

Paisajes dramáticos (ensayos de teatro comparado)

Micaela van Muylem (comp.).

Colección Papeles teatrales

Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba

ISBN en trámite

Índice

Prólogo. (Jorge Dubatti).

El paisaje dramático y la traducción del dolor. (Adriana Musitano).

Monologar desde el *entre*. (Laura Fobbio).

La escritura y el tiempo: preguntas en torno a la dramaturgia de *Griegos*, de La Convención Teatro. (Leticia Paz Sena).

Lo que habla en mí: entre el archivo, el ruido del mundo y la lengua musical. Boltanski- Minyana-Tarkos. (Soledad González).

Re-sonancias: El eco de la enunciación en el análisis del acontecimiento teatral. (Alberto Palasí).

Las afinidades electivas: aproximaciones Borgeanas en la obra de Juan Mayorga. (Germán Brignone).

La traducción como descentramiento. (Micaela van Muylem)

Epílogo. (Mabel Brizuela).

El paisaje dramático y la traducción del dolor

Adriana Musitano

El teatro del siglo XXI reclama a los actores y espectadores una experiencia material, física y emocional compleja. Cuando los procedimientos escénicos y los cuerpos en acción se muestran en su vulnerabilidad el público los percibe en un *estar ahí* que transforma el convivio. Joseph Danan (2012) piensa los vínculos entre paisaje y umbral y expresa que es una decisión dramática la de “entrar, o no entrar en el paisaje”. Si este resulta de la sinestesia dramática entonces se construye un *entre* (Fobbio, 2014), convocado ese *estar ahí*, poético y político. El paisaje reformula la especificidad de un texto dramático permeable, del proceso de lectura y aún de la escena. La superficie escénica si bien trae retazos de escritura, es predominantemente imagen, acción y convivio. Composición espacial que construye un “tercer lugar”, rompe la lógica dicotómica de la presencia/ausencia, y va más allá de lo verosímil y oposición entre ficción/realidad. Estas reflexiones –que de modos diversos el lector de este libro encontrará referidas en los varios capítulos, autores y en relación con obras diferentes– toman como cuestión nodal la escritura teatral que trabaja con el cuerpo como espacio generador de sonoridades y silencios, en vínculo con aquellas puestas que recuperan lo que los textos dicen de modo implícito, atendiendo en la superficie escénica su correlativo (posterior o anterior) de la puesta en página (Musitano, Fobbio, 2012; Van Muylem, 2013b). Estos y otros temas pensados, discutidos y cotejados con los textos y puestas, son resultado de la investigación denominada “Teatro, poesía y formas dramáticas que descentran y traducen la política y el pensamiento” (SECyT. UNC), en la que durante 2014 y 2015 nos ocupamos con Laura Fobbio, Micaela Van Muylem y Alberto Palasí de un corpus, transnacional y contemporáneo, en el que consideramos obras de argentinos y europeos de la primera década del siglo XXI. Obras analizadas de acuerdo a las categorías de paisaje, traducción, archivo, acontecimiento, entre, cesura, con un marco teórico y una metodología que trata las interrelaciones entre tradiciones, disciplinas, géneros y lenguajes, procedimientos de re-escritura (Balestrino, 2008: 36-75) y apropiación (Musitano, 2009). Por otra parte, el conjunto de trabajos que aquí se publican asume el conocimiento de poéticas teatrales, a la par que discurre acerca de las relaciones entre lo teatral, poético, trágico y biográfico-reflexivo. Así son frecuentes los vínculos intragenéricos –tales las referencias a formas discursivas del testimonio, lo autoficcional y autobiográfico, entendido este último, con Giordano (2008: 2) como “eso que el sujeto padece, eso que al ocurrirle como afección lo pone fuera de sí”. En este tránsito hacia las poéticas singulares de los autores nos valemos de conceptos y procedimientos propios de los estudios de teatro comparado, expuestos por Jorge Dubatti (2008, 2011), y, en continuidad con nuestras

anteriores investigaciones, delimitamos aspectos contextuales, recursos, tópicos de fin de siglo XX y asimismo las especificidades dramáticas propias de la primera década del siglo XXI. Coincidimos con el investigador cuando expresa que:

No hay comparatismo cuando la territorialidad se da por sentada, como un fenómeno dado o *a priori*, o cuando se la ignora sin problematización. La supraterritorialidad debe ser conclusión del ejercicio de problematización de la territorialidad, no de su ignorancia (Dubatti, 2008: 6).

Deliberando sobre lo político y las consecuencias del descentramiento filosófico comprobamos en los análisis que el teatro europeo seleccionado es político cuando exhibe la falacia de una “sociedad pospolítica”, acordando con Mouffe (2007) y Hertmans (2014) en la validez de la crítica, de los aspectos antagónicos y adversariales de lo político. Mientras que en el teatro argentino, por las condiciones de postdictadura se vinculan lo histórico y lo trágico de modo diferente –son disímiles las obras por condiciones de producción, cuestiones político-sociales y aún por los géneros teatrales predominantes en cada tradición– aunque presenten rasgos similares en tanto paisajes dramáticos. Advertimos que la poesía aparece como horizonte filosófico y género, y que además es recurrente el uso de la tragedia y del monólogo, todos con variadas formas de re-escritura. Entre los dramaturgos argentinos se impugna y/o transforma la mirada acerca de un pasado reciente, sea en relación con lo que de modo amplio para las artes denominamos poéticas de lo cadavérico (Musitano, 2011), o lo que Dubatti (2014, 2016) denomina específicamente “teatro de los muertos”. Es recurrente en europeos (italianos, flamencos), y argentinos, el trato con la muerte y la enfermedad y es en este sentido que podría entenderse nuestro acercamiento a una poética supraterritorial, en tanto que atendemos a “aspectos de los fenómenos teatrales que exceden o trascienden la territorialidad” (Dubatti, 2011: 21). Por caso, entre los flamencos resulta similar el peso del pasado reciente, por los excesos de dominio y explotación en el Congo belga y por la situación marginal de Flandes con respecto a Europa, aunque pareciera tener un papel central en las varias negociaciones internacionales o de la Unión que se dan en Bruselas (véase el capítulo de Van Muylem acerca del teatro en Bélgica y Van Muylem, 2013a). Hecha esta introducción nos detenemos en el paisaje, al abordábamos en otra instancia de la investigación, sosteniendo que:

... las obras de Fabre y Castellucci, conforman un paisaje con la física de lo sensible, [y que] la inmaterialidad que se desprende de ella insiste en el cuerpo como energía y, desde ese espacio privilegiado del trabajo de los actores, se redimensionan objetos y estilos artísticos del pasado (griego, medieval, barroco, moderno). La mirada y la voz se encuentran del lado del objeto y no del sujeto, las figuras se desdibujan en orden del panorama, y lo que sucede entre

actor y espectador metamorfosea el acontecimiento teatral, modifica lo convivial (Musitano, Fobbio, 2014).

El paisaje se vincula a un *estar ahí* que comporta formas saturadas (por actuación, imágenes, sonidos, música, implícitos, silencios...), válidas tanto para extrañar lo dramático como para la interpelación al público en un convivio que a veces deviene una experiencia casi litúrgica (especialmente en Castellucci, y aún más desacralizada en Fabre), no eclesial, y que tiene implicancias sensibles y políticas. No sólo se trata de un procedimiento poético-ritual sino que conmueve, se realiza en orden pasional, bio-antropológico. En ese paisaje no se desconoce la dimensión humana, aunque se descentra lo subjetivo a través de la performance, coreografía o lo maquínico. El paisaje dramático reúne lo visual, plástico y sonoro, y por su flexibilidad no dicotómica abre el análisis a la multiplicidad de sensaciones, para examinar las transformaciones de lo sensible y lo figural.

El paisaje, cuando es procedimiento dramático, interpela al actor para que su cuerpo realice la puesta en voz, puesta que a su vez interpela al espectador en una temporalidad recursiva. Castellucci (2013a: 19), en una conferencia en Zagreb, relaciona guerra, violencia, y teatro cuando sostiene que dos tracciones en sentidos diferentes mueven al artista, una fuerza es iconográfica y la otra iconoclasta. Es decir, ir tras la eficacia de la imagen, del ícono, de lo figurativo, de la palabra, mientras que otra tensa para derribar lo simbólico, el lenguaje: "... el artista... tiene el valor de romper las imágenes que él mismo ha creado, no lo hace para expiar una culpa sino por una cuestión de economía". Para la escritura, composición, actuación e interpelación, sugiere una acción quirúrgica y corporeizante:

Sabes que debes mutilar partes enteras de tus dramas, y son partes que lamentas quitar, porque son hermosas y te han costado esfuerzo... está claro que son lugares que se encuentran en el mundo, pero que nadie puede conocer sin antes morir, porque son tumbas. (...) En efecto, su ausencia es pura potencia que vive ya *reposando* sobre el cuerpo de la obra que ha quedado, un cuerpo evidentemente *destrozado* por ti, pero por eso parlante y transformador del mundo.

El carácter esencial de la iconoclasia es, en efecto, la transformación de algo que antes tenía una forma y ahora toma otra. (...) La esencia es el *bios*, la plena propulsión biológica de la obra, su ardor estimulante y su capacidad seductora (Castellucci, 2013a: 20).

Castellucci, según sus palabras de 1988 (en Ponte, 2013: 41-42), destaca como procedimiento predominante la *coincidentia oppositorum*, porque crea ese espacio dramático que produce "il massimo della libertà", por la coexistencia entre lo visible y lo iconoclasta, la tensión entre representación y experiencia, pasividad y actividad, es decir, recalca la lucha entre texto y pérdida

del lenguaje.¹ El dramaturgo y su grupo en estos tiempos de la modernidad tardía van tras la *coincidentia*, reelaboran la mística antigua de tal modo que pareciera que su objeto es el *ápex mentis*, según Massimo Cacciari (1993) “el punto en el que el intelecto conoce tocando”.

Hacia las poéticas de “traducción del dolor”

Hay una comunicación que está por encima del nivel cultural o conceptual, la cual se centra más en las sensaciones (Castellucci, 2010).

