

VII CONGRESO INTEROCEÁNICO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS EL LUGAR DE LA CRÍTICA EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA

Simposio 7. Escenarios de la escritura y escrituras de la escena

Escrituras de la intimidad en relación a la praxis escénica contemporánea: el caso *Cuadernos de artistas de la DGART*

Leilén Araudo¹

Resumen

¿Cómo escribir una escena, una obra de teatro o de danza, una performance, un texto narrativo o poético? ¿Qué tipo de archivo, de escrituras, produce un proceso creativo para la escena? O también, ¿cómo dialogan las escrituras de la intimidad con la praxis de la escena? Quizás en el intento de abordar estos y otros interrogantes, *La Vidriera* de la Dirección General de Enseñanza Artística del Ministerio de Cultura² de la ciudad de Buenos Aires montó, en el verano de 2020, la instalación *Cuadernos de artistas y libretos anotados*. La misma exponía los cuadernos y libretos personales de diferentes artistas –actores, actrices, directores y dramaturgos y dramaturgas– de la escena teatral local; materiales que, en parte, fueron reunidos posteriormente en una serie de breves registros audiovisuales bajo el título *Cuadernos de artistas*. De este modo, figuran en acceso público de la web los cuadernos de trabajo de Carlos Belloso, Julieta Vallina, Ariel Farace, Diego Velázquez, Daniel Veronese y Maruja Bustamante. Vinculados con la intimidad y la experiencia sensible, sostenemos que estos *cortos* permiten leer mecanismos y procesos creativos secretos de inspiración y producción - antes, en el transcurso o incluso después de su realización- afines ahora al orden de la escena. Por tanto, en el marco del simposio, y a partir de autores que indagan en las escrituras de la intimidad aspiramos a delinear ciertos modos y relaciones formales y temporales en que lo íntimo -en ello lo secreto-, deviene y/o articula con los procesos creativos escénicos dramatúrgicos y actorales de los y las artistas en cuestión.

Palabras clave: Escrituras de la intimidad; Artistas; Diario; Escena; Libreto.

En el verano de 2020 el espacio La Vidriera de la Dirección General de Enseñanza Artística del Ministerio de Cultura de la ciudad de Buenos Aires montó la instalación *Cuadernos de artistas y libretos anotados*. Aquí se exponían los cuadernos, diarios y libretos personales de diferentes artistas de

¹ IIT-DAD-UNA / CONICET/ UBA. Contacto: <leilenaraudo@gmail.com>

² Ubicado en pleno Casco Histórico de la ciudad, este espacio está principalmente destinado al servicio de la difusión y promoción artística de los y las estudiantes, graduados y docentes de los Institutos de arte de C.A.B.A. Además de funcionar como vidriera de lo que sucede en estos centros formativos, opera también como lugar de cruce de lenguajes en torno al arte, la docencia y su rol social.

la escena teatral local³. A su manera, los materiales daban cuenta del universo creativo de los y las artistas, en sus formas y estrategias de inspiración, de contacto y rodeo a la construcción escénica: recortes, fotografías, dibujos, notas y garabatos que se suceden en un despliegue de texturas, esquemas, colores y grafías. A continuación, Gonzalo Martínez decide preservar parte de ese material inédito en una serie de breves registros audiovisuales reunidos bajo el título *Cuadernos de artistas*; de este modo, al presente figuran en acceso público los cuadernos personales de trabajo de Carlos Belloso, Julieta Vallina, Ariel Farace, Diego Velázquez, Daniel Veronese y Maruja Bustamante, acompañados de sus propios decires. En este marco es que nos preguntamos: ¿cómo se deslizan los procesos creativos en una obra literaria de estas características: del diario personal al cuaderno de trabajo, de la transparencia del archivo y del diario íntimo al artificio opaco del teatro y la ficción? ¿Cómo dialogan las escrituras íntimas de estos artistas – “piezas menores, subsidiarias” (Pauls, 1996) – con la praxis de la escena?

