

**“La experiencia *De Seres*<sup>1</sup>: de la performance a la escritura.”**

**Lic. Alba Burgos**

[alalbur@yahoo.com.ar](mailto:alalbur@yahoo.com.ar)

Universidad Nacional del Comahue

Pensar el cuerpo y pensar desde el cuerpo puede representar un desafío al leer textos griegos antiguos que en un juego de fricciones llegan a la intertextualidad a partir de una performance.

Este trabajo es un relato de experiencia sobre la escritura de una obra de teatro poético, *De seres* que comenzó con una puesta en el cuerpo de textos antiguos hasta llegar al canturreo de un poema infantil como parte de la memoria de una mujer. Algunos elementos del trabajo como la acción y los personajes tienen características particulares relacionables con la poética aristotélica. Cuando la obra estuvo escrita, supimos, al indagar sobre lo performático, que habíamos experimentado en el estilo de lo fenomenológico. A través de la descripción de este proceso encontramos la relación entre los textos de Sófocles, Parménides, Aristóteles y la propia dramaturgia. En este caso entonces, hablar de performance y escritura es describir un proceso de creación y reflexión desde el cuerpo de una mujer, objeto y sujeto de esta ponencia.

Partimos y mencionamos de una manera sintética a los fines de esta exposición, la definición de Pavis

*Performance* (...) teatro de las artes visuales (...) apareció en los años sesenta (...) asocia las artes visuales, el teatro, la danza, la música, el vídeo, la poesía y el cine. (...) pone el acento en lo efímero y lo inacabado de la producción más que en la obra de arte representada y acabada. El *performer* no debe ser un actor que interpreta un papel, sino sucesivamente un recitador, un pintor, un bailarín y, a causa de su insistencia puesta en la presencia física, un autobiógrafo escénico que establece una relación directa con los objetos y la situación de enunciación. (2007: 333)

---

<sup>1</sup> *De seres*, escrita en 2010 por Alba Burgos El texto de la obra puede leerse en <http://vocesenescena.blogspot.com/>.

Hay una versión en video realizado por Carina Boggan en el 2011 en Río Negro y puede verse en <http://teatrogruponous.blogspot.com/>

Una mujer en su intimidad se mira escapando a los ojos vigilantes. A veces retorna a una parte de su niña, a veces visita su propia animalidad hasta encontrar los fragmentos de su ser. Sólo el agua es lo que fluye totalmente por dentro, como los sonidos que escapan a cualquier mandato foráneo. En realidad éste podría ser el argumento de una obra.

¿Cómo se empieza a escribir una obra de teatro? Seguramente como todo pensamiento, parte de una imagen. ¿Y la imagen? Nos habíamos planteado trabajar con textos antiguos griegos, con la tragedia en particular pero de otra manera: quizás las palabras podrían ser descubiertas al pasarlas por el cuerpo. Queríamos intentar aquello de hacer resonar un texto en el cuerpo, experimentar qué pasaría al recordar que éste “es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo” (*Le Bretón, 2008:13*). Surge aquí un desafío ¿Cuál imagen? ¿Cuál es la imagen que hay en escena? ¿Qué convierte a ese objeto de la mirada en lo que se ve?

El arte dramático habla de corporeidad en su fundamento y ésta es mirada por otro en su recepción. Por medio de la percepción y reconstruida en una producción en el orden de la *mímesis* y aún de la *poiesis*, el espectador/a interviene y “completa” una naturaleza que se imita en escena. La relación objeto imitado/ sujeto que imita es puesta en juego nuevamente por el tercero de la tríada sígnica productor-signo-espectador.

En un trabajo de investigación<sup>2</sup> propusimos una forma diferente de indagar en el idioma y la literatura: el cuerpo como protagonista de las palabras, de los textos. Pero qué sería esto sino una de las formas de la teatralidad<sup>3</sup> cuando recitamos un coro de *Antígona* de Sófocles<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> La *performance* para la investigación referida se realizó en las Jornadas de Literatura Griega “Cuerpos, fragmentación, límite y desborde” el 5 de diciembre de 2009 en el Salón Azul de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional del Comahue.