García Canclini (2011: 165) analiza el mercado del arte en este siglo XXI, cómo se inscriben los artistas y cómo se comprometen o recusan el estado violento e inequitativo de ciertas sociedades. El investigador considera que ante “el dolor social y frente a las distorsiones informativas de los medios”, los artistas por él seleccionados asumen “una tercera estrategia: producir de otro modo la documentación del acontecimiento”. En nuestra perspectiva, la experiencia y la traducción del dolor se presentan también como decisiones que, en el caso de los dramaturgos y obras aquí elegidas, conllevan un tratamiento escénico (visual, poético y filosófico) que ‘documenta’ de maneras diferentes el acontecimiento de vida/muerte. Asumidas estas afirmaciones enlazamos el paisaje dramático con la “traducción del dolor”, en relación con las producciones de Romeo Castellucci (Cesena, 1960) y las de Jan Fabre (Amberes, 1958). Los correspondemos porque ambos pertenecen a una misma generación etaria, estrenan algunas de las obras aquí elegidas a sólo un año de distancia, ambos en importantes festivales europeos, por ejemplo Aviñón y Salzburgo. Y, además porque desde la perspectiva del teatro comparado advertimos que en sus puestas se afectan cuerpo, performance y experiencia de la muerte, dolor ante la pérdida. Ambos consideran el teatro como umbral, riesgo, metamorfosis o transfiguración. Acordamos con Micaela Van Muylem (2014: 8) que Fabre conceptualiza el umbral como trinchera y a la vez posibilidad de transformación, sea de la muerte por la vida, o del dolor por la belleza:

Fabre define también con una palabra del latín lo que es para él el teatro, *umbraculum*, con su acepción de límite, “entrada” y cuidado del cuerpo, desde la sombra. El dramaturgo entiende ese espacio de transición y posibilidad de metamorfosis, como lugar del “entre”, en el que se permite la inversión o alteración del orden.

¹ Para explicar cómo funciona en la escena el concepto de *coincidentia oppositorum* Castellucci en entrevista expresa que con *Societas* trabajan con lo que llama “parálisis teatral” y resultado de un acto iconoclasta “el texto que se pierde a sí mismo”, concentrando en el cuerpo quieto y en una escena vacía, la energía nerviosa en la voz, en la declamación. El “... texto se auto-cancela, habla mal de sí. Es un misterio, es muy difícil que se hable” (Castellucci, en Ponte, 2013: 43. Traducción nuestra).

Castellucci (2013a: 21-22) teoriza acerca de las acciones del dramaturgo, del actor y considera al escenario como “lugar de precipitación y de umbral”:

... un lugar en el que el dolor ostensorio coincide con la mirada. El escenario restituye el límite del cuerpo y lo relanza hacia su límite –hacia lo abierto– que es dolor. El escenario se advierte entonces, aquí, como ese lugar –único en el mundo– donde el que habla quita, cava y ciega la propia palabra que ha pronunciado; ese lugar donde quien habla, finalmente, llega para quitarse mediante la voz. Se escucha la aparición –el llegar– del silencio como suelo abismal. La voz sale, se quita de su propio fundamento y la manifestación que el actor da –ingenua e invencible– constituye su culpa más hermosa y sonora (Castellucci, 2013a: 21).

Asumida la perspectiva comparada y el análisis del paisaje dramático, consignamos en primer término las dos obras seleccionadas: una, del dramaturgo italiano, *Inferno* de 2008, y otra del belga, *Réquiem para una metamorfosis*, de 2007. Para focalizar los procedimientos poéticos de los dos autores-directores alternamos las referencias a sensorialidades, figuralidades, efectos, y experiencias, que se producen en las dos puestas, sea de la *Societas Raffaello Sanzio*, grupo que dirige Castellucci, o sea la de *Troubleyn*, compañía teatral que dirige Fabre. El estudio de estas dos producciones se presenta más la incorporación de comentarios acerca de *Purgatorio*, *Paradiso* y *Hey, girl!* de Castellucci, como a *Preparatio Mortis* y *Soy un error* de Fabre, pues estas obras enriquecen la comprensión del paisaje dramático, en relación con la coexistencia escénica de plástica y música, la conmoción que sucede en el *estar ahí* entre actores, objetos y público (Musitano, 2015), aportando otros rasgos a sus poéticas.

Advertimos que las producciones cuando devienen políticas se presentan más cerca de las postvanguardias (Dubatti, 2014b) que de lo postdramático, aunque Lehmann (2006) haya tomado y trabajado con estos dramaturgos, entre otros, como ejemplos de su propuesta teórico-analítica. Constatamos la violencia hacia el teatro del pasado, la redefinición de la teatralidad (Dubatti, 2014), y que por la predominancia de la performance sobre el texto, del *estar ahí* que traduce el dolor resulta un convivio experiencial, bio-poético y político, en conexión con las vanguardias históricas por la recusación de lo real, la violencia escénica al modo de Artaud, y en consonancia experiencial con la denominada “peligrosidad del arte”, con su carácter emancipatorio, transfigurador y crítico. Romeo Castellucci define el teatro en relación con el riesgo en la interrelación entre actor y espectador, y estimulado por el entrevistador vincula teatro y toreo. En las citas siguientes se muestra claramente cómo riesgo, dolor y *estar ahí* se imbrican y que sucede en el *entre* escénico esa especie de liturgia del espectáculo:

En mi trabajo el riesgo está siempre presente, pero no como tema sino como actitud. El riesgo consiste en *essere visti* (ser visto) por el otro, en recibir la mirada del espectador...

(...) Tanto en el teatro como en el toreo se trata de encontrar belleza a partir de la asunción de la incertidumbre y del ordenamiento del caos. Este intento de expresión artística a partir de lo desconocido genera belleza. **A mí no me interesa el teatro como modalidad suburbial de la literatura sino como la creación que propicia un movimiento desconocido y arroja luz sobre la condición humana.**

Es el misterio el que permite que el teatro vaya más allá de una simple suma de palabras. Y volvemos de nuevo al riesgo de ser visto por el espectador: si al otro lado no nos contemplara en nuestra desnudez otro ser con sus vivencias y heridas, dicha epifanía no sería posible (Castellucci, 2013b. Subrayados de la edición).

En ese momento se produce una suerte de colapso, un punto de fuga en la representación que hace que la imagen se instale en la retina. Yo trabajo mucho con imágenes pero no creo en ellas. La imagen más importante termina siendo *la tercera imagen*, que es la que se crea en la mente del espectador. En ese sentido, no existe como tal en el escenario sino que surge *del hueco existente entre dos imágenes* (Castellucci, 2013b. Cursivas nuestras).

El entre aparece como “hueco”, es ese algo desconocido que cuando resulta de la violencia escénica y del riesgo de los actores y performers deviene en el convivio en experiencia de lo innombrable, aceptarlo traduce el dolor y modifica nuestro propio estar. La Società Raffaello Sanzio intercepta la rítmica simbolizante con la iconoclasia, los silencios y vacíos y en cada espectáculo, pone obstáculos, privilegia el monólogo, suspende el diálogo, promueve diferentes formas comunicacionales en escena y se vincula con el espectador desde la categoría del “teatro dei murati”. Es decir, logra que la dificultad sea concreta, visible, materia que muestra y asimismo deja invisibilizados algunos aspectos y elementos. Mediante esta técnica de la dificultad se produce un estar ahí que equipara en actores y público lo dramático a lo litúrgico –no eclesial– y genera el juego entre presencia-ausencia, un estar inquietante en el que las informaciones incompletas abren las percepciones a lo desconocido, que por los significantes usados sugiere una cierta trascendencia espiritual, aún en relación con lo banal o cotidiano. Se complementan lo verbal y no verbal, presentando las contradicciones y el saber que se puede obtener tiene siempre su contrario: coexisten las polaridades. En consecuencia, esta dramaturgia en actores y espectadores tiene implicancias filosófico-políticas en tanto el procedimiento poético, ritual, artístico y ético va en pos de la experiencia sensorial y reflexiva. La capacidad de descentrar el pensamiento se comprueba desde la etapa de escritura o composición dramática, leemos los escritos que Romeo y Claudia Castellucci han publicado, como así también por su decir en las distintas entrevistas realizadas para advertir que Blanchot, Benjamin, Deleuze o Levinas son más que nombres de pensadores que van contra el logos o la metafísica, hay un proceso de comprensión, apropiación y un ejercicio y práctica conceptual constante en los dos hermanos

Castellucci. Entonces, para caracterizar la poética de Romeo Castellucci y de la *Societas Raffaello Sanzio* no resulta suficiente decir que ellos en el teatro, ante un mundo complejo, se ocupan descentran el pensamiento o usan de la poesía para lograr un pensamiento abierto, neutro, es necesario ver cómo piensan, planifican y hacen. Es importante entonces abrir el espectro de las múltiples dimensiones con las que el dramaturgo y grupo trabajan, para mostrar la diversidad de matices que dicha práctica presenta. Vale aquí la referencia a *Inferno* (Castellucci, 2008), puesto en escena en el patio del Palacio de los Papas de Aviñón, cuando el actor/performer/director aparece y dice “Yo soy Romeo Castellucci”. Esa voz y presencia humana en la noche y selva oscura –análogas a las del poeta Dante acompañado por Virgilio– del director/performer/artista plástico es la que abre y conduce la experiencia infernal, poco a poco la violencia se instala, espacial y temporalmente, más allá de lo subjetivo. Oliverio Ponte di Pino describe ese inicio del espectáculo:

Entran a escena siete perros, sostenidos del collar por los instructores: gruñen, ladran, feroces. Recuerdan a las bestias que el propio poeta encuentra al inicio de su camino. Romeo se protege con un grueso mameluco de trabajo. Los perros –liberados de la cadena– comienzan a morderlo a dentelladas. Una muerte simbólica, también un “devenir animal” (Ponte di Pino 2013: 176, traducción nuestra).

Leemos en el texto del Festival que la puesta de Castellucci es “un monumento del dolor”,² y entendemos que esa y otras escenas lo son para el público porque las acciones e imágenes resaltan el desamparo, junto con la pasión y el dolor. Si analizamos la filmación de la apropiación en sus doce capítulos (Castellucci, 2008) y comparamos la re-escritura dramaturgica con *La Divina Comedia* de Dante es interesante señalar el juego entre espacialidad, performance, actuación, síntesis gestual, y dolor. Nuevamente citamos la palabra del artista para comprender que su trabajo con la *Divina Comedia* de Dante ha sido también resultado de la violencia primero con ese texto, para que su cuerpo, su piel lo “absorba” y a la vez lo olvide, en sinestesia dramática:

Leggere, rileggere, dilatare, martellare e studiare a fondo la *Divina Commedia* per poterla dimenticare. Assorbirla attraverso l’epidermide (Castellucci, en Ponte di Pino. 2013: 176).