En función de autores y autoras que han indagado sobre el desarrollo y los alcances de las escrituras de la intimidad, buscaremos a continuación detectar ciertos modos y relaciones formales y temporales en que lo íntimo deviene y/o articula con los procesos creativos dramatúrgicos y actorales de estos artistas en cuestión.

Para Leonor Arfuch (2005), la intimidad se asocia al cuerpo, pero también al hábitat, a algunos objetos, y también a algunas prácticas. Primeramente, asumimos nuestro corpus como objetos de acumulación simbólica que apelan directamente al territorio de lo íntimo. Luego, si el diario íntimo es, como afirma Alan Pauls (1996), la distancia justa que su autor o autora establece con el mundo para protegerse, queda la posibilidad de leer estos cuadernos como esa misma distancia necesaria que estos artistas disponen para con su praxis.

En primera instancia, en el prólogo a *Como se escribe un diario íntimo* (1996) Alan Pauls plantea este tipo de escritura como un espacio polimorfo, donde tiene lugar todo aquello que en otra parte resultaría insoportable. Se trata para el autor de un género despreocupado de las formas que, sujeto al contrato temporal del calendario, es capaz de todas las libertades. Y citando a Blanchot,

³ En su mayoría, se trata de artistas formados en las carreras de actuación y dirección de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD).

afirma que "todo le conviene: pensamientos, sueños, ficciones, comentarios, acontecimientos importantes o insignificantes" (Pauls, 1996, p. 4). En este marco, este escritor define el diario íntimo como el arte de la coartada. En sus palabras,

Se escribe un diario para dar testimonio de una época (coartada histórica), para confesar lo inconfesable (coartada religiosa), para "extirpar la ansiedad" (Kafka), recobrar la salud, conjurar fantasmas (coartada terapéutica), para mantener entrenados el pulso, la imaginación, el poder de observación (coartada profesional), para historiarse a uno mismo, [...] para aliviarse y, por fin, emerger, [...], para llevar a cabo un minucioso, implacable "examen de conciencia", como un ejercicio meramente experimental (Pauls, 1996, pp. 5-6).

En esta dirección, y desde una lectura en clave inicial, (Guinzburg, 2008) trazaremos a continuación algunos puntos de contacto entre las escrituras de la intimidad, entendida aquí como un género específico –tanto en la tradición literaria argentina como europea–, y los mecanismos y procesos creativos de producción y recepción propios de la escena. Así pues, estructuramos el trabajo atendiendo a la posible relación dialéctica que opera entre los cuadernos y la escena desde tres planos: estrategia para la inspiración, el uso como bitácora teatral y, por fin, desde la recepción de la obra.

a. Estrategia de inspiración

Para la actriz, dramaturga y directora Maruja Bustamante (1978) los cuadernos funcionan, dice, "como espacios de inspiración para pensar sus obras y también otras cosas". De este modo, encontramos en los mismos, con estridentes colores, diseños de personajes, personajes, y más personajes. A su lado, asimismo, leemos frases y textos que estos mismos dirían y descripciones específicas de cada uno de ellos. Cuenta Maruja que se trata de materiales a los que, "aunque no tome nada de lo que hay ahí, puedo volver y mirarlo y, como si fuese un cuaderno mágico, inspirarme. Me inspiro del impulso que ya había tenido en algún momento". En línea con Pauls, se trata aquí, por una parte, de un diario que permite la vuelta indefinida a un stock creativo de impulsos –narraciones, acontecimientos, pero sobre todo a esos personajes que, en sus detalles, han quedado plasmados a tinta-fuego: la lesbiana que se rasca compulsivamente sus partes físicas íntimas o el color que debiera tener, en sus obras, el litoral–.

En otro sentido, el caso Bustamante, funciona como un exponente de aquello que Alan Pauls y Nora Catelli (2007) denominan coartada terapéutica. De esta forma, leemos la caja del Novo Humorap Citalopram aplanada y pegada a la hoja y, escrito a su lado en letra mayúscula: “voy a lograr dejarte”. Como una característica específica del género, pues, Catelli presenta el diario íntimo como una “manera peculiar del sujeto de situarse frente a los demonios interiorizados que caracterizan el espacio de la intimidad moderna” (p. 54).

b. El diario como bitácora teatral: huella, procedimiento o salvavidas de plomo frente al vacío

Nos interesa, en este punto, pensar el vínculo del cuaderno con el trabajo específico de actuación (Vallina, Velázquez) y dirección escénica (Veronese y Belloso). De este modo, Julieta Vallina (1972-2022) explicita directamente que, para ella, el trabajo con sus cuadernos se trata de “un registro de mi trabajo [como actriz] como una bitácora de viaje, del viaje que significa hacer una obra”. Se suceden así, entre listas de compras y turnos médicos, storyboards de sus obras, líneas temporales de los recorridos de sus personajes en papeles que se doblan y desdoblán, marcas de acciones, entradas y salidas de los personajes e indicaciones de la dirección en los márgenes de los textos. Vallina reafirma la idea de que, frente a la práctica que se deshace en el instante preciso de su ejecución, queda el cuaderno como una huella –primero– y una memoria –después– que, al amparo o bajo el imperio de lo cotidiano, se irá configurando como un archivo concienzudo y pormenorizado de la historia del propio hacer. Por otro lado, de acuerdo a Julia Musitano (2016) el trabajo con el diario promueve, también, la confección de una “retórica de la memoria”, de pleno carácter sistemático y organizativo que desafía el paso del tiempo.

A este respecto, por una parte, sostenemos que el trabajo con el diario promueve la confección de aquello que Julia Musitano describe como una “retórica de la memoria”, de pleno carácter sistemático y organizativo que desafía el paso del tiempo. En líneas generales, esta autora define el concepto como una pulsión sistematizadora que ordena los hechos de manera tal de darles un sentido –un encadenamiento verosímil– y, al mismo tiempo, presentar la temporalidad del sujeto en cuestión como una sucesión de presentes, garantizando el hecho previo a la formulación del recuerdo.

Asimismo, nos valdremos del “paradigma de los indicios” o “paradigma indiciario”⁴ que postula el historiador italiano Carlo Ginzburg (2008). El autor lo concibe como un método atávico –el mismo al que, en sus orígenes, recurrían los cazadores y rastreadores primitivos– que permite la construcción de conocimiento concreto sin necesidad de formular leyes ni generalizaciones, tampoco predicciones o mediciones exactas. En sus palabras, designa

formas del saber tendencialmente mudas –en el sentido de que, como ya dijimos, sus reglas no se prestan a ser formalizadas, y ni siquiera expresadas–. (...) En este tipo de conocimiento entran en juego (se dice habitualmente) elementos imponderables: olfato, golpe de vista, intuición (Ginzburg, 2008, p. 28).

Partiendo de los trazos de un cuaderno, Guinzburg nos habilita a pensar de qué modo podemos leerlos como huellas, esto es, signos indiciales reveladores de fenómenos más generales tales como la visión del mundo de un artista, de una clase social o mismo de una sociedad entera. Podríamos incluso, a partir de un trabajo pormenorizado de inferencia, reconstruir tramas vinculares entre elencos y artistas implicados, acciones latentes en los textos que derivaron, o no, a la escena, características de los personajes y de las situaciones abordadas a través de objetos, acciones y vestuarios propios. Dicho de otro modo, se trataría de poder hallar en lo casual y fortuito aquello que, en términos escénicos, se vuelva luego determinante.

A continuación, también en la búsqueda de contacto y de encuentro con la actuación, Diego Velázquez inaugura dentro del recorte de artistas seleccionados la idea del cuaderno-arte. Este actor concibe el trabajo con sus libretas de trabajo personal como un espacio de juego y de encuentro con la actuación a partir del dibujo que permite la circulación “otra” de la información.

Dice Velázquez:

Esas escenas que se me ocurren generalmente no las anoto nada más, sino que las sumo a esos cuadernos haciendo algún dibujo o collage o una especie de diseño

⁴ Este modelo epistemológico, hoy vigente, se configura a fines del siglo XIX a partir de tres disciplinas en auge: el análisis pictórico, el psicoanálisis y la novela policial. A ese respecto, cada uno de los sistemas suponen para el autor un método interpretativo basado en lo secundario, en los datos marginales considerados reveladores que permiten reconstruir con elevado grado de certeza una realidad a la que los investigadores de tipo “positivistas” no tienen acceso directo. De este modo, los escasos documentos escritos, los restos materiales dispersos, las manifestaciones iconográficas de tipo primitivas son para este historiador lo que las ramas rotas para el rastreador, los dibujos de las orejas para un crítico de arte como Morelli, la escena del crimen para el detective británico Sherlock Holmes y los actos fallidos para Freud.

gráfico. (...) es una excusa para generar material para las obras [que] funciona como archivo.

En tanto lenguaje, asumimos el lenguaje artístico como un dispositivo singular (Agamben, 2011) que organiza y –también– instala un territorio. Guattari y Rolnik (2006) plantean este último como producto de un movimiento combinado de desterritorialización y reterritorialización, es decir, una relación de poder que se asume en y con el espacio; se trata para los autores de una categoría funcional dispuesta en lógicas de dominación y de apropiación encarnadas en fuerzas y prácticas desiguales. Por consiguiente, leemos en los modos de la relación arte-trabajo, cuaderno mediante, la construcción de *líneas de fuga* (Guattari y Rolnik, 2006) que orientan al hallazgo positivo de nuevos territorios de resistencia, dados en este caso a partir de un territorio polimorfo artístico visual. En efecto, el trabajo con los cuadernos le permite a Velázquez establecer, en la circulación divergente, y por tanto subversiva de la información, “relaciones con objetos que todavía no existen, deseos que no están siendo llevados a cabo todavía, pero que uno igual disfruta en ese espacio de deseo de estar jugueteando con esas ideas”. Siguiendo a Deleuze en su *Abecedario* (1988), se trata de la construcción de un agenciamiento –un conjunto, una región de la actuación–, producto de enunciaciones, territorios, y movimientos de desterritorialización donde fluye su deseo pues, en sus palabras, “Desear es construir un agenciamiento” (Parnet, 1988).

Por otro lado, resulta de interés relevar el concepto de bitácora como registro de procedimientos, esto es, para dar cuenta de metodologías o dinámicas singulares de creación de la praxis que emergen -o decantan- de este hacer. De tal forma, por una parte, el caso de Carlos Belloso deja entrever la posibilidad que le brinda el cuaderno para, lo que él denomina, la “autodirección”:

Dibujo un escenario y pongo hombrecitos en ese escenario que se mueven en base a iluminaciones que voy armando para darme una idea y después las anotaciones al lado de los textos que voy diciendo me ayudan a dirigir y a llevar la obra a destino –de clímax, personajes que cambian, niveles de realidad–. El dibujo es la complementación perfecta de lo que para mí es la actuación. [de tal forma que] interpreto teniendo en mi cabeza las imágenes de las letras, las figuritas que voy poniendo, que voy sacando.

En otra línea posible, una bitácora procedimental suscita, indefectiblemente, la pregunta por la relación de racionalización entre el cuaderno y la escena. Parecería ser que, en ocasiones, es la obra la que, por sus características, demanda con mayor o menor fuerza un acompañamiento íntimo literario. En el caso particular de Velázquez “generalmente las obras que no nacen de un texto previo, las obras de creación colectiva son las que trabajo con los cuadernos”. En cambio, Daniel Veronese los utiliza estrictamente en momentos de vacío escénico, para abrir algo en zonas estancadas, para “elaborar en términos plásticos algo que dramáticamente aún no estaría sucediendo [...] y que resultan ser al final, pseudo-disparadores por lo general inútiles [que] solo tienen una mínima entidad en ese momento particular de vacío”. De forma curiosa, se instala para este director una relación de odio mutua (“ellos también me odian a mí, lo puedo sentir”) y que, por tanto, luego de usados, rara vez vuelve a consultar.

c. El cuaderno para observar como un pequeñísimo teatro privado

Cierra este esquema el caso del director y dramaturgo Ariel Farace para quien el trabajo cotidiano con su diario, signado por “el amateurismo, la franqueza y el arrojo que supone hacer algo que no se sabe” –como puede serlo el acto cotidiano de llevar un diario– establece una relación análoga a la recepción de sus composiciones escénicas. En sus palabras, “Hacer sin saber genera conocimiento; [por tanto] intento que algo de ese gesto, esa incertidumbre y ese descubrimiento de ese no saber acontezca también con la platea, la audiencia o quien sea que vea mis creaciones escénicas”.

En conclusión, asumimos el diario de trabajo de estos artistas como escenas íntimas contemporáneas que, desde la espontaneidad, el registro y una transparencia cotidiana propias del género, revelan huellas –la elección de los soportes y los materiales, pero también huellas conceptuales- que configuran un ritmo de mutación creativo. Siguiendo a Nadia Caramella (2019), sostenemos también que los mismos se afirman en la idea de la escritura como un acto físico y material de resistencia: nos devuelven al contacto, a los cuerpos en acción y en consonancia con el propio deseo. Por fin, se tratará de dos caminos posibles: o es la imaginación la que se vuelve tarea, tiempo y materia o se impone, retomando a Arfuch, un tipo de voluntad archivadora con

plena conciencia de su carácter performativo⁵. De cualquier modo, estos diarios y cuadernos de trabajo oscilan entre un territorio propio y otro expropiado para un afuera permitiendo, de tal forma, articular voces, imaginarios, formas y experiencias y, en eso, hacer posible la percepción en multiplicidad, hacer posible la potencia de las formas y los conceptos en su devenir para la escena.

⁵ A este respecto, tal como señalara Derrida, la archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento (Arfuch, 2005).

Referencias bibliográficas

Arfuch, Leonor (2005). Cronotopías de la intimidad. En: Leonor Arfuch (comp.). *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias* (pp. 237-290). Buenos Aires: Paidós.

Agamben, Giorgio (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, año 26, 73, mayo-agosto, 249-264. [Ed. Orig.: *Che cos'è un dispositivo?* Roma: Nottetempo, 2006].

Caramella, Nadia (2019). El cuerpo de la escritura o el devenir de las formas. En: Adriana Kogan et al., María Laura Mazzini (Comp.). *Poesía manuscrita* (pp. 1-3). Buenos Aires: Los autores.

Catelli, Nora (2007). El diario íntimo. Una posición femenina. En: *En la era de la intimidad, seguido de: El Espacio autobiográfico* (pp. 45-58). Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Cuadernos de artistas (s/f) [video] Registro audiovisual a partir de la instalación.

Cuadernos de artistas y libretos anotados; enero, febrero y marzo de 2020. Buenos Aires: Vidriera de la DGART. Recuperado de: <https://vivamoscultura.buenosaires.gob.ar/contenido/1350-cuadernos-de-artistas>

Guinzburg, Carlo (2008). Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales. En: *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia* (pp. 185-239). Barcelona: Gedisa.

Guattari, Félix y Rolnik, Suely (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.

Jullien, François (2016). *Lo íntimo. Lejos del ruidoso amor*. Buenos Aires: El cuenco del Plata.

Musitano, Julia (2016). La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de los recuerdos. *Acta Literaria*, Concepción, 52, 103-123.

Pardo, José Luis (1996). *La intimidad*. Valencia: Pre-textos.

Parnet, Claire (1988). El abecedario de Gilles Deleuze [video documental]. Entrevista personal. Dirigido por: Pierre-André Boutang.

Pauls, Alan (1996). Las banderas del célibe. En: Kafka, Franz et al., Alan Pauls (Comp.). *Cómo se escribe el diario íntimo* (pp. 1-13). Buenos Aires: El Ateneo.