<sup>3</sup> A los fines de este trabajo tuvimos en cuenta a Josette Féral:

La teatralidad aparece en su punto de partida como una operación cognitiva, incluso fantasmática. Ella es un acto performativo del que mira o del que hace. Crea un espacio virtual del otro(...) que permite al sujeto que hace, como al que mira, el pasaje del aquí a otra parte (Féral, 2003:96)

Relacionamos este término tan contemporáneo, al fragmento de Poética en que Aristóteles dice: “*to mèn oìn epískopein ei àra epei ède he tragoidía tois eídesin hikanos hè ou, autò te kath' autó krinai kai prós tá théatra, allós lógos*”

(En cuanto a examinar si la tragedia ha alcanzado ya su pleno desarrollo, tanto si esto se juzga en sí mismo como en relación con el teatro, es otra cuestión ) (1449<sup>a</sup>,6-9)”

Del griego, *ta theatra* es traducido por García Yebra (1974) como el teatro diferenciado de, o incluyendo a la tragedia como una parte de él. Otro traductor, Eduard Sinnot, dice del término: “las representaciones” teatrales haciendo referencia a la distinción entre lo técnico y lo extraescénico.

En ambos casos, en Féral y Aristóteles, el término teatralidad no siempre está referido al teatro como escenificación.

<sup>4</sup> *stás d'ýper melathron phonósaisin amphikhaton kikhólókhais eptápylon stóma/ éba, prin poth ametéron/aimáton genusin plethenai te kai stephn élein toôs amphí not'etátheanoma pyrgon/*

Desde la actuación, el desafío estaba dado por encontrar la sonoridad en un texto totalmente opaco por el idioma y la antigüedad. Sí sabíamos que formaba parte del coro en el que había una suerte de cuerpo colectivo que danzaba y cantaba, aunque en el texto escrito en griego de la tragedia, esa organicidad no está, al menos no a la vista. En la lectura contemporánea sólo está el cuerpo en lo individual, el que intenta leer. Si a esa instancia la ponemos a la vista de una manera extracotidiana en una imagen que provoca, quien está presente se convierte en espectador: se establece una relación a través de la mirada en la que el lugar donde se ve (*theatron*) podría ser una suerte de espejo que refleja a quien mira. El cuerpo aparece individualmente y el juego de luz y sombra acrecienta las imágenes puestas en la escena por quien mira y por quien es mirada. Comenzamos un proceso descriptivo: esta parte del cuerpo que *se ve* es la más transgresora, la menos expuesta y que más difícilmente podría expresar lo trágico: la espalda, aquella que se vuelve para decir no, para marcharse, para negarse... ¿a qué? Pregunta interesante cuando se trata de la espalda de una mujer que sin otras marcas culturales se muestra desnuda y afectada por aquellas palabras en una texturización del cuerpo:

Por sobre los techos de nuestras casas volaba, abriendo sus fauces, lanzas sedientas de sangre , en torno a las siete puertas , bocas de la ciudad, pero hoy se ha ido, antes de haber podido saciar en nuestra sangre sus mandíbulas y antes de haber prendido pinosa madera ardiendo en las torres corona de la muralla. Tal fue el estrépito bélico que se tendió a sus espaldas. Difícil es la victoria cuando el adversario es la serpiente. (Sófocles, 117-125)<sup>5</sup>

Y la primera imagen surgió de inmediato: espalda que se niega, clara alusión a Antígona que cuestionará un decreto del gobernante y a un pájaro agorero de la sangre que correrá. En la escena la mujer que da la espalda se transforma en un pájaro, un cuerpo de humana que se convierte...en animal...

El cuerpo animal responde a sus instintos, el hambre lo lleva hasta su presa que despedaza con sus garras y su pico; pero ¿la imagen siguiente? Estará...en construcción, ¿un ser en construcción? Y otra pregunta ¿quién construye? La dramaturga parece no haber decidido un argumento y el espectador espera, mira, acecha... “lanzas sedientas de sangre (...), bocas de la ciudad”, presencia de un trío dramático: autora, actriz y espectadores. Al decir de Josette Féral<sup>6</sup>, la circunstancia muestra la experiencia del

---

*peukaenth Hephaissto/pátagos Áreos. Antitálo duskheiros drakontos* (Sófocles, 117-125)

<sup>5</sup> Traducción del primer coro de Antígona, texto en griego citado más arriba).

<sup>6</sup> Curso “Performance et teatralité”, Setiembre de 2010 en la Universidad de Tandil, Buenos Aires.

cuerpo, el cuerpo porta una teatralidad, una experiencia de la inmediatez entre la sensación y la percepción.

Hasta aquí el inicio y lo que tomamos como una experiencia del cuerpo, lo que se mostró en el plano de la *performance* aunque con signos densos para el espectador: la materialidad del cuerpo y la voz enmarcadas por una luz y el sonido en un ámbito no preparado para la representación: sin escenario, más bien en el plano de la realidad, de las presencias.