En *Inferno* son varias las *performances*: la primera, la del actor/dramaturgo que inicia la obra; luego, los paseadores de perros que sacuden a los espectadores con sus movimientos y silbidos; la de quien trepa por la cúpula del palacio y mantiene la atención, emociona, produce admiración como sucede en el circo con los acróbatas cuando sobre la roseta gótica realiza la puesta en espacio del hombre

² En el programa del Festival de Aviñón (2008: 14) se expresa: “Inferno est un monument de la douleur. L’artiste doit payer. Dans la forêt obscure où il est déblé plongé, il doute, il a peur, il souffre. Mais de quel péché l’artiste est-il coupable ? S’il est ainsi perdu, c’est qu’il ne connaît pas la réponse à cette question”.

renacentista de Vitrubio. En ese espacio con historia eclesial de rupturas y persecuciones se compone el paisaje dramaturgico infernal: hombres, mujeres, niños surcan el espacio, caminan, danzan, giran en el suelo, caen, mientras se escuchan sonidos guturales, mecánicos, gritos infantiles, de los cuerpos que se rozan. Se sabe de dolor por la coexistencia de opuestos, como sucede con los gestos de corte en el cuello, la caída de los cuerpos frente la ingenuidad de los niños que juegan a la pelota tras el cubo de cristal. Hay correspondencias con la vida cotidiana cuando el espectador mira el colorido e informalidad de las ropas habituales de adultos y jóvenes que caminan, junto con lo que choca de la actuación rigurosa y acrobática de saltos y caídas que escenifican el vínculo con las obras de Andy Warhol. Desde esa sensorialidad se monta la intervención plástico-teatral en homenaje a este artista, a su vida y creaciones, que con sus nombres en letras luminosas surcan las paredes del espacio papal. Esta es una de las formas de composición que definimos de superficie, en tanto son los significantes los que predominan y no los símbolos los que la configuran, por tanto la interpretación de significados resulta innecesaria. Acercamiento y distancia, sonidos atemorizantes, a veces agónicos, otros ingenuos, alegres, letras de neón con nombres, filmación en abismo, reiteración de planos. Lo mismo sucede si se trata de una tela oscura que oscila en el aire, o tensiones entre oscuridad y luz, entre lo visible y ausente-presente, con coreografías por grupos y zonas, verticales u horizontales, o porque el amor reside en los contactos, retozos con movimientos rápidos, la muerte se percibe en los sonidos y gestos que conmocionan, desconciertan, surge su referencia en los choques y vidrios que se rompen, en las imágenes de madres con los hijos en el piso, o en los abrazos amorosamente dados por aquellos situados en el infierno. Por caso, un caballo blanco (en Castellucci, 2008, DVD, capítulo 9) es paseado por la escena, luces, sombras, luego sus cascos bañados de sangre, claroscuros, luces sobre el público y sale el caballo en sombras. El piso aparece luego de un negro profundo pleno de sangre, líquido que brilla con las luces. Años antes de esta puesta decía Castellucci:

El estar del actor en el escenario es, precisamente, un «estar». Un ser escenario para el escenario. Esto es, plantear una pregunta aún más fuerte a la pregunta que el escenario plantea cada vez que alguien se sube al mismo. No se puede dar respuesta al escenario.

(...) El actor no es ya el que actúa, sino es el que es actuado por el escenario; el que sabe reconducirse y reducirse a escenario; suspendido precisamente por el uso increíble que tiene de la voz y con el efecto homeopático de la asunción del elemento extraño: el lenguaje. El actor es un punto de máxima crisis respecto al lenguaje... (Castellucci, 2013a: 22).

El dramaturgo trabaja con lo positivo y negativo, libera a la palabra del peso de lo unívoco, busca ir contra “una simbología, una mitología pesada, que se ha transformado en algo sin interés”. En *Purgatorio* (2008) el estar escénico es exasperante, la tensión es continua aunque haya momentos de

descanso, se enlaza la actuación aparentemente realista con otras partes filmadas surgidas de la fantasía, del dolor frente a momentos de visibilidad quieta del espacio, surcado por lo sonoro y mediante voces y gritos en off el conocimiento de la acción atroz, mientras que en escena la visión deviene insoportable frente al cartel con letras luminosas que comunica narrativamente sólo una parte de lo que se escucha: MÚSICA. No hay performers, sí distancia épica en quienes actúan, todo sucede en espacio cerrado, en un teatro con aparentes lineamientos tradicionales, que de manera frontal muestra acciones en la escenografía de una casa de familia adinerada. Allí en ese espacio de líneas rectas, minimalista, pulcro, cuidado, sucede el abuso al niño, el incesto, el crimen del padre, el dolor resignado de la madre, la visión y escucha del imaginario del niño. Al final de esta segunda parte de *La Divina Comedia* la vida futura de padre e hijo se presenta con esculturas, formas cambiantes, en sombras y movimientos. El paisaje dramaturgico que se construye en esta parte de la trilogía de Dante es también frontal aunque satura, es una escena dónde actúan actores que están en el rol, mostrando el artificio, la actuación. No se representa a la familia de alta burguesía, los actores están en escena, son cuerpos en tensión, energías que se conectan con los que miran y expectan. Asimismo, el niño está en la escena oculto a la visión pero presente por su voz, o visible aunque ausente mientras se ven las imágenes de su fantasía en un enorme muñeco, o por las voces que sale de la TV o, luego las que surcan la pantalla sobre el escenario las atemorizantes imágenes pictóricas de plantas en aguas turbias. En esta instancia, atravesada la experiencia de la violencia del padre, no sólo se percibe el niño quieto que mira las imágenes como si de un cuadro o esfera en movimiento se tratara, se vivencia el dolor que portan. El paisaje deviene post-vanguardista cuando se agregan imponentes esculturas, con técnicas de movimiento y transparencias, que plásticamente señalan y traducen literalmente el dolor del niño y suman en el convivio estético-emocional a los espectadores, complejizando su experiencia ante el crimen y la violencia. Ya nos referimos a esa misma línea de no aceptación del sistema de la lengua, por sus imposiciones, por la simplificación que porta la filosofía metafísica, refiriéndose al teatro expresa Castellucci que:

Hablar en el teatro implica encontrar cien significados diferentes. La gran lección de la tragedia griega es que el héroe trágico habla y habla, y habla para producir silencio. Es una paradoja. Allí la palabra no comunica, crea una distancia: yo y el otro (2013a).

[El teatro] No cambia nada. No mejora el mundo. No es un instrumento político, pero se convierte en político cuando en vez de ofrecer respuestas te proporciona enigmas y problemas. Éste el auténtico sentido del teatro. Tampoco es un lugar cómodo. Para eso hay que sacudirlo de su tradición (Castellucci, 2013c).

Y en este recorrido retomamos la palabra del dramaturgo acerca de cómo surge la obra del 2007, en respuesta a Jean-François Perrier narra que la idea para hacer *Hey Girl!* la tuvo a partir de un

episodio en la calle, frente a un semáforo en rojo, ante el cruce rápido de un grupo de jovencitas. Luego, tras esa visión sucedió el hallazgo del título, y según explica era la primera vez que le sucedía esto, ya que siempre trabaja con una planificación previa. Ante la pregunta de Perrier sobre qué significa *Hey*, responde vinculando la palabra al saludo ¡Ave! y completa la relación trayendo a la memoria el ¡Ave María! Juega de esa manera con la reminiscencia de un significante sagrado y con la memoria de lo religioso abre otros significantes, que califica como negros, sombríos, y eso lleva a pensar en la cercanía fónica con el saludo nazi –al que no nombra– aunque sí opone la luminosidad del ¡Ave! a la banalización del saludo cotidiano. Castellucci como director invita “a atravesar los símbolos”, de parte a parte, tal como lo hace la actriz de la obra antes citada en el espectáculo con la espada, el metal refulge, mientras quema un trapo y representa un signo múltiple. El director se refiere al objeto espada, en sus dos funciones (defensa y ataque), y que puede volverse en contra de quien la emplea, en escena quema, señala, marca... Castellucci completa la idea: “Esta ambigüedad nacida de la polarización es el centro de mi trabajo”. Pregunta el entrevistador acerca de las interpretaciones múltiples de sus espectáculos a partir del uso de objetos, accesorios y actrices, y él responde sacando el eje, responde acerca del rol activo del espectador y la función política del teatro. Resulta significativo que considere como un “deber” el hacer soñar, imaginar y fantasear. Transforma la actividad convencional del espectador, sacándolo del *voyeur* lo ubica en una acción responsable, tras la percepción de sus propios fantasmas y sueños. Si bien Castellucci no se considera pedagogo tiene plena conciencia de la necesidad de redefinir la mirada del espectador en el teatro, logrando atravesar sus cuerpos: “Un regard qui peut toucher, bouleverser”. Castellucci consigna que para *Hey, girl!* el proceso de trabajo se hizo durante dos meses, con ejercicios que da a la actriz, junto a las proposiciones de ella. La estructura de su espectáculo se da entre el vacío y el lleno, entre el movimiento y la lentitud, el ritmo y el impulso y la corporalidad del espectáculo es la que envolverá los cuerpos de los espectadores. Aclara que la segunda actriz funciona como un doble, “un alter ego” que abre las significaciones de la mujer y de la joven. Para él entre ambas se activa la relación con las figuras de Juana de Arco, Ofelia, Julieta, Ifigenia y la Virgen María (Castellucci, 2007: 1). Comprendemos la siguiente afirmación acerca de la búsqueda de eficacia de la práctica escénica, válida tanto para la obra de la joven como para la re-escritura de Dante:

... se trata de una epifanía individual del espectador, y eso tiene que ver con que cada espectador tiene su propia clave de acceso, pero no por eso es un espectáculo surrealista. Todas las imágenes, los problemas que nacen en el espectáculo son calculados, diseñados, queridos, en cierto sentido, de forma paradójica, conceptual (Castellucci, 2010).

Como otro tipo de re-escritura nos referimos ahora a *Réquiem para una metamorfosis* de Fabre (2007, Salzburgo), ya por su composición elegíaca la obra funciona como la puesta en escena del duelo y

asimismo es una danza de la muerte.³ Al igual que en las danzas medievales Fabre compone un desfile coreográfico e interacciones de las figuras que presentan un universo en sí mismo complejo, crítico, lúdico y festivo. Monta además en el espacio teatral la “cámara sepulcral de la muerte”, con estructura de *Missa pro defunctis* o *Missa de functorum*, o sea recurre a una puesta ceremonial que implica la presencia del cuerpo muerto. Fabre dedica esta obra elegíaca a sus padres muertos aunque no le otorga la faz melancólica del barroco, ni la “parálisis contemplativa”, ni la consecuente percepción del *voyeur*, con respecto al extrañamiento del propio cuerpo y del mundo de los objetos que en esa tradición devienen enigmáticos (Benjamin, 1990: 132-135). Es evidente que el dramaturgo revisa y conoce la retórica barroca cuando re-escibe el tema del desengaño implícito en toda *vanitas*, esa composición literaria o plástica que remite al cadáver y expresa la pérdida de sentido de las cosas terrenas. En contraposición, muestra ínsita en el cuerpo la muerte y resiste a la negación y ocultamiento propios del siglo XX (Musitano, 2011). El belga insta a un saber sobre la muerte en la vida y explora su metamorfosis, por ello es que actualiza el sentido festivo de la representación macabra medieval, y mensura otra comprensión del ciclo vida-muerte. La metamorfosis y la energía expansiva de lo vital se muestran en imágenes de insectos, mariposas, bromas y risas. Los estudios acerca de la producción del dramaturgo belga (Van Dries, 2013; Hertmans, 2014; Van Muylem, 2015) señalan que Jan Fabre provoca al espectador y que su trabajo teatral presenta una comunicación e información polivalente y compleja. Promueve percepciones diversas, sacando a quien espera de las sensaciones y habituales, sea con respecto de lo existencial, histórico o político. Fabre en esta obra dice lo que no se dice, sea mediante los movimientos coreográficos de las figuras-performers, o cuando con los enunciados no verbales refuerza los parlamentos monologales de las distintas figuras y danzantes, ya sean el anatomorfista, maquillador de muertos, o sacerdote con el pecho abierto. Muertos y vivos danzan, sin distinción, coralmente relacionados. El juego y la sátira “traducen el dolor del mundo”, son una respuesta frente a la desconsideración de la muerte en las sociedades moderno-tardías. En consonancia con antiguas prácticas relacionadas con el morir se delinea difusamente un universo amplio en el que coexisten diferentes lenguas, latín y griego, con las que se deconstruyen las tradiciones naturalizadas acerca de la buena muerte, se desmitologizan creencias, las frases hechas, mientras que a ese paisaje lo atraviesa *la voz de la historia*, en inglés e italiano, con fragmentos de restos orales, escritos o crónicas. Los danzantes muestran los procesos que la muerte

³ Este trabajo continúa el análisis que con Van Muylem (2014) presentamos en relación con las danzas medievales de la muerte, la conjunción entre la resistencia política y el juego, la sátira, y el estudio de la performance contra la no consideración de la muerte en las sociedades moderno-tardías. Especialmente, aquí abordamos el juego con lo funesto, corporal y escénico, y las apropiaciones del género barroco caracterizado por Walter Benjamín (1990).

conlleva y cómo culturalmente son ocultados. En la puesta de *Réquiem para una metamorfosis* (Fabre, 2007, Salzburgo) las diferentes escenas vinculan hechos y personajes en prácticas relacionadas con la muerte y la danza (papas, músicos, soldados y gente anónima, se desplazan en la escena). Sabemos que la puesta re-significa plásticamente el *memento mori*, la naturaleza muerta y la *vanitas*, constituyendo una apropiación diversa del *Trauerspiel*. Constituye así un complejo y saturado paisaje dramaturgico a través del trabajo a nivel de superficie con lo simbólico y de las figuras significantes. Interesa, por ejemplo, lo lúdico y colorido de Mariposa, importantísima figura en la obra por el trabajo dramaturgico y de coreografía que des-solemniza y metamorfosea lo funesto en festivo. La resolución escénica de esta figura a través del movimiento presenta lo que muere y renace. En el espacio teatral se experimenta de otra manera lo que sucede o podría suceder en la “cámara sepulcral de la muerte”, ella juega en la presencia del cuerpo muerto, abre nuestro imaginario al mundo de los objetos que refieren al cadáver y a las vanidades, y no hay melancolía ante la pérdida de las cosas terrenas. Esta dramaturgia de autor del siglo XXI traduce lo vital y muerto de modo performático, desmarca y descentra tradiciones mediante una lógica poética, ligada al sueño y a lo cotidiano, a un imaginario amplio que reúne los opuestos y los hace coexistentes.

Jan Fabre, como artista plástico en variadísimas ocasiones ha relacionado el arte, el sexo y la religión y sus producciones conocidas en exposiciones del arte internacional europeo –tales Documenta Kassel o la Bienal de Venecia– desde mediados de los años ochenta presentan vínculo con las poéticas de lo cadavérico. Y más frecuentemente desde los noventa en lo teatral podemos vincularlo en la tradición del arte que ha tomado la figuración del cadáver, dándole a este tipo de representaciones en relación con la *physis* un giro transformador y vital. En 2013, en Buenos Aires, vimos *Preparatio Mortis* (Fabre, 2013),⁴ y con esa puesta se enriqueció la tarea comparativa, pues advertimos un aspecto particular del paisaje, al devenir ecfraisis de una naturaleza muerta.

La obra va desde la oscuridad a la luz, desde el cuerpo de la bailarina a nivel horizontal al vertical – cuando sale del estado de muerte danzando con estertores–, como si se tratase desde la muerte de una vuelta a la vida, especie de metamorfosis humana o nacimiento invertido. Esta performance a-verbal, puro movimiento, presenta sonidos y visiones de lo casi imperceptible, intensidades que cuestionan los paradigmas de la representación. El espectador vivencia la belleza de lo quieto –aunque vivo por sus aromas, visión y sonidos– de más de 5000 flores naturales, dispuestas sobre el piso del escenario y cubriendo además un túmulo en alto. El director en la puesta trabaja con mínimos estímulos que luego van *in crescendo*, para que se perciba la escena de otro modo y reflexione acerca de lo invisibilizado culturalmente, se busca otra relación, se nos vuelve ‘sensibles’ a la muerte en su

⁴Véase un fragmento de *Preparatio Mortis*, en <https://www.youtube.com/watch?v=v1x77CHxXFU>

movimiento biológico, oculto y vital. Podría entenderse como la búsqueda de una experiencia teatral de la *physis*. Sin contradicciones en ese *umbraculum* que es el teatro, se marca un espacio de transición, de juego y diferencias con las que Fabre y la bailarina hacen arte. Al momento de inicio de la performance, cuando el espectador entra en la sala con una luz tenue se percibe la penumbra y entrevé la escenografía dispuesta en distintos niveles, como dijimos el piso cubierto con miles de flores forma un tapiz de colores y matices, pero en ese momento de los claroscuros sólo se observa un granulado difuso. Al mismo tiempo, el perfume penetrante aunque sutil de las flores envuelve la sala. En otro nivel más alto del escenario se vislumbra un túmulo cubierto de flores. ¿Tumba, sarcófago? Más arriba, cada uno siente el resto de los espectadores acomodándose en sus butacas. Una vez ocupados los lugares descende la intensidad lumínica de escena y sala, llegando hasta la oscuridad plena. En esa instancia se produce un silencio espeso, denso, los minutos de fundido negro incomodan. Se oyen murmullos, chistidos, se encienden algunas luces de teléfonos celulares. La tensión generada por la oscuridad y quietud es interrumpida luego por una fortísima música instrumental, entre barroca y moderna, en la que se reiteran tonos y acordes. Los ojos se esfuerzan para ver más allá del negro, luego con una luz difusa y cálida se apaciguan poco a poco, se acostumbran a lo imperceptible, a detectar mínimas formas en movimiento. Como espectadores no lográbamos asimilar a lo real las visiones inciertas, vinculando lo fantástico a la velocidad de lo micronésimo mutaba nuestra dificultad para ver en otra comprensión de los mínimos movimientos. Una certeza: las flores se mueven, irrumpe la movilidad en lo que carece de ella, imaginando los por qué de las variaciones poco a poco, saliendo de lo incierto se reconoce la maravilla metamórfica. Asoma un brazo y otro brazo, un cuello, la cabeza, vemos de a poco y en danza fragmentos corporales antes ocultos en el túmulo. Luego la performer yace sobre este y hace danzar las flores con espasmos, que metamorfosean lo quieto y horizontal. Estamos ante la puesta en escena de los cambios y movimientos que la muerte produce en un cuerpo que se suponía ‘cadavérico’ y la puesta incluye en auto implicación la tensión entre lo quieto y lo móvil, lo visible y lo invisible, lo vital y lo muerto. Fabre hace coexistir muerte y metamorfosis, en la plástica, en la danza, en el teatro, por ello es que en sus obras genera la percepción de lo extraño, como en este caso mediante la carencia y gradualidad de lo lumínico, con la presencia de lo quieto en la casi imperceptible presencia de brazos-cuello-cabeza y cuerpo de la bailarina. Flores y cuerpo valen disociados o como partes de una totalidad, la discontinuidad de la mirada y el paroxismo de la música –que no ilustra sino que es otra posibilidad de experimentar las transiciones– guían para acceder a la visión de lo mínimo, por caso la gota de agua que cae (cuando la bailarina tira hacia arriba flores), o al escuchar el sonido del tallo que se quiebra cuando ella danza. Esa secuencialidad de sensaciones no habituales y mínimas sostiene la visión del fragmento/cuerpo –de la bailarina y de la escenografía que es parte de la ecrasis de una

naturaleza muerta– y al salir de lo aparentemente inerte y estanco de la muerte modifica las representaciones de cómo entendemos los procesos del morir en nuestra sociedad. Este trabajo plástico y teatral implica un doble registro de las imágenes de la muerte, parte de lo oscuro y del silencio, expone con la danza lo que sucede en el cadáver. Doble registro, por un lado, la imagen espiritualizada y preexistente de ese “hay algo después de la muerte”, y, por el otro, lo biológico y material, negado socialmente. En la performance se ‘abre’ la muerte a su materialidad, lo invisible es explosión vital, estalla en la danza y formas. *Preparatio mortis* describe, hace ver, lo que parece quieto y muerto, desde donde se despliega la vida, que aparecerá por la bailarina ante los espectadores como una bella mariposa de colores. Esta performance actualiza y re-escribe el *ars moriendi*, aquella preparación que hacían los antiguos para el buen morir, acerca lo espiritual a lo biológico, hace consciente la metamorfosis material que acarrea la muerte, visibiliza los cambios mínimos en el cuerpo que transparenta el ataúd y deja ver el transcurrir de la disolución. Quizás en algunos espectadores este *ars moriendi* haya logrado algunos de los efectos buscados –tales el desmontar prejuicios, creencias y temores– y seguramente provocó otras percepciones y experiencias.

La dramaturgia de Fabre abre la teatralidad con complejas sonoridades e imágenes. Stefan Hertmans (2014) define el paisaje desde la pintura flamenca por la constitución de “sensaciones de transparencias, distancia, lejanía, movimiento expansivo hacia lo sin límites”, incluyendo en el actual teatro belga las apropiaciones de Beckett, Müller y Handke. Completa su conceptualización reflexionando acerca de la dinámica material de la ascesis que produce una escena caracterizada por la distancia y el minimalismo. A partir de este crítico y desde el punto de vista filosófico observamos que el paisaje revela el cuestionamiento de la palabra como forma de comunicación, recusa su capacidad referencial y aún metafórica para decir lo inefable. Y desde esta multiplicidad desasida que la dramaturgia del siglo XXI implica aparecen como fundamento las puestas que reúnen lo visual, plástico y sonoro, que examinan lo figural y la observación abierta a las sensaciones difusas, en variadas transformaciones de lo sensible y que conmocionan a los espectadores. Entonces, tal como sostiene Danan (2012: 32) se aprecian en el acontecimiento teatral otros vínculos entre actores, performers, bailarines, músicos con el espectador/público. El paisaje dramático para Bernard Dort sería una “representación emancipada”, del lenguaje verbal o bien de los textos, o como agrega Danan (2012: 65):

La dramaturgia es lo que realmente anima la escena teatral, provenga o no de un texto dramático –sin embargo, creo yo, siempre existe un texto en un momento u otro del proceso: obra de teatro, texto-material, programa. “texto dramático”, notas preparatorias o notas de intención– ya sea visible o invisible –definitivamente la imagen del Golem, con su pergamino en la boca, sin el nombre de Dios.

En 2014 la compañía Troubleyn estrena un solo con el bailarín Cedric Charron como performer, él monologa con su padre, danzando contra él en su lecho de muerte. Dice la crónica barcelonesa que “*Attends, attends, attends... (pourmonpère)* es una llamada desesperada para poder conectar con el progenitor antes de que expire” (Cervera, 2014). Resulta interesante que la producción coreográfica y teatral sea sobre un momento tan intenso, único, biográfico y que la búsqueda de comunicación sea desde el cuerpo en movimiento y la palabra. Fabre dice de esta obra: “Lo que le pido al intérprete es que incorpore todas las sutilezas de cada palabra; incluso la manera de respirar puede abrir un mundo de imaginación” (en Cervera, 2014). Reunidos performer y paisaje de muerte porque el procedimiento bio-dramatúrgico interpela tanto al actor para que su cuerpo realice la puesta en movimiento y en voz, y a su vez interpela al espectador en una temporalidad recursiva. Los elementos verbales y no verbales en su configuración poética traducen el dolor ante el mundo, incluyendo lo biográfico junto con el artificio, así construyen con el público una relación diversa, estética y ética, no pedagógica. Fabre trabaja con lo poético-plástico, con formas no miméticas, aunque pasionales y posibilita una relación a nivel de experiencia, pensamiento, sensaciones, que en la búsqueda de efectos políticos revisa/revisita las herencias del pasado en el presente. Con la física de lo sensible de quien danza y la inmaterialidad del ausente el dramaturgo insiste en el cuerpo como energía y desde ese espacio privilegiado del trabajo escribe, dirige y redimensiona objetos y estilos artísticos. En el monólogo *Soy un error* (Fabre, 2007) destaca su escritura poética, su oralidad trae un pensamiento abierto e intenso de lo actual. Asimismo este texto, como la performance de *Preparatio mortis*, enfatiza el trabajo con el cuerpo del actor, es escritura para un cuerpo que deviene en “parlante”, más allá de lo verbal es su fisicalidad la que atrae en la lectura y en la puesta. Muestra un texto dramático permeable, des-teatralizado, excedidas las palabras en sus funciones dramática o narrativa poetiza, reclamando un pacto de escenificación próximo a otros formatos artísticos, en los que lo metonímico, la imagen y su semiosis resultan predominantes (Van den Dries, 2013). El dramaturgo de Amberes construye un espacio sin límites en el que un fumador empedernido se niega a dejar el cigarrillo y juega con la muerte en su decir y placer. La palabra ácida y burlona toca las creencias, diluye los pensamientos, hace porosos los límites entre ética y arte. El fumador, parafraseando a Barthes (1986: 51), es una naturaleza muerta, porque nos recuerda nuestro carácter frágil, porque construye un mensaje privativo, una ausencia biográfica, en la “plenitud de virtualidades”, y condensa todos los sentidos. Entrevistado en el 2004, dice:

[Fabre, encendiéndose un cigarrillo] Yo me denomino “observador de la belleza”, y de eso se nutren mis textos, mi obra escultórica, mis *performances*... No me gusta el término multidisciplinar, yo me considero un “artista conciliador”, porque todo el arte está

interrelacionado y yo sólo me encargo de seguir, conciliar e investigar esos caminos que unen la danza con la pintura, la música con la escultura, etcétera (Fabre, 2004).

Devienen el texto y el monologar, como la cita anterior, en “lectura interrogativa”, preguntando, preguntándose, sobre lo que se ve y se percibe como errático, ¿obtuso? Según Barthes (1986: 51) lo obtuso implica una captación “poética” pues remite al significante, no a la intelección, no al sentido, se halla entonces en el nivel de la significancia, del ángulo obtuso, abierto, ilimitado. Vimos también en *Requiem* cómo el dramaturgo nos lleva al orden de lo risible, inútil y trivial de la muerte y del morir, pero también al de la *physis*. Lo obtuso nos deja detectar en el cuerpo parlante un acento (con su naturaleza enfática y elíptica), un pliegue que corta el sentido, es ese “gesto anafórico sin contenido significativo”, que “no teatraliza” sino que “hace fracasar al sentido” y “subvierte la práctica del sentido”. Este monólogo aparece como “... gasto inútil, lujo. Anti-relato, diseminado...” (Barthes 1986: 288-290):

Pero esta realidad está amenazada de desarticulación, de disociación a causa de unos movimientos, en absoluto bruscos (no hay nada que rechine), pero breves y, por decirlo así, en “mutación continua: nada permanece mucho tiempo, los movimientos se van interrumpiendo uno a otro: es el reino del *intermezzo*, noción harto vertiginosa cuando se hace extensiva a toda la música y cuyo molde se experimenta como una serie agotadora (aunque simpática) de intersticios.

En ese mundo roto, extraído de apariencias cambiantes (el mundo como un carnaval), a veces, un elemento puro y terriblemente inmóvil penetra: es el dolor. A esta emoción profunda e inefable, la más de las veces, responde este teatro del siglo XXI. En las obras mencionadas se traduce el dolor, con mayor incidencia del trabajo coreográfico y de la performance, recurriendo a la física de lo sensible, con la insistencia en resaltar la percepción del cuerpo de los actores, la presencia de los objetos. Dolor y habla no verbal de los cuerpos y las cosas dejan más espacio a lo innombrable. Las funciones que cumplen lo verbal y no verbal nos llevan a los efectos poético-políticos buscados con estas puestas en escena. Mirada y voz se encuentran del lado del objeto y no del sujeto, así se trabaja actoralmente de modo performático, y sucede lo obtuso en el “cara a cara” entre actor y espectador. Para completar este acercamiento concluimos con el concepto de performance, que el belga Jan Fabre recoge de la dimensión experimental del arte, desde la perspectiva de un científico o un entomólogo, porque la vida es constante transformación y los seres humanos, igual que los insectos, sufren metamorfosis gozosas, que a veces suceden de modos difíciles, insoportables, por lo que se requiere un cuerpo que sea consciente de sí, trabajado incluso desde el dolor:

Quiero escrutarme con una lente de aumento dentro y fuera del cuerpo. Y dar un nuevo sentido al arte de la performance. ¡Soportar! (Fabre, 2013c).

Ahora bien, hablar de escritura y puesta en superficie ha implicado aquí conceptualizar el paisaje dramático en relación con el dolor y modos diferentes de traducirlo. Uno y otro dramaturgo construyen un *estar ahí* muy diferentes y esa construcción comporta experiencias, sea la inconmensurable ante la muerte y el dolor, traducidas mediante la iconoclasia, la violencia contra la palabra o la belleza, lo lúdico y festivo. Formas y dramaturgias de no representacionales, performáticas, que truecan lo vital y muerto, desmarcan y descentran tradiciones, mediante una lógica poética, reúnen en Castellucci los opuestos y en Fabre, a figuras que monologan, sin diferencias entre vivos y muertos. Esa extensión hecha de imágenes, voces, gestos, ideo-ritmos y corporalidades, fragmentarias o imposibles hacen tanto a una caracterización de “el teatro de los muertos” (Dubatti, 2014) como al conocimiento de las poéticas de lo cadavérico de fines del siglo XX (Musitano, 2011). Y por ello ha sido importante interrogarnos acerca de la pérdida, del dolor, del por qué y de cómo se traducen los difíciles vínculos entre arte, vida y muerte (Musitano, 2016). Este es el punto que el paisaje abrió a la reflexión, al conocimiento de producciones de Castellucci y Fabre, con una perspectiva estético-política a la vez que existencial, ética y plástica (Musitano, 2015). Ambos, como artistas plásticos emplean sus saberes en las puestas y su teatro deviene en poético, elaborado en superficie, pleno de significantes de formas, colores, movimientos, y figuras. Fabre (2011), a la vez que insiste en la performance, ve “... el cuerpo como una batalla biológica” anclado en la tradición funesta medieval, relaciona de manera explícita carnaval, fiesta y política. Mientras que Castellucci (2013a: 69-70) se considera en el teatro como un peregrino de la materia:

La materia es la última realidad. Es la realidad final que tiene como extremos el aliento y la carne del cadáver. (...) Es pues un teatro de los elementos. Es un teatro elemental. Los elementos se entienden como puro comunicable... esto es lo que interesa: comunicar lo menos posible. Y el menor grado de comunicación posible consiste en la superficie de la materia. En este sentido, y por paradoja, es un teatro superficial, hecho de superficie, porque es un teatro que busca la emoción.

Mirar/oír/hacer son secuencias que conforman un paisaje con figuras, en el que suenan las voces no armónicas de los actores, se experimenta lo pasional, se rompe y expande el espacio (mediante los cuerpos que lo surcan, atravesados en su estar), se percibe lo que se hace contra el pensamiento, y lo que busca el teatro cuando se experimentan las pasiones, la poesía:

La *physis* –esa energía vital, corporal, que como expresa Artaud produce el arte y rompe el sentido lógico hacia otras formas de conocer– desliga la palabra de sus usos habituales, aporta un *plus* enraizado en la carne, entrañado el sonido orgánico, desarticulado, trae las resonancias de una música y ritmos, desordenados o aleatorios, en los que no predomina el sentido regulador de la secuencia ver/conocer (Musitano, 2014: 99).

BIBLIOGRAFÍA

- Balestrino, Graciela. 2008. *La escritura desatada. El teatro de Alfonso Sastre*. España. Editorial Hiru.
- Barthes, Roland. 1986. *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona. Paidós.
- Benjamín, Walter. 1990. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid. Taurus.
- Cacciari, Massimo. 1993. “Tocar a dios”, en *Lo santo y lo sagrado*. Madrid. Trotta. Pp. 138-150.
- Castellucci, Romeo. 2013a. en Castellucci, Claudia y Romeo Castellucci, *Los peregrinos de la materia. Teoría y praxis de teatro*. Escritos de la Societas Raffaello Sanzio, traduce Carla Matteini. Madrid. Editorial Continta Me Tienes.
- 2013b. Entrevistado por Mora, José Manuel, 21/06/13. Madrid. El Cultural.
- 2013c. Entrevistado por Pacheco, Carlos. "Romeo Castellucci: No me interesa dar respuestas", en *lanación.com*. Espectáculos, 16/10/2013, online, en <http://www.lanacion.com.ar/1629318-no-me-interesa-dar-respuestas>
- 2010. “Mi teatro es una epifanía individual del espectador: Romeo Castellucci”, Periódico La Jornada, 11/03/10, p. 3, en <http://www.jornada.unam.mx/2010/03/11/cultura/a03n1cul>
- 2008-2009. DVD. *Inferno, Purgatorio, Paradiso*. Arte Editions. Avignon. Francia. Societas Raffaello Sanzio, <http://www.raffaellosanzio.org/>.
- 2008. Entrevista de Baecque, Antoine de, “Entretien avec Romeo Castellucci”, <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Inferno/ensavoirplus/> (Véase imágenes, además, en <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Inferno/>).
- 2007. Presentación de *Hey Girl!* Aviñón. Entretien par Jean-François Perrier, Festival. Archivo, <http://www.festival-avignon.com/en/shows/2007/hey-girl><http://www.theatre-video.net/video/Le-Sacre-du-Printemps-de-R-Castellucci-images-de-repetitions-reportage-en-allemand?autostart>.
- Cervera, Marta. 2014. Barcelona, *El Periódico*, 23/11/2014, en línea: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/danza-contra-padre-3711762>).

- Danan, Joseph. 2012. *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México. Paso de gato. Traducción Víctor Viviescas.
- Dubatti, Jorge. 2008. “Cartografía Teatral: introducción al Teatro Comparado”, PDF, en línea: www.koss.com.ar/HTU/Cartografia%20Teatral.pdf
- 2011. “Teatro comparado, teatro del mundo y teatro argentino”, en Roger Mirza (editor) *Teatro y representación. Perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo*. Montevideo. Universidad de la República. Pp. 17-27.
- 2014. *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires. Atuel.
- 2016.
- Fabre, Jan. 2004. “No creo en las modas, sino en Artaud, la palabra y el movimiento” <http://www.elcultural.com/revista/teatro/Jan-Fabre/10450>. Consulta 26/08/15.
- 2007. 27/08/2007, Estreno de *Réquiem para una metamorfosis* de Fabre en el Festival de Salzburgo, (véase imágenes de la obra en <http://www.20minutos.es/fotos/artes/los-esqueletos-toman-el-escenario-en-salzburgo-2902>). From *Requiem for a metamorphosis* by Jan Fabre. SalzburgerFestspiele, Felsenreitschule. August, 2007, en <https://www.youtube.com/watch?v=DXMWCayPLGY>).
- 2009a. *Réquiem para una metamorfosis*. Santiago de Chile. Rial Editores.
- 2009b. “Yo soy un error”, en *La orgía de la tolerancia y otras obras teatrales*. Santiago de Chile. Rial Editores. Pp. 17-29. Traducción Marietta Santi.
- 2011. “Soy un servidor de la belleza”. Nota de Liz Perales del 04/06/2011. <http://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Jan-Fabre/1715>. Consulta 26/08/15.
- 2013a. Nota diario *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, 3/10/13)
- 2013b. “Una jornada laboral con Jan Fabre”. Nota de Liz Perales, 01/02/2013, en *El cultural.es*, http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=32251.
- 2013c. [En línea] “Le ossessioni di un artista visionario: Jan Fabre frascena e arte”, Novelli, Laura y Carla Russo, 7/11/2013. Traducción nuestra. En *PACMagazine di arte & cultura*, en <http://paneacquaculture.net/2013/11/07/un-corpo-disciplinato-verso-la-performance-jan-fabre-si-racconta/>
- Fobbio, Laura. 2014. “El ‘entre’ como figura dramática: una aproximación poética”, IV Jornadas Nacionales y I Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral. Buenos Aires: AINCRIT. Ponencia inédita.
- García Canclini, Néstor. 2011. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires. Katz.

- Giordano, Alberto. 2008. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires, Mansalva.
- Hertmans, Stefan. 2009. *El silencio de la tragedia. Ensayos*. Trad. Julio Grande. Valencia, Pre-Textos.
- 2014. Curso de Doctorado FFyH. UNC. “El paisaje textual II”. Córdoba. UNC.
- Lehmann, Hans-Thies. 2006. *Postdramatic Theatre*. Translated and with an Introduction by Karen Jurs-Munby. Nueva York. Routledge.
- Mouffe, Chantal. 2007. “La política y lo político”, *En torno a lo político*. FCE, Buenos Aires. Pp.15-40.
- Musitano, Adriana. 2011. *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fin del siglo XX*. Córdoba. Editorial Comunicarte.
- 2009. “Hermenéutica y apropiación, una cuestión problemática”, Ponencia para Concurso Cátedra de Hermenéutica. Córdoba. FFyH. UNC.
- 2012. “Escritura dramática y escritura poética de fin del siglo XX, coincidencias y especificidades: *La casa de los muertos* de Philippe Minyana (2002)”. Pp. 172-182, en <http://www.telondefondo.org/julio>, Año VIII. N° 15. Buenos Aires.
- 2014. “Duelo y extravío, mirada, música y voz”, en Simón et al. *Variaciones Orfeo*. Villa María, EDUVIM. Pp. 95-111.
- 2015. “Informe del año sabático, investigación: Plástica, poesía, teatro y política en el arte del siglo XXI. Las representaciones de la muerte y lo cadavérico”, Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, Aprobado por HCD y HCS, UNC.
- 2016. “El tratamiento de la muerte en dramaturgos argentinos, 1980-2000”, en *Dramateatro Revista Digital*, Polonia, Año 18. Nueva Etapa. N°1-2, junio-diciembre, pp. 255-267.
- y Laura Fobbio. 2014. “El paisaje y el entre, categorías relacionales para la escena y la puesta en página” Actas del VI Congreso Internacional de Letras, Transformaciones culturales, Teoría y Crítica de las literaturas comparadas. Buenos Aires. UBA.
- y Laura Fobbio, 2012. “La puesta en página del monólogo dramático: el martillar y la escritura en voz alta” en Actas IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral. Bs. As., AINCRIT. En línea: <http://www.aincrit.org/pdfs/actas-de-las-iv-jornadas-nacionales-de-investigacion-y-critica-teatral---2012.pdf>.
- y Van Muylem, Micaela. 2014. “Danzas de la muerte, fiesta de la belleza y performance. Jan Fabre”. Ponencia, 2° Jornadas de Estudio de performance. FFyH, FArtes. Córdoba. UNC.
- Ponte de Pino, Oliveiro. 2013. *Romeo Castellucci & Societas Raffaello Sanzio*. E-Book. Italia. Doppiozero. Ateatro.
- Ubersfeld, Anne, 2003. “El habla solitaria”, en Acta Poética no 24, UNAM, México, en

<http://www.iifl.unam.mx/htmldocs/acta-poetica/24-1/ubersfeld.pdf>

Van den Dries, Luk. 2013. *Corpus Jan Fabre. Observaciones de un proceso creativo*. IX FIBA, Buenos Aires.

Van Muylem, Micaela. 2013a. *El silencio como línea de fuga. Mujeres soñaron caballos, de Daniel Veronese*. Villa María, EDUVIM.

—. 2013b. “La puesta en página en la traducción de textos teatrales contemporáneos” *Revista Mutatis Mutandis*. Vol. 6, No. 2. 2013, Colombia. Pp. 330-348.

— 2015....

Fichas técnicas

Castellucci, Romeo. 2008. *Inferno, Purgatorio, Paradiso*, Aviñón, 2009 DVD.

— 2008. Programa del Festival, 2008, PDF, en <https://www.google.com.ar/webhp?tab=Tw&authuser=0&ei=Kw46Vf7xEIGBsQXM04HQCA&ved=0CAUQqS4oAg#authuser=0&q=Baecque%2C+Antoine+de.++%E2%80%9CEntretien+avec+Romeo+Castellucci>.

-Programa Avignon, 2008:14. 5 al 12/08. COUR D'HONNEUR, DU PALAIS DES PAPES, 1h30, 2008, mise en scène, scénographie, lumières et costumes, Romeo Castellucci, musique originale et execution en direct Scott Gibbons. Chorégraphie Cindy Van Acker, Romeo Castellucci. Collaboration à la scénographie Giacomo Strada. Sculptures en scène Istvan Zimmermann, Giovanna Amoroso. Automates Giuseppe Contini. Réalisation des costumes Gabriella Battistini. Avec Alessandro Cafiso, Maria Luisa Cantarelli, Silvia Costa, Sara Dal Corso, Antoine Le Ménestrel, Manola Maiani, Luca Nava, Gianni Plazzi, Stefano Questorio, Jeff Stein, Silvano Voltolina. (distribution en cours), production Gilda Biasini, Benedetta Briglia, Cosetta Nicolini”

Jan Fabre. 2007. *Réquiem For a Metamorphosis*. Salzburgo. Texto, Dirección, Escenografía, Coreografía, Jan Fabre. Música, Serge Verstockt. Asistente de Dirección, Miet Martens. Dramaturgia, Miet Martens y Luk Van den Dries. Vestuario, Pol Engels, Katrien Strijbol, Andrea Kranzlin. Bocetos, Jan Fabre, Harry Cole. Performers, Linda Adami, Lie Antonissen, Manon Avermaete, Christian Bakalov, Katarina Vistrivic-Darvas y 20 más. Lenguas, inglés, griego y alemán. Producción de *Troubleyn*, Bélgica, Salzburgo, Austria, y Lituania.

Monologar desde el *entre*

Laura Fobbio*

Un actor relata momentos de su vida mientras se proyectan fotografías de su infancia y otros actores replican lo que él narra, con la voz, con las acciones. Una actriz emite sonidos guturales que lindan con lo ritual, al tiempo que los demás cuerpos en escena se mueven coreográficamente y tocan instrumentos, ritmando los sonidos. Un texto fragmentario próximo a un tratado filosófico es recitado por una voz en off y se continúa –en forma de contrapunto- en el decir de otras voces que, en presencia, se dirigen al público, mientras alguien manipula alimentos convocando imágenes plásticas, y tres o cuatro cuerpos -no se distinguen claramente- se enlazan, desnudos, pintados, generando formas que dicen de la vida, y de la muerte... Ante tales situaciones difíciles de describir nos preguntamos, una vez más, por las particularidades de esas interpelaciones e interacciones en las que el discurrir tiene características del monólogo de finales del siglo XX, al tiempo que lo excede y sitúa la acción en el *entre*.

La dramaturgia actual se define por las tensiones, cruces, la liminalidad entre formas, géneros, artes y todo lo que acontece en esas fronteras que se atraviesan, en esos *entres*...⁵ Estamos ante escrituras autorreflexivas y autorreferenciales, que al trabajar priorizando lo ‘auto’, generan un panorama múltiple, diverso, caracterizado, según enumera Emilio García Wehbi (2012), por:

Ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad, pluralismo, códigos múltiples, subversión, perversión, deconstrucción, anti mimesis [...] simultaneidad, montaje, fragmento.

Aun así, la escena se construye sobre las bases o cenizas de los elementos dramáticos tradicionales. Pero contaminándolos desde el presente para generar un nuevo material que deje rastros del viejo, hablando desde el aquí y ahora.

En estas poéticas donde prima la simultaneidad de cuerpos –vestidos, desnudos, filmados, en presencia–, voces, objetos, comida, sonidos, animales, música en vivo, proyecciones, danza, entre otros elementos, es complejo determinar un orden en la sucesión de los hechos en función de una

* Dra. en Letras, Becaria Postdoctoral CONICET. Prof. Asistente, interina, Introducción a la Literatura, Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC. Directora del proyecto “Configuraciones escénicas del retrato en dramaturgias argentinas actuales”, Centro de Investigaciones, FFyH, UNC.

⁵ Nos abocamos a estudiar el *entre* como procedimiento dramático en nuestra investigación postdoctoral con Beca del CONICET, en el marco del tema “El paisaje del *entre* en la dramaturgia de Alejandro Tantanian” (Fobbio 2014b).

‘historia’, o reconocer situaciones que puedan ser ‘traducidas’, descritas con palabras. Pensamos como ejemplos de tales puestas, en *Brickman Brando Bubble Boom* de Agrupación Señor Serrano, y *The blind poet* dirigida por Jan Lauwers, ambas representadas en el Festival Internacional de Buenos Aires de 2015,⁶ y en *La verdad de los pies* dirigida por Jazmín Sequeira, puesta que vimos en el marco de la 31 Fiesta de Teatro de Córdoba 2016. Así dicen las sinopsis de dichas obras:

Un poblado de chabolas ardiendo. Funky a todo volumen. La crisis del sistema hipotecario. La Inglaterra victoriana. Nidos, madrigueras, cuevas y mansiones. Más de 150.000 desahucios en 2012. Brickland. El horror. Un banquero sonriendo. Un constructor sonriendo. La nostalgia del hogar. Mucho video. Mucho más video en directo. Paraísos tahitianos. El derecho a la vivienda. El derecho al aire acondicionado. El derecho a la tele de plasma. España va bien. Y Marlon Brando haciendo de John Brickman. Ni más ni menos (*Brickman Brando Bubble Boom*, en *Catálogo FIBA 2015*).

Jan Lauwers parte del árbol genealógico de los intérpretes y escribe una nueva historia basada en la diversidad de nacionalidades, culturas e idiomas de estos. Retrocede mil años para reflexionar sobre la noción de identidad en la Europa multicultural de la actualidad. Lauwers cita el trabajo de Abu al- ‘Ala’ Al-Ma ‘arrī, un poeta árabe ciego de los siglos X y XI, y Wallada bint al-Mustakfi, un poeta andaluz del siglo XI. El trabajo de estos autores describe una época en la que las mujeres ocupaban posiciones de poder y el ateísmo era algo común, mientras París era tan solo un pequeño pueblo provinciano y Carlomagno, un famoso analfabeto. La historia la escriben los que ganan: los hombres. ¿Cuánto de la historia que conocemos es en verdad el resultado de mentiras, encuentros casuales y acontecimientos a lo largo del camino? Sobre mujeres fuertes que arrojan piedras y terminan en la hoguera. Sobre un cruzado con una armadura muy pequeña (*The blind poet*, en *Catálogo FIBA 2015*)

En esta obra las historias se abren y cierran unas sobre otras, como en un caleidoscopio, como en la realidad misma. El comportamiento humano está en el centro de la teatralidad y el vacío en el centro de lo humano. Una habitación para observar a los otros. Desde sus huellas los estudiamos, huellas de sueños que reclaman su porción de realidad y de realidades que son la sombra de sus sueños. Una habitación donde se habla una

⁶ Analizamos en esta obra de Lauwers el vínculo entre retrato y relato (Fobbio, 2015b).

lengua secreta que no dice nada pero tararea de fondo una canción de cuna (*La verdad de los pies*).

En esa vocinglería que conforma al teatro actual, el cuerpo del actor y de la actriz raramente desarrollan, a lo largo de la obra, un personaje –si es que aún se puede identificar ese dispositivo teatral, casi extinto–, sino que componen distintas figuras. El sujeto se presenta como una figura ambigua, difícil de describir dada la imprecisión de sus rasgos: muchas veces no tiene nombre ni características anunciadas en las indicaciones escénicas (si es que el texto cuenta con tales indicaciones). De allí que hablemos de *figura*, respondiendo a esa multiplicidad referida, para calificar tanto a los personajes de una obra como a esos otros sujetos, objetos, seres que, aunque no poseen el estatuto de personajes –en un teatro que desde la propuesta beckettiana atomizó tal estatuto–, cobran relevancia en tanto forman parte de la situación de interacción: son interpelados e intervienen en la acción (Fobbio, 2014a). A través de las figuras que se desfiguran y se reconfiguran, se lleva a cabo un aprovechamiento performático de la escenografía que se transforma mediante la plasticidad de los cuerpos, que cambian sus ‘roles’ a medida que lo requiere cada historia que se narra, y la puesta.

Es así que en estas páginas analizamos dramaturgias argentinas de postdictadura (Dubatti, 2012) en las cuales se sostienen diferentes historias o fragmentos de una fábula compleja que tiene por eje, justamente, mostrar la diversidad de perspectivas sobre temas universales, e interpelan desde un decir que es monologal y un hacer que es político.⁷

El teatro devino monologal

Desde hace unos años investigamos el monólogo en el teatro de finales del siglo XX y principios del XXI (Fobbio, 2009, 2014a). Este trabajo parte de algunas conclusiones para abrirlas a nuevos interrogantes, a otros casos, al observar un fenómeno que hace estallar al monólogo como forma dramática para dar cuenta de estado que alcanza al teatro del siglo XXI, que devino monologal. Es decir que tal afirmación no refiere solo a la preferencia de los hacedores por escribir, diseñar, actuar, montar monólogos en tanto obra en la cual dice una voz única; sino que define un discurrir extenso,

⁷ Lo monologal como procedimiento de interacción se vale del relato también en *La habitación de Isabella* de Jan Lauwers y Needcompany, donde es liminal la relación entre teatro, narración y vida. Y en el teatro francés contemporáneo, el monologante dramático enuncia las indicaciones escénicas en la obra *Paseos* de Noële Renaude (Fobbio, 2015a), arriesgando decisiones para una posible puesta. Enmarca con su discurrir el diálogo de los personajes, lo interrumpe, ostenta omnisciencia al mencionar lo que estos piensan; hilvana el pasado con el presente escénico y prologa un futuro que se desconoce si ocurrirá en el marco de la obra. Así leemos: “LO QUE PODEMOS IMAGINAR QUE PRECEDIÓ A LO QUE SEGUIRÁ Y PUEDE SER VISTO COMO UN PRINCIPIO DEL FINAL” (Renaude, 2015: 21).

total y fragmentado, construido para el decir en voz alta, considerando la sonoridad, el ritmo, la musicalidad de las palabras. Un discurrir que apela a recursos de la poesía y de la narrativa, en el cual el dramaturgo presenta las textualidades y discursividades que pone a dialogar en la obra, así como reflexiona y visibiliza su poética, sin recurrir a estrictas convenciones teatrales: un discurrir que reescribe, se apropia, es autorreferencial, autorreflexivo. Así es que Rodrigo García (2015), dramaturgo y director argentino, reconoce en su obra “largos parlamentos, monólogos que a veces parecen que no son teatrales”, como “sacados de un libro de filosofía o de una novela”.

La dramaturgia se vale del decir monologal como procedimiento que posibilita resolver, en la escritura y en la escena, las fisuras y liminalidades de las teatralidades del siglo XXI, que se tensionan con la literatura, la plástica, la danza, entre otras artes y discursos, porque lo monologal puede ser sostenido en escena por un actor o actriz, o por muchos.⁸ Lo monologal se corresponde con la propuesta estética del arte de postvanguardia (Dubatti, s/f) –*Máquina Hamlet* de Müller, mediante– y con una interacción social que, luego de los avances tecnológicos de la modernidad tardía, apela a una comunicación de decires individuales que se superponen, se fracturan, se entrecruzan, se atraviesan, se transforman...

Lo monologal comprende y excede el monólogo dramático, porque constituye un procedimiento de interacción entre el cuerpo dicente –o sea, el que lleva adelante la acción mediante la palabra monologal, habitualmente acompañada con gestos, movimientos, sonidos, silencios, aun cuando no haya correspondencia entre lo verbal y lo paraverbal– y todo el resto que compone la obra. El cuerpo dicente es el de uno o más actores que asumen ese lugar –con turnos, o en simultáneo, o en paralelo– en distintos momentos de la obra.

Es decir que, por un lado, es posible reconocer obras que son monólogos, en las que el monologante dramático lleva adelante el relato-acción que, por lo general, tiene que ver directamente con su historia. Suele emplear la primera persona, y se interpela a sí mismo con su voz o mediante otra voz u otras voces, valiéndose del desdoblamiento y/o la multiplicación. El monologante dramático puede interpelar, además, a otras figuras consideradas por la obra –entre las que se destaca el lector-espectador– pero estas no desplazarán su protagonismo verbal. Así, en el teatro argentino encontramos antecedentes de monólogos que proponen más de una figura interactuando en escena, aunque es uno el monologante dramático, como ocurre en *El despojamiento* de Gambaro, de 1974, donde la mujer padece el arrebato y la violencia por parte del callado muchacho. Entonces lo excluyente en la definición del monólogo recae en que sea una sola la figura que tenga a su cargo el

⁸ Tal panorama sobre la “desestabilización” o “disolución” de las fronteras del arte en el teatro actual es señalada por Danan (2012: 114) cuando aborda “El teatro en la era de la interconexión generalizada” y por Alan Badiou, quien, en *Elogio del teatro* (2014: 24) reconoce la “mezcla” de cuerpos, música, videos, interpelaciones provocadoras como “gesto colectivo”.

‘relato-acción’ (modo en que re-nominamos la fábula aristotélica, y que permite conjugar lo verbal y paraverbal que componen al discurrir dramático-teatral), valiéndose de su voz como medio principal, aunque no excluyente.

Por otro lado, aquellas obras caracterizadas por lo monologal como interacción ponen de manifiesto a figuras que se ven, se escuchan, participan de conversaciones cruzadas, o en simultáneo, solo que la prioridad no es la comunicación entre ellas, sino con el público: recitar, relatar, y/o reflexionar acerca de lo que están representando. Por citar un antecedente de la presencia de lo monologal en las dramaturgias argentinas actuales, en *Acera derecha* de Rodrigo García, de 1989, Hombre y Mujer comparten el mismo espacio y se dirigen al público buscando complicidad, en una situación que se manifiesta lúdica en relación con la próxima réplica de cada personaje:

Calle/Mujer: Me gustan / Me gustan/ Mira / Me gustan esos / Me gustan esos pantalones

Hombre: Le gustan los / pantalones de hombre / Quiere / ponérselos

Mujer: Me gustan los bolsillos / La cremallera Ese / color/ Cómo me gusta ese color

Hombre: Le gustan los peores / colores Los / más sucios / Los colores inútiles /

Inservibles

Mujer: Cuestan un millón / de pesetas / Ahí lo pone / Pone un millón / Un miiillooon /

D-e-p-e-s-e-t-a-s

Hombre: No sabe contar más que hasta cien / De uno / a cien / Perfectamente / De uno

a cien / Después se hace un lío / Y siempre acaba diciendo / un millón / Cree que después

de cien / Viene un millón / Y que ya no hay más (García, 2000: 77).

El caso citado no constituye un monólogo porque hay dos personajes en escena, y cada uno *dice su parlamento*. Se ven, se escuchan y tienen en cuenta lo emitido por el otro al momento de continuar con su discurrir, solo que la comunicación está obstaculizada, interrumpida por diferentes causas: sea que el otro personaje no quiera dialogar, sea que no pueda hacerlo, resultando lo que denominamos una interacción monologal. Es decir que hay interacción porque existe un intercambio de sonidos, gestos, movimientos, y un contexto que determina a las figuras dramáticas y al cual ellas modifican a su vez; pero ese intercambio no persigue la comunicación entre dichas figuras.

En dos partes/escenas de *Martillo*, otra obra de García, estrenada en 1991, la indicación escénica propone “réplicas paralelas”: de Egisto a Clitemnestra, y de Casandra a Agamenón. Estamos ante un mismo parlamento, dicho por dos voces y cuerpos que replican en un mismo tiempo y espacio. Este decir en paralelo toma la convención del diálogo para marcar la direccionalidad de la interpelación, ya que cada personaje dicente le habla a otro interlocutor que guarda silencio verbal. Se trata de otro caso de interacción monologal porque diferentes personajes se comunican con otros

–aun cuando el discurso emitido sea el mismo y respeten la cadencia, el ritmo y las pausas–, pero no se comunican entre sí:

EGISTO A CLITEMNESTRA / CASANDRA A AGAMENÓN / RÉPLICAS
PARALELAS

Me he infligido / acariciar tus miserias / Amar tu

Pausa

Piel

Pausa

Maltrecha

Pausa

Tu vejez anticipada / A mi tacto / le mentí: / Esto que tanto / te repugna es / bello / Y
convencí a mi saliva / mi miel / Ve a mezclarte / con el ácido / Tu lengua

Pausa

Yo / Amante-por-hora / Amante-por-necesidad / El que entrega el alma / por un traje
nuevo / Sombra imperfecta de mí / La imprecisión de mis / límites / El olvido / de mis
infancias (García, 2000: 125-126 y 129).

Lo monologal se ubica en el *entre*, cuando un mismo decir se duplica con cuatro personajes en escena, dos de los cuales se dirigen verbalmente a otros dos, que nada responden. Y el lector-espectador debe estar atento a las situaciones simultáneas que se cruzan, se atraviesan, en las voces de Egisto y Casandra; debe considerar las pausas, ya que, desde la puesta en página **de lo monologal**, la obra requiere la lectura en voz alta y, en lo posible, de a dos: **es decir, el modo en que el autor diseña gráfica, visualmente la obra, la (com)pone en la página tornando porosas las fronteras, por ejemplo, entre teatro y poesía, y narrativa, y esa puesta en página funciona como sugerencia a posibles decisiones para la puesta en escena (Musitano y Fobbio, 2013).**

Entonces, cuando dos o más figuras, cada una con su cuerpo y voz, discurren entre sí, en alternancia o réplica, esperando su turno ‘conversacional’; o bien cuando dicen en simultáneo o paralelo, o en contrapunto –es decir, aguardando las frases del otro interlocutor, pero no para responderle, sino para agregar información a una especie de lista o enumeración que organiza la obra, como se observa en los ejemplos siguientes–, se fisura la frontera entre diálogo y monólogo, y la liminalidad convoca hablar de interacciones monologales:

Calle / Mujer

De memoria

Perfectamente

Hombre

Teníamos algo

Que ofrecer Algo

Nos conocen de memoria	más que la música
Mi vestido Tus botas	Teníamos patas fuertes
Tus pocas canciones	Sudadas Cuatro
Repetidas	patas fuertes
Vueltas a repetir	Sudadas
Cuántas son (¿?)	Con machos subidos
Dos Tres (¿?)	encima
O es siempre la	debajo
misma (¿?)	detrás

(*Acera derecha*, García, 2000: 86)⁹

G- Estos son los hábitos indecorosos que un invitado a la mesa no debe cultivar:

Ningún invitado ha de sentarse a la mesa, ni sobre el regazo de cualquier otro invitado.

M- Tampoco ha de poner la pierna sobre la mesa.

G- Tampoco ha de sentarse bajo la mesa en ningún momento.

M- No debe poner la cabeza sobre el plato para comer.

G- No ha de tomar comida del plato de su vecino de mesa a menos que antes haya pedido su consentimiento.

M- No ha de poner trozos de su propia comida de aspecto desagradable o a medio masticar sobre el plato de su vecino sin antes preguntárselo (*Notas de Cocina*, García, 2000: 40).

En la última cita correspondiente a *Notas de Cocina*, de 1994, la enumeración convoca dos o más voces para dar cuenta de la cantidad de elementos a mencionar, pero el parlamento, dicho alternadamente por dos personajes, pareciera ser uno, fragmentado, y hasta impuesto por un saber quizás culturalmente compartido.

Otro caso que traemos a discusión por la ruptura que propone es *Ispahan* de Alejandro Tantanian, escrita en 2005. Allí, la Voz en off –uno de los dos personajes determinados por la obra–, irrumpe al final, para tensionar lo que acaba de decir el personaje designado como “El que habla”, y narrar mientras este, callado, realiza movimientos:

⁹ La barra y los paréntesis corresponden a la puesta en página de la obra

[...] Ispahan está lejos, Ispahan es este lugar, hoy, aquí, entonces, Ispahan: soy el cuerpo de los lobos, entregado a los lobos, soy el cuerpo que los lobos rescatan del silencio de la noche, los lobos de Ispahan descienden mi cuerpo, desanudan mi cuello y lamen las heridas, los lobos de ojos amarillos me rescatan del otro lado, pero es tarde: Ispahan es mi casa, bendita seas, y el hombre sobre el camastro y mi madre de agua son Ispahan.

(Una voz en off relata el cuento mientras el que habla borronea de mala gana la palabra Ispahan del pizarrón. Idealmente el que habla debería concluir su tarea junto al relato, permitiendo de esta manera tener una sensación definitiva y única que estamos frente a un final.)

VOZ EN OFF: Un joven jardinero le dice a su príncipe:

—¡Sálvame! Encontré a la Muerte esta mañana. Me hizo un gesto de amenaza. Esta noche, por milagro, quisiera estar en Ispahan.

El príncipe le presta sus caballos. Por la tarde, el príncipe encuentra a la Muerte y le pregunta:

—Esta mañana ¿por qué le hiciste a mi jardinero un gesto de amenaza?

—No fue un gesto de amenaza —responde la Muerte— sino un gesto de sorpresa porque lo veía muy lejos de Ispahan esta mañana y debo tomarlo esta noche en Ispahan (Tantanian, 2007c: 126-127).¹⁰

Vale destacar que ni “El que habla” ni “la voz en off” interactúan como personajes, porque lo que prima es el relato de cada uno, aun cuando la indicación escénica sugiera la coordinación de las acciones de los actores que harán la puesta en escena. Estamos ante dos discursos detentados por dos personajes diferentes (un cuerpo dicente y presente, y una voz en off), cada uno de los cuales constituye un monólogo que no busca comunicarse con el otro.

En tales procedimientos dramaturgicos hay interacción porque existe un intercambio de tonos, sonidos, movimientos, es posible reconocer un contexto/situación que determina a las figuras y al cual ellas modifican a su vez, pero ese intercambio no persigue la comunicación. Y aunque la situación excede al monólogo, porque el discurrir puede ser detentado por más de un personaje/figura,

¹⁰ La cursiva y la mayúscula sostenida corresponden a la puesta en página de la obra.

esa interacción, en la mayoría de los casos, tampoco alcanza como diálogo –al menos no entre las figuras– resultando monologal.

El monologante dramático

En las obras de finales del siglo XX y principios del XXI se destaca una figura liminal, difícil de definir, que lleva adelante el decir monologal, y denominamos monologante dramático,¹¹ ya que conjuga lo dramático y lo escénico, situándose en el espacio del *entre*. Este monologante discurre a veces desde un cuerpo dicente reconocible en la escena; otras, a través de una voz en off y, por lo general, está rodeado de cuerpos que aguardan sus indicaciones. Esta figura, que suele aparecer nominada como narrador o locutor, es fundamentalmente reflexiva y metaficcional, ya que ordena, parece regir el devenir del relato-acción, y metacomunica, es decir, se comunica acerca de la interacción que constituye la obra. De allí que la concebimos como una posible representación del autor, del director, del dramaturgista (situado entre la puesta y el texto)¹² y, en algunos casos, constituiría una actualización de la caduca figura del apuntador.

El monologante dramático se ubica *entre* los hacedores y el monologante dramático y demás figuras, articulando características de todos ellos. Se sitúa *entre* la obra y el lector-espectador, valiéndose en algunos casos de los artificios del aparte. En el monologante dramático se tensionan, además, lo teatral y lo narrativo, géneros¹³ que se vuelven liminales en las dramaturgias actuales.

Un claro ejemplo de monologante dramático encontramos en *Luz de mañana en un traje marrón* de Daniel Veronese. En esa obra de 1993, Un hombre recorriendo la escena –así aparece denominada esa figura que no posee estatuto de personaje–, enmarca y delimita el