, nos resultó por demás revelador el trabajo metodológico de análisis de procesos creativos. En este sentido, un futuro estudio podría radicar en la indagación de esta metodología, desde la figura de investigadora-artista o investigadora asociada, acompañando un proceso artístico de manera simultánea al trabajo de investigación teórica. De este modo, obtendríamos más documentos e insumos acerca de la creación, que luego pueden ser interpretados desde una mirada analítica. Además de un examen de proceso más riguroso, lograríamos, ciertamente, un desarrollo más profundo de esta metodología que aún es incipiente en nuestra provincia.

Para finalizar quisiéramos retomar aquello que exponíamos en la introducción del estudio, con respecto a las razones que motivaban nuestra investigación. Las mismas referían a la ausencia de trabajos sistematizados con respecto al tema-problema, fundamentalmente, en lo que respecta a nuestra cartografía teatral mendocina. Luego de estas conclusiones, podemos expresar que es nuestro deseo que la investigación desarrollada logre mitigar dicha

ausencia al aventurar y postular una perspectiva para abordar la compleja e inconmensurable cartografía escénica mendocina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAHAM, L. E. (2005). La poética teatral de Sacha Barrera Oro. *Piedra y canto. Cuadernos del CELIM*. 11 (12), 25-39.
- ADORNO, T.W. (1980) *Teoría Estética*. Madrid: Taurus.
- AGAMBEN, G. (2007). *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- AGUADA BERTEA, V. (2020) *Dirección actoral: operaciones en el teatro contemporáneo de Córdoba Capital*. [Tesis doctoral. Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba.] Archivo digital. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/16973>.
- ALBERCA, M. (1996). El pacto ambiguo. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*. 1, 9-18.
- ALFONSO, F. (1995). *Una década dramática (apuntes sobre el teatro mendocino 1985-1995)*. Mendoza: Oeste Argentino.
- ALMEIDA SALLES, C. (2011) Crítica de los procesos creativos [conferencia]. *II Jornadas de Crítica Genética. Análisis de procesos creativos en artes escénicas*, Córdoba, Argentina.
- ANZIEU, D. (1998). *El grupo y el inconsciente. Lo imaginario grupal*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ARAÚJO, A. (2009). O processo colaborativo como modo de criação. En *Revista de Escola Superior de Artes Celia Helena*, (1), 48-51. <https://www.olharesceliahelena.com.br/index.php/olhares/article/view/8>
- ARAÚJO, A. (2010). Dramaturgia en el colectivo: intervenciones en espacios urbanos y “proceso colaborativo” en el teatro da Vertigem. En A. Araújo et al. *Repensar la dramaturgia* (pp. 219-230). Centro Párraga, CENDEAC.
- ARAÚJO, A. et al. (2010). *Repensar la dramaturgia*. Murcia: Centro Párraga, CENDEAC.
- ARFUCH, L. (2005). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.
- ARGÜELLO PITT, C. et al. (2003). Dirección teatral. Seis creadores y un lenguaje en común. *Cuadernos de Picadero*, (1), 4- 42. <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/32/1.pdf>
- ARGÜELLO PITT, C. (2005) ¿Dramaturgia de actor? Prólogo en *Escrituras emergentes* (pp. 11-20). Córdoba: DocumentA/Escénica.
- ARGÜELLO PITT, C. (2006). *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénica.

- ARGÜELLO PITT, C. (2009). El nosotros infinito. Creación colectiva y dramaturgia de grupo. *Revista Picadero*, (23), pp. 3-5.
- ARGÜELLO PITT, C. (2015). *Dramaturgia de la dirección escénica*. México: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de Gato.
- ARLT, R. (2008). *Los lanzallamas*. Gualeguaychú: Tolemia.
- ARROJO, V. (2014). *¿El director es o se hace? Procedimientos para la puesta en escena*. Buenos Aires: Inteatro.
- ARTAUD, A. (1986). *El teatro y su doble*. Tercera reimpresión. Traducción Alonso Enrique y Arbelenda Francisco. Barcelona: EDHASA.
- ARY, R. y ALPIZAR, Y. (2015). Proceso colaborativo en artes escénicas: Brasil y Costa Rica. *Telón de fondo. Revista De Teoría y Crítica Teatral*, 11 (21), 61-66. <https://doi.org/10.34096/tdf.n21.1472>
- AUDIVERT, P. (2017, 31 de mayo). Arlt pone a los personajes en una realidad teatral pura/ Entrevista realizada por Candela Gómez Díez, *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/41145-arlt-pone-a-los-personajes-en-una-realidad-teatral-pura>
- AUDUVERT, P. (2003). El piedrazo en el espejo. *Funámbulos*, (13), pp. 14-15.
- BADIOU, A. y TROUNG, N. (2015). *Elogio del amor*. Buenos Aires: Paidós.
- BADIOU, A. y TROUNG, N. (2016). *Elogio del teatro*. Traducción de Idoia Quintana. Madrid: Editorial Continta Me Tienes.
- BADIOU, A. (2005). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.
- BARALE, G. y TOSSI, M. (2017). *De estéticas y teatralidades. Un estudio sobre el noroeste argentino*. Tucumán y Buenos Aires: Editorial Humanitas, Universidad Nacional de Tucumán, Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires.
- BARBA, E. (1986). *Más allá de las islas flotantes*. México: Grupo Editorial Gaceta.
- BARBA, E. (1994). *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Buenos Aires: Catálogos.
- BARBA, E. (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Buenos Aires: Catálogos.
- BARBA, E. y SAVARESE, N. (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México: International School of Theatre Anthropology.
- BARTHES, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. 2ª Edición. Traducido por C. Fernández Medrano: Barcelona: Paidós.
- BARTIS, R. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: Fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.

- BARTIS, R. et al. (2018). *Ahí vienen. Sobre el laboratorio de Creación I dirigido por Ricardo Bartís*. Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes.
- BATLÉ I JORDÀ, C. (2015). Modelo, partitura y material en la escritura dramática contemporánea: una solución. *Revista Pausa. Quadern de teatre contemporani*. (37). <http://www.revistapausa.cat/modelo-partitura-y-material-en-la-escritura-dramatica-contemporanea-una-solucion/>
- BENJAMIN, W. (2010). La tarea del traductor. En *Obras, IV, I*. Madrid: Abada.
- BLANCO, S. (2007). La mano poética de Abraham. En S. Blanco et al. *Escribir para el teatro* (pp. 13-22). Alicante.
- BLANCO, S. (2018). *Autoficción: una ingeniería del yo*. Madrid: Punto de Vista Editores.
- BOGART, A. (2008). *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. Barcelona: Alba.
- BOURDIEU, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BOURDIEU, P. (2014). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BOURRIAUD, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BROOK, P. (1992). *Provocaciones. 40 años de experimentación en el teatro (1946/1987)*. Buenos Aires: Ediciones Fausto.
- BROOK, P. (1990). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Nexos- Ediciones Península.
- BROOK, P. (1994). *La puerta abierta*. Barcelona: Alba.
- BUENAVENTURA, E. (1988). *Notas sobre Dramaturgia*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Actores y TEC.
- BUENAVENTURA, E. y VIDAL, J. (2005). *Esquema general del método de trabajo colectivo del teatro experimental de Cali y otros ensayos*. Maracaibo: Universidad de Zulia.
- BURGOS, N. (2010). La Comedia dell'Arte. Orígenes y desarrollo. En J. Dubatti (coord.). *El teatro y el actor a través de los siglos*. Bahía Blanca: Ediunc.
- CABRERA, H Y FISHERMAN D. (1993, 9 de mayo). Panorama desde el drama. El diálogo de Arthur Miller con los teatristas argentinos. *Página 12*.
- CANTÚ TOSCANO, M. (2017). La dramaturgia escénica. Mundo, finitud y símbolo: conceptos para una ontología de la puesta en escena. *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 13 (26), 1-11. <https://doi.org/10.34096/tdf.n26.3973>

- CARREIRA, A. (2017). *Teatro de invasión. La ciudad como dramaturgia*. Córdoba: DocumentA/Escénicas Ediciones.
- CASAS, A. (2012). El simulacro del yo. La autoficción en la narrativa actual. En A. Casas (ed.). *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 9-42). Arco Libros.
- CASAS, A. (2014). La autoficción en los estudios hispánicos: perspectivas actuales. En A. Casas (ed.). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción* (pp. 7-21). Iberoamericana. <https://doi.org/10.31819/9783954878154-001>
- CASTELLANI, F. et al. (2010). *La rueda de los deseos, teatro inquieto*. Mendoza: INCA
- CATALÁN, A. (2000). Producción de sentido actoral. *Revista Teatro XXI*, Año VII (12), 15-20.
- CATALÁN, A. (13 de septiembre de 2007a). Parte 2. De la formación a la información. *Blog Alejandro Catalán*. http://alecatalan.blogspot.com/2007/09/parte-2-de-la-formacin-la-informacin_3585.html
- CATALÁN, A. (26 de septiembre de 2007b). Parte 3. Cuerpos informados e invención. *Blog Alejandro Catalán*. <http://alecatalan.blogspot.com/2007/09/parte-3-cuerpos-informados-e-invencin.html>
- CEBALLOS, E. (1992). *Principios de dirección escénica*. México: Instituto Hidalguense de la Cultura y Grupo Editorial Gaceta S.A.
- CISMONDI, C. (2014). Crítica en proceso. *Blog Crossing Stages, Universidad Carlos III*. https://www.uc3m.es/ss/Satellite/Cultura/en/TextoDosColumnas/1371271196168/Critica_en_proceso
- CISMONDI, C. (2011). Variaciones teatrales de crítica genética. *Manuscritica. Revista de crítica Genética*, (21), 13-60. <http://revistas.fflch.usp.br/manuscritica/index>
- CORNAGO, O. (Ed.). (2008). *Ética del cuerpo*. Madrid: Fundamentos.
- CORNAGO, O. (2006). *Resistir en la era de los medios: estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid: Iberoamericana.
- CORTESE, N. (1998). *Galina Tolmacheva o el teatro transfigurado*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- CRAIG, G. (1987). *El arte del Teatro*. México: Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM y de Grupo Editorial Gaceta S. A.
- CRIMI, H. (1957). *Letra y Espíritu. Breve historia del teatro mendocino 2*. Mendoza: Dirección Provincial de Cultura.
- DANAN, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de gato.
- DAULTE, J. (2010). Juego y compromiso. En O. Consentino (Ed.). *La puesta en escena en el teatro argentino del bicentenario* (pp. 119- 139). Fondo Nacional de las Artes.

- DEL CUETO, A. M. y FERNANDEZ, A. M. (1985). El dispositivo grupal. En E. Pavlovsky (Coord.). *Lo grupal 2* (pp. 13-56). Ed. Búsquedas.
- DE MARINIS, M. (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna.
- DE MARINIS, M. (2005). *En busca del actor y el espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- DE MARINIS, M. (2004). El actor como culto creativo. *Picadero Revista del Instituto Nacional del Teatro*. Año 3 (10), 26-27.
- DERRIDA, J. (1986). *De la gramatología*. España: Siglo XXI editores.
- DERRIDA, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- DE TORO, F. (1987). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.
- DIÉGUEZ CABALLERO, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. México: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de gato.
- DORT, B. (1980). La representación emancipada. *Boletín del Instituto de Teatro*. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4208>
- DOSIO, C. (2008). *El caraja-ji (primera parte). Lo joven, la tradición y los años noventa*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- DUBATTI, J. (1999). *El Teatro Laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires: Atuel.
- DUBATTI, J. (2007) Cuerpo social y cuerpo poético en la escena argentina. En *E-MISDFÉTICA, BODY MATTERS/CORPOGRAFÍAS*. 4 (2). http://www.hemi.nyu.edu/journal/4.2/esp/es42_pf_dubatti.html
- DUBATTI, J. (2008), *Escritura teatral y escena. El nuevo concepto de texto dramático*. Montevideo: MEC.
- DUBATTI, J. (2009a). *Concepciones de teatro: poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue
- DUBATTI, J. (2009b). Otro concepto de dramaturgia. *Agenda Cultural. Alma Mater*, (158). <https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/article/view/2215>
- DUBATTI, J. (2012). *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Biblos- Fundación OSDE.
- DUBATTI, J. (2014). *Filosofía del teatro III: el teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- DUBATTI, J. (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal: estudios de filosofía del teatro y poética comparada*. Buenos Aires: Atuel.

- ECO, U. (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Editorial Lumen.
- ESC.BUENOS AIRES. (3 de noviembre de 2017). *Proyecto pruebas-Micro*. [Archivo de video] <https://www.youtube.com/watch?v=Ge4GsGKCuPE>
- FÉRAL, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos aires: Galerna.
- FERRARI, D. et al. (2008). Dramaturgia en las provincias. *Cuadernos de picadero*, (15), 4-55. <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/18/15.pdf>
- FISCHER-LICHTE, E. (2014). *Estética de lo performativo*. Barcelona: Abada Editores.
- FISCHETTI, R. (2010). El vínculo intersubjetivo entre Psicoanálisis, Filosofía y contexto sociocultural. *Revista Área 3. Cuadernos de Temas Grupales e Institucionales*, (14). <http://www.area3.org.es/sp/category/22/N%C2%BA%2014>
- FOBBIO, L. (2010). Alejandro Tantanian y el nombre de las cosas. *Telón de fondo. Revista De Teoría y Crítica Teatral*, 6 (11), 1-11. <https://doi.org/10.34096/tdf.n11.9287>
- FOUCAULT, M. (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: Cuenco del plata, Ediciones Literales.
- FUKELMAN, M. (2017). *El concepto de teatro independiente en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1944*. [Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.] Archivo digital. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4668>
- FUKELMAN, M. (2015). El Concepto de «teatro independiente» y su relación con otros términos. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, (9), 160-171. http://vip.ucaldas.edu.co/artescenicadas/downloads/artesescenicadas9_14.pdf
- GABIN, M. J. (2018). El actor siempre reescribe sobre el texto. *Cuadernos de Picadero*, 1 (33), 62-70. <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/1220/Cuaderno%2033web.pdf>
- GARCÍA CANCLINI, N. (2012). *Cultura y desarrollo. Una visión crítica desde los jóvenes*. Buenos Aires: Paidós.
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*. México: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de Gato.
- GARCÍA, S. (2002). *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria.
- GARCIA WEHBI, E. (2012). Poética del disenso. Manifiesto para mí mismo. En E. García Wehbi, *Botella en un mensaje. Obra reunida* (pp. 21-31). Alición editora y Ediciones DocumentA/Escénicas.
- GARCIA WEHBI, E. (2018, 3 de mayo). Un clásico es clásico porque asume rabiosa contemporaneidad/ Entrevista realizada por Carlos Pacheco. *La nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/emilio-garcia-wehbi-un-clasico-es-clasico-porque-asume-rabiosa-contemporaneidad-nid2130839> última consulta 5-1-2021

- GAZZO, W. (2013). *Ernesto Suárez. Lágrimas y risas. Vida y obras de un hombre de teatro*. Mendoza: Ministerio de cultura de Mendoza.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GONZALEZ DE DÍAZ ARAUJO, G. (2010). Ernesto Suárez y el desarrollo de la creación colectiva en Mendoza. *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. <http://www.telondelfondo.org/numeros-antteriores/11/numero11/>
- GONZALEZ DE DÍAZ ARAUJO, G. (2013). Ernesto Suárez y el desarrollo de la creación colectiva en Mendoza. En W. Gazzo. *Ernesto Suárez. Lágrimas y risas. Vida y obras de un hombre de teatro* (pp. 177-194). Ministerio de cultura de Mendoza.
- GONZALEZ DE DÍAZ ARAUJO, G. (2001). La dramaturgia de Walter Neira en la puesta escénica de Nahueiquintún de Fernando Lorenzo y Alberto Rodríguez (h.) *Revista Huellas. Facultad Artes y Diseño*, (1), 24-29. https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1350/gonzalezhuellas1.pdf
- GONZALEZ DE DÍAZ ARAUJO, G. (2003). De las utopías en el teatro setentista. Circulación y recepción del repertorio brechtiano y de la creación colectiva en Mendoza (1968-1976). *Revista Huellas. Facultad de Artes y Diseño*, (3), 157-161. <https://bdigital.uncu.edu.ar/app/navegador/?idobjeto=181>
- GONZALEZ DE DÍAZ ARAUJO, G. y GAVA, C. (2007). Mendoza (1960-1967). En O. Pellettieri (Dir.). *Historia del teatro argentino en las provincias. Volumen II* (pp. 256-296). Galerna.
- GRIFERO, R. (2011). *La dramaturgia del espacio*. Chile: Ediciones Frontera Sur y Ediciones Artes del Sur.
- GROTOWSKI, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI Editores.
- GROTOWSKI, J. (1996). Tú eres hijo de alguien. *Revista Máscara, Año 3* (11/12), 69-75.
- GUTIERREZ, S. (1979). *Teatro Popular y Cambio Social en América Latina; Panorama de una experiencia*. S/l: Editorial Universitaria Centro América.
- GUTIERREZ, A. (2005). A modo de introducción. Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu”. En P. Bourdieu. *El sentido social del gusto* (pp. 9-18). Siglo XXI.
- HALAC, G. (2006). Teatro independiente en Córdoba. Identidad y memoria. *Cuadernos de picadero*, (11), 3-41.
- HEATHFIELD, A. (2010). Dramaturgia sin dramaturgo. En A. Araújo et al. *Repensar la dramaturgia* (pp. 91-103). Centro Párraga, CENADEAC.
- HENRIQUEZ, S. (2006). El teatro barrial de creación colectiva y el teatro independiente comprometido, en Mendoza (1968-1976): una aproximación a sus estrategias. En N. Baraldo y G. Scodeller. (Comp.). *Mendoza 70. Tierra del sol y de luchas populares* (pp. 63-83). Manuel Suárez Editores.

- HERAS, G. (2001). El discurso del director de escena en el teatro contemporáneo. *Revista Huellas, Facultad de Artes y Diseño*, (1), 13-19. <https://bdigital.uncu.edu.ar/app/navegador/?idobjeto=1348>
- HERAS, G. (2007). Travesías dramáticas contemporáneas. En S. Blanco et al. *Escribir para el teatro* (pp. 89-103). Alicante.
- INNES, C. (1995). *El teatro Sagrado. El ritual y la vanguardia*. México: Fondo de la Cultura Económica S.A.
- IRAZÁBAL, F. (2009). De la reacción a la técnica. *Revista Picadero*, (23), 6-7.
- KARTUN, M. (2015). *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Colihue.
- KOSS, N. (2008). El actor en el debate Modernidad- Posmodernidad. En J. Dubatti. (Coord.). *Historia del actor* (pp. 333-344). Colihue.
- KRISTEVA, J. (1997). Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. En M. Angenot et. al. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto* (pp. 1-24). UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.
- LADDAGA, R. (2010). *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- LAFON, M. y PEETERS B. (2008) *Escribir en colaboración*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- LANG, S. (2013). La *commedia* del pensamiento. En C. Argüello Pitt. (comp.). *Ensayos. Teoría y práctica del acontecimiento escénico* (pp. 123-130). Alición Editora, Ediciones DocumentA/Escénicas.
- LE BRETON, D. (1999). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- LE BRETON, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- LEHMANN, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. ed. Castellana. México: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas, Paso de Gato.
- LEJEUNE, P. (1991). El pacto autobiográfico. *Suplementos Anthropos*, (29), 47-61.
- LEPECKI, A. (2010). No estamos listos para el dramaturgo: algunas notas sobre la dramaturgia de la danza. En A. Araújo et al. *Repensar la dramaturgia* (pp.161-179). Centro Párraga, CENDEAC.
- LESSING, G. (1993). *Dramaturgia de Hamburgo*. Madrid: ADE.
- LOIS, E. (2001). *Génesis de escritura y estudios culturales. Introducción a la crítica genética*. Buenos aires: EDICIAL.
- MARTIN, D. (2013). Autorías complejas. La escena y la multiplicación dramática en los procesos de creación. *Territorio teatral*, (9). www.territorioteatral.org.ar.

- MARTÍN, D. y SEQUEIRA, J. (2011). ¿Qué es un dramaturgo? Variaciones en torno a la dramaturgia escénica contemporánea [ponencia]. *I Jornadas Nacionales de Investigadores Teatrales*, Buenos Aires, Argentina.
- MAURO, K. (2015). Trabajo asociativo y Actuación: las cooperativas teatrales y la gratuidad crónica del trabajo actoral [conferencia]. *XI Jornadas de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Argentina. <http://cdsa.academica.org/000-061/534>
- MELLADO, L. (2015). La Patagonia como versión de una distancia. *ALPA*, (41), 65- 71.
- MERLEAU-PONTY, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- MIGNOLO, W. (2005). “Un paradigma otro”: colonialidad global, pensamiento fronterizo y cosmopolitanismo crítico. *Dispositivo*, XXV (52), 127-146.
- MNOUCHKINE, A. (2007). *El arte del presente. Conversaciones con Fabienne Pascaud*. Traducido por Margarita Musto y Laura Pouso. Buenos Aires: Atuel; Trilce
- MORIN, E. (2005). *Introducción al pensamiento complejo*. España: Editorial Gedisa S.A.
- MUÑOZ, A. (2011). Entrevista a Beatriz Catani. En *Territorio Teatral*, (7). http://territorioteatral.org.ar/html.2/dossier/n7_2_04.html
- NALLIM A. et al., (dir.). (2012). *La literatura del noroeste argentino: reflexiones e investigaciones Vol. II /1ª ed.* San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy. Universitaria de Jujuy, 2012.
- NANCY, J.-L. (2017). *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- NANCY, J.-L. (2014) *¿Un sujeto?* Adrogué, Argentina: La Cebra.
- NANCY, J.-L. (2003). *Corpus*. Madrid: Arena Libros
- NAUGRETTE, C. (2004). *Estética del teatro*. Buenos Aires: Artes del Sur.
- NAVARRETE, J. (1999). Relevamiento crítico de los panoramas históricos del teatro mendocino. En O. Pellettieri (ed.), *Tradición, modernidad y posmodernidad (Teatro iberoamericano y argentino)* (pp. 229- 304). Galerna.
- NAVARRETE, J. (2007). Mendoza (1939-1960). En O. Pellettieri (Dir.). *Historia del teatro argentino en las provincias. Volumen II* (pp. 237-256). Galerna.
- NAVARRETE, J. (1984) El teatro mendocino en el período 1960- 1984. *Actas Primeras Jornadas de Investigación Teatral en la Argentina* (pp. 265-283). Buenos Aires: Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de la Argentina.
- OLIVERAS, E. (2005). *Estética*. Buenos Aires: Ariel.
- ORDAZ, L. (1999). *Breve Historia del Teatro Argentino*. Buenos Aires: Claridad.

- PALERMO, Z. (1998). Historiografía, literatura y región. *Revista Silabario*, año 1, (1), 61-74.
- PAVIS, P. (2007). *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós.
- PAVIS, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de Gato.
- PAVIS, P. (2018). *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires: Paidós.
- PAVLOVSKY, E. (2001). La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel.
- PAVLOVSKY, E. (Coord.) (1985). *Lo grupal II*. Buenos Aires: Ed. Búsqueda.
- PELLETTIERI, O. (1997) *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- PELLETTIERI, O. (1994). *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Galerna.
- PELLETTIERI, O. (2006). *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna.
- PELLETTIERI, O. (2007). *Historia del Teatro Argentino en las provincias, Volumen II*. Buenos Aires: Galerna.
- PÉREZ CUBAS, G. (2010). La dramaturgia del actor. El cuerpo como sujeto y objeto de la práctica escénica. *Revista La escalera*, (20), 115-128. <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/laescalera/article/view/372/301>
- PESSOLANO, C. (2018). *Subjetividad poética, credo poético y resistencia en las prácticas de la escena*. [Tesis Doctoral, Universidad de Buenos Aires y Université Bourgogne Franche-Comté]. Archivo digital. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/11248>
- PICHÓN-RIVIÈRE, E. (1985). *Teoría del vínculo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- PICHÓN-RIVIÈRE, E. y QUIROGA A. (1972). Aportaciones a la didáctica de la psicología social. En E. Pichón-Rivière. *El proceso grupal* (pp. 205-213) (1977). Nueva Visión.
- PIEL DE LAVA. (2015). La creación grupal. En A. Ajaka et al. *Detrás de escena* (pp. 125-130). Excursiones.
- PIGLIA, R. (1986). *Formas breves*. Buenos Aires: Editorial Anagrama.
- PINTA, M. F. (2005). Dramaturgia del actor y técnicas de improvisación. Escrituras teatrales contemporáneas. *Telón de fondo. Revista De Teoría y Crítica Teatral*, (1), 1-7. <https://doi.org/10.34096/tdf.n1.9693>
- RANCIÈRE, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

- RANCIÈRE, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM.
- RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ellago Ediciones
- RIMOLDI, L y MONCHIETTI, A. (2016). Una cohorte de artistas gestores. *Taller de letras*, 59, 111-123.
- RIMOLDI, L y MONCHIETTI, A. (2014). Modalidades asociativas en el teatro argentino desde la teoría de las representaciones sociales. *European Review of Artistic Studies*, 5 (1), 17-33.
- RIVAS FRANCO, R. (2015). *El mitema como base para la dramaturgia*. Colombia: Bellas Artes Institución Universitaria del Valle
- RIZK, B. (2008). *Creación colectiva. El legado de Enrique Buenaventura*. Buenos Aires: Atuel
- ROBINO, A. (2016). *Manual de análisis de escritura dramática: teatro, radio, cine, televisión y nuevos medios electrónicos*. Buenos Aires: Inteatro.
- ROLNIK, S. (2018, 8 de mayo) ¿Cómo hacernos un cuerpo?/Entrevista por Marie Bardet. *Lobo suelto*. <http://lobosuelto.com/como-hacernos-un-cuerpo-entrevista-con-suely-rolnik-marie-bardet/>
- RONCO, A y CUEVAS, G. (Productoras ejecutivas). (2010). [Programa de televisión]. El ritual del teatro (Temporada 1, Episodio 10) *¿Por qué es un clásico?* Canal Encuentro. Ministerio de Educación la Nación.
- RUBIO, M. (2002). *Notas sobre teatro*. Lima: Didi de Arteta.
- RUBIO, M. (2014). Sobrevivir en grupo. *Teatro e Storia*, (34), 255-267.
- RUFFINI, F. (1990). Texto y escena. En E. Barba y N. Savarese. *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral* (314-322). International School of Theatre Anthropology
- RYNGAERT, J.-P. (2004). *Introducción al análisis teatral*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- SÁNCHEZ, J. A. (1992). *Dramaturgias de la imagen*. La Mancha: Universidad de Castilla.
- SÁNCHEZ, J. A. (1999). *La escena moderna*. Madrid: Akal.
- SÁNCHEZ, J. A. (2010). Dramaturgia en el campo expandido. En A. Araújo et al. *Repensar la dramaturgia* (pp. 19-37). Centro Párraga, CENDEAC
- SÁNCHEZ, J. A. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de gato.
- SANCHIS SINISTERRA, J. (2000). *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real: Ñaque editorial.

- SANCHIS SINISTERRA, J. (2017) *Prohibido escribir obras maestras. Taller de dramaturgia textual*. Ciudad Real: Ñaque Editora.
- SARALE, M. (2020). *De la palabra al cuerpo. Teatralidades, performatividades y formas críticas de representación en el teatro de Mendoza* [Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo].
- SARLO, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SARRAZAC, J.-P. (Dir.). (2013) *Léxico el drama moderno y contemporáneo*. México: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de Gato.
- SCHECHENER, R. (2000). Performance. *Teoría y prácticas interculturales*. Traducción: M. Ana Diz. Buenos Aires: Libros del rojas. Universidad de Buenos Aires.
- SCHER, E. (2005). Producir en grupo. Una historia que se repite. *Revista Picadero* (13), 8-11.
- SCHERZER, A. (1985). Acerca de los grupos humanos. En E. Pavlovsky (Coord.). *Lo grupal* 2 (pp. 57-71). Ed. Búsquedas.
- SEQUEIRA, J. (2013). La potencia de lo desconocido. Dirigir errando entre palabras y cuerpos. En C. Argüello Pitt (Comp.). *Ensayos. Teoría y práctica del acontecimiento escénico* (pp. 69-94). Alición Editora, Ediciones DocumentA/Escénicas.
- SERRES, M. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SLOTERDIJK, P. (2011). *Esferas*. Madrid: Siruela.
- SOLER BENITO, C. (2015). *Propiedad intelectual en las artes escénicas* [Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona.] Archivo digital. <https://www.tdx.cat/handle/10803/381261>.
- SPINOZA, B. (2012). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Buenos Aires: Agebe.
- STANISLAVSKI, K. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Barcelona: Alba.
- SZUCHMACHER, R. (2015). *Lo incapturable. Puesta en escena y dirección teatral*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- TAMPIERI, S. y MAURE DE SEGOVIA, M. E. (2008). *Dos escritoras y un mandato. Susana Tampieri y María Elvira maure de Segovia*. Prólogo de Beatriz Salas. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- TIRRI, N. (1973). *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires: Ediciones La Bastilla.
- TOLMACHEVA, G. (1953). *Ética y creación del actor. Ensayo sobre la "ética" de Konstantin Stanislavsky*. Mendoza: Ministerio de educación- Universidad Nacional de Cuyo.

- TOLMACHEVA, G. (1992). *Creadores del teatro moderno*. Mendoza: Ediunc.
- TOSSI, M. (2013) Reflexiones sobre el actor latinoamericano: una introducción a la estética de Santiago García. En J. Dubatti y N. Burgos (Comp.). *La actuación teatral. Estudios y Testimonios* (pp. 181-202). Editorial de la Universidad Nacional del Sur.
- TOSSI, M. (2015a). Los estudios del teatro regional en la posdictadura argentina: desafíos teóricos e implicancias políticas. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 11, 25-42.
- TOSSI, M. (2015b). “Docudrama y autoficción en el teatro argentino de posdictadura”. *Passavento, Revista de Estudios Hispánicos*, 3 (1), 91-108.
- TOSSI, M. (2017). Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral. En A. Casas (Ed.). *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción* (pp. 59-80). Editorial Iberoamericana-Vervuert, Frankfurt-Madrid.
- TOSSI, M. (2019a). Estrategias de regionalización en la historiografía del teatro argentino. *Perífrasis, Revista de Literatura, Teoría y Crítica*. 10, (20), 45-65. <https://latinoamericanarevistas.org/?p=2022>
- TOSSI, M. (2019b). Las condiciones de posibilidad del teatro argentino interregional como objeto de estudio. *Question*, 1, (62). <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/4989>
- TOSSI, M. (2019c). Procedimientos poéticos y figuraciones autoficcionales en los biodramas de Vivi Tellas: estudio de casos. *Panambí* (8), 23-33.
- TRASTOY, B. y ZAYAS DE LIMA, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- UBERSFEL, A. (1989) *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.
- UBERSFEL, A. (2002) *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- URE, A. (2012). *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional de la República Argentina.
- VALENZUELA, J. L. (2009). *La risa de las piedras*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- VALENZUELA, J. L. (2011). *La actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio*. Neuquén: EDUCO- Universidad Nacional del Comahue.
- VARLEY, J. (2017). *Piedras de agua: cuadernos de una actriz del Odin Teatret*. Buenos Aires: Eternos Pasajeros.
- VEINSTEIN, A. (1962) *La puesta en escena. Su condición estética*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.

VIGGIANI, S. (2004). El lenguaje teatral en el nivel polimodal. Hacia una Metodología de trabajo en la coordinación de Proyectos Productivos. En E. Trozzo (Comp.). *Didáctica teatral II* (pp. 244-341). Coedición Instituto Nacional del Teatro y Facultad de Artes y Diseño Universidad Nacional de Cuyo.

VIÑAS, D. (1989). Espectáculos teatrales. En G. Montaldo (Ed.). *Historia social de la literatura Argentina. Yrigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)* (pp.9-20). Contrapunto.

YÁÑEZ, C. S. (2004). Notas sobre el problema del autor y su función. *Revista Acta Literaria*, (29), 135-147.

TEXTOS Y MATERIALES FUENTES

ARGÜELLO PITT, C. et al. (2014) *Pam, pam, pam. Ensayo sobre la violencia*. Mendoza: S/Ed.

BARRERA ORO, S. (2007). Hermanitos. En Barrera Oro et al., *Nueva dramaturgia argentina* (pp. 73-101). Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

BARRERA ORO, S. Ruido Blanco. En *Teatro inestable*. Mendoza: S/Ed.

CATANESE, I. y SCATTAREGGI, R. (2015). *Me pegan las luces*. Mendoza: S/Ed.

CAJAMARCA. (2015). *Las palomas*. Mendoza: S/Ed.

CORAZA, V. (2014). *Febrero adentro*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

CORAZA, V. (2014). Febrero adentro. En G. Cano et al., *Cuatro teatros* (pp. 65-81). Ediciones Cortodramas.

GARCÍA MIGANI, M. (2014). *Mi humo al sol*. Buenos Aires: Libros Drama.

GARCÍA MIGANI, M. (2014). Mi humo al sol. En G. Cano et al., *Cuatro teatros* (pp. 81-113). Ediciones Cortodramas.

LA RUEDA DE LOS DESEOS. (2011). *El experimento*. Mendoza: S/Ed.

LONGO, P. (2014). Quietud. En G. Cano et al., *Cuatro teatros* (pp. 39-62). Ediciones Cortodramas.

VIGGIANI, S. (2009). *Trabajo teórico sobre Ruido blanco*. Mendoza: s/Ed.