La pregunta siguiente quedó plasmada en la escena tres cuyo texto antiguo dice:

ES o NO ES. POR tanto, está ya decidido, como es necesario,  
dejar de lado a uno (de los caminos), como impensable y  
sin nombre pues no es  
un camino verdadero  
pero al otro (no): que es y es verdadero  
¿Cómo podría, siendo, perecer después? (Parménides, Fragmento 8, v.15-18, pág.43)

Empieza a rondar el fantasma, una suerte de doble de lo que vemos, la máscara que usa la actriz en escena sugiere algo oculto debajo de ella o algo allá afuera de lo que hay que protegerse ¿Un ser que aún no está en la obra? Resuenan intertextos, fragmentos de un monólogo de Hamlet y fragmentos de un poema de Parménides como algo que se manifiesta, ya que no fue buscado conscientemente. El intertexto resuena: el conflictivo “ser o no ser” de Hamlet hace eco en el “es o no es” de Parménides. Pero hay allí un cuerpo que hace presente eros, placer, necesidad, demanda... palabras que se unen en el campo semántico de cualquier cuerpo teatralizado puesto ante los ojos, sin olvidar aquello de la economía escópica en la que el principal valor es ser objeto de la mirada, en especial si se trata de una mujer.

En el juego ante nuestros ojos, la focalización de momentos de la vida cotidiana: vestirse, cocinar, comer, jugar, limpiar hacen aparecer un extrañamiento de lo familiar un cuerpo de mujer en su cotidianeidad despedaza una muñeca, como si fuera un pollo<sup>7</sup> que se va a cocinar y repite movimientos, reitera acciones como una máquina, quizás como aquella llamada “mulita” que extrae mecánicamente el petróleo del fondo de la tierra, los restos orgánicos de lo que ya fue. Y espontáneamente surgen sonidos en una función de alerta, los versos reiterados de una canción infantil “cuya familiaridad diluye cualquier espesura” (Le Bretón, 2008:92).

¡Pisa pisuela, color de ciruela! Vía, vía...

---

<sup>7</sup> Lo familiar como *Heimlich* que en el sostenimiento de la mirada podría convertirse en *Umheimlich*, algo extraño, denso, tal vez siniestro.

Pero en la imagen siguiente las manos y el vestido están manchados y algo se devela: un cuerpo que se desenvuelve y vuelve a cubrirse para descubrir finalmente los fragmentos, lo que no está, la metáfora de este tiempo, una suerte de maniquí sin vida y que nos desafía en su mudez y quietud.

Ser o no ser es la misma incertidumbre de Hamlet, enfrentar los males o sumergirse en el sueño, en la muerte que seduce como una necesidad, *ananke*<sup>8</sup> dicen los griegos, los hilos de una divinidad que no nos sueltan y con los que vamos tejiendo invisiblemente nuestro ser en el mundo, nuestras ansias, el deseo, lo no dicho, lo que una boca puede transmitir o una mirada descubrir.

Hasta aquí logramos una primera etapa de escritura según la necesidad de los ejercicios y fue lo que presentamos a la mirada de Carlos Alsina<sup>9</sup>. En ese momento la síntesis del trabajo tenía una densidad en las imágenes que no era percibida totalmente por el espectador. Como si esa densidad hubiera perdido o no hubiera encontrado la teatralidad. ¿Cómo hacer para que la tensión, la fricción entre código lingüístico y cuerpo-signo no se pierda? ¿Y que el movimiento sume, no que reste energía a la voz, que las imágenes no se convirtieran en narración o queden en un simple efectismo?

Empezamos a pensar en lo que se ve, en que hay también una dramaturgia de objetos creada en comunicación con el cuerpo escénico y la palabra:

Un maniquí que sólo tiene espalda  
Una máscara que espera  
Muñecas de espaldas al público  
Restos de muñecas  
Una gran olla donde cocinar los restos  
Una hamaca desde donde seducen las miradas  
Velos que descubren al cubrir  
Un espejo ¿del yo?

La siguiente etapa registró el juego de un elemento que venía atravesando la obra: el estribillo de una canción infantil:

---

<sup>8</sup> En la mitología griega Ananke era la madre de las Moiras y personificaba lo inevitable, la necesidad, lo ineludible.

<sup>9</sup> Carlos Alsina (San Miguel de Tucumán, 12 de septiembre de 1958) es dramaturgo, actor, director y docente teatral argentino. Curso sobre dramaturgia en Neuquén en el 2010.

Pisa pisuela, color de ciruela!

Pisa pisuela, color de ciruela, esconde, esconde

Este hermoso y bello pie...

Pero la deconstrucción a través de la resonancia de la voz traslada el sentido, metaforiza eso que se esconde<sup>10</sup>:

.... Este hermoso y bello bello bello ELLO (*De seres*)

El cuerpo fragmentado que oculta quizás el color vergonzoso de la sangre, el color ciruela ¿para no develar? ¿Qué?

Mísera mano mía empuña empuñ, emmm puña el acCCCCero el ace ero a cero ero  
aceeeeero eeroooo (*De seres*)

Y algo descubre la voz, las voces de la memoria, las voces que hay en un cuerpo, algo que las marcas culturales no permiten develar, que debe cubrirse con ropas, con velos, con perfumes y que el ojo del teatro va iluminando y haciendo escuchar con la densidad de un poema infantil que podría haber adquirido espesores que no estaban allá lejos:

Como agüita clara  
que baja cantando  
de la sierra al prado  
como agüita pura  
que el cielo, amorosa,  
se lleva pintado...  
como agüita santa  
que se brinda entera  
a toda criatura  
que pasa a su vera...  
(.....)  
Quiero, en mi corriente  
llevarme tu cara.<sup>11</sup>

## Y el cuerpo escribe teatro...

¿Qué mira? ¿Qué me ve? (Al maniquí) ¿Te asusta lo que muestro? *Les* asusta lo que muestro de ustedes...<sup>12</sup>

Y ahora no queda mucho por hacer, el cuerpo, las voces y los objetos que se hicieron presente de manera ostentosa pueden escribirse, trasladarse al escenario, trasladarse ante

---

<sup>10</sup> No pudimos dejar de recordar aquello de Novarina(1989:166):

*Qui communique? Est-ce moi qui parle? (...) Quand nous parlons, il y a dans notre parole un exil, une separation d'avec nous-memes, une faille d'obscurité, une lumière. Une autre présence et vuelque chose qui nous sépare de nous.*

<sup>11</sup> Los seis primeros versos forman parte de *De Seres* pero el texto en su totalidad es un poema del libro para 2º grado de Laura Fernández Godard.

<sup>12</sup> Este texto nació en "Como Medea" en 2006, parte de *Más Caras Caídas* y es parte ahora de la presente dramaturgia en *De Seres*, 2010.

los ojos impúdicos de un público receptor que ordenará en códigos comunicables: hay una metáfora en la escena. Y por consiguiente hay una escena otra que cada receptor/a mirará y que producirá el traslado, el movimiento que hace vibrar a través de una imagen.

Quizás el mismo Parménides acuda a refrescarla en el río del sentido:

Observa, sin embargo, que las cosas ausentes  
están firmemente presentes para la inteligencia:  
en efecto, no separarás el ente de modo que no sea  
contiguo del ente  
ni por todas partes (esté) disperso totalmente en el cosmos  
ni reuniéndose... (Parménides, *Fragmento 4*, pág.37)

¿Cómo aparece el ser en una obra paisaje cuya intertextualidad reafirma la fragmentación? Los objetos parecen estar cargados de algunos aspectos del ser: lo cotidiano convertido en extraño, una focalización que repara en la otra escena y por este camino se relaciona con un construir poético; la actriz está despersonalizada, no tiene un nombre ni un carácter definido, parece identificarse más bien a través de distintas máscaras. No hay en escena más presencias que materialidades y algunas acciones repetidas: hamacarse, cantarse...mirarse. El reflejo de los fragmentos parece ser fluido como una “agüita”, como un deseo que corre en busca de algún cuerpo: allí parece recomenzar una trayectoria imaginaria, una pérdida de las alas según Platón ¿Y una búsqueda de la salida a través de palabras corporizadas?

Para ir cerrando esta etapa de un *work in progress*<sup>13</sup> retomamos los elementos desde los que partimos: textos antiguos que se convierten en inter-textos, algunos conceptos de tragedia griega y la primera técnica de la actriz, la improvisación. Y en esto de seguir investigando, al volver sobre *Poética*, sobre el origen de la tragedia griega descrito por Aristóteles nos encontramos con aquella cita:

Habiendo pues nacido al principio como improvisación –tanto ella como la comedia; una, gracias a los *exarjontos* que entonaban el ditirambo<sup>14</sup>, y la otra, a los que iniciaban los cantos fálicos, que todavía hoy permanecen vigentes en muchas ciudades-, fue tomando cuerpo, al desarrollar sus cultivadores todo lo que de ella iba apareciendo; y después de sufrir muchos

---

<sup>13</sup> Este texto es parte de una investigación sobre dramaturgias de mujeres en la Universidad del Comahue en el marco del proyecto “Dramaturgias de la Norpatagonia: S.XX –XXI”. La relacionamos con la puesta de *La culeada* por la actriz Grisel Nicolau de Neuquén.

<sup>14</sup> El subrayado es nuestro.

cambios, la tragedia se detuvo, una vez que alcanzó su propia naturaleza. (Aristóteles, 1449<sup>a</sup>, 7-15)

De ella subrayamos improvisación pues es lo que (hoy la llamamos técnica) desde la descripción del filósofo pasa por el cuerpo de los directores de coros, *ton eksarjonton ton dithirambon*<sup>15</sup>, recordando aquí que el coro cantaba y danzaba dando origen a través de esas acciones; *performance* que es el término de hoy a lo que sería el origen de la tragedia, la máxima expresión teatral entre los griegos. Y aunque Aristóteles la describió en su forma literaria, en la lengua griega se trasluce el origen desde la corporización de los ditirambos.

En conclusión, a través de la inicial puesta en acción de textos antiguos, el cuerpo fue tomando sentido a través de la utilización de técnicas que tenían relación con las improvisaciones a las que se sumaron procedimientos como la de-construcción de lo cotidiano, el quiebre de una lógica o la repetición tanto del texto como del cuerpo, un montaje más que una linealidad de la estructura. Dicho artificio quiebra las historias, las fragmenta aunque en realidad, la memoria aparece entre esos intersticios con lo que también es posible lo imprevisto, y aún la posibilidad del error. Más que tratarse de una representación en el inicio se trata de *presentaciones*: un cuerpo, un texto, la inscripción de una subjetividad. Más que un tejido ordenado se presentan conceptos que tomarán sentido en la conjunción de imágenes en escena y la percepción de los espectadores en un devenir más cercano a la realidad que a la ficción. Hablamos entonces del valor performático de la puesta en juego de los intertextos.

Pero las acciones, el traslado hacia otros sentidos y hacia otra cosa distinta es decir una representación, van conformando una trama, un micro cosmos en el que se manifiestan seres, entidades con vida propia que se relacionan con unos ojos espectadores afectados por la corporalidad que da paso a lo que está detrás, en la escena fantasmática, germen de la metáfora teatral que ha convertido las palabras en materialidad, en cuerpo focalizado e iluminado en la relación expectatorial, una convivencia que completa una forma poética en el tejido del escenario.

---

<sup>15</sup> El genitivo de *tôn eksarjontôn* va precedido de la preposición *apó* que rige el acusativo de *ton dithirambon* y que en su significado “desde” indica procedencia.



## BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Gredos. 1974  
*Poética*. Traducción y comentarios de Eduard Sinnot. Edición Colihue  
Clásica
- AGAMBEN, Giorgio. (2007) *Infancia e Historia*. Adriana Hidalgo Editores.
- CHIACCHIO, Cecilia y CASALE, Rolando (2009) (comp.) *Máscaras del Deseo: una lectura del deseo en Judith Butler*. Bs.As. Catálogos.
- FERAL, Josette. (2003) *Acerca de la teatralidad*. Ed. Nueva Generación. U. B. A..
- FERNÁNDEZ GODARD, Laura M.A.S. de (1963) *Agüita clara*. 15ª ed. Buenos Aires. Codex, (1971)
- GOMEZ ALVAREZ, José Enrique. “*Performance: un análisis e interpretación desde algunas categorías de la Poética de Aristóteles*”.
- LE BRETON, David. (2008) *Antropología del cuerpo y modernidad*. Bs. As. Nueva Visión.
- MERLEAU PONTY, Maurice “Prólogo” a *Fenomenología del espíritu*. Recuperado en: [www.scribd.com/doc/71954154/Merleau-Ponty-](http://www.scribd.com/doc/71954154/Merleau-Ponty-). el 23 marzo de 2012
- NOVARINA, Valère (1989) *Le théâtre des paroles*. P. O. L. Editeur. Paris.
- PARMÉNIDES. “*Perí physeos*.” En *Filósofos presocráticos. Fragmentos II*. Buenos Aires, Losada (2009)
- PAVIS, Patrice (2007) *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética semiología*. 1º edición. Buenos Aires. Paidós.
- PÉREZ CUBAS, Gabriela (2011) *Cuerpos con sombra: acerca del entrenamiento corporal del actor*. Buenos Aires, I.N.T.
- SOFOCLES. *Antígona*. Ed. Gredos Madrid. (2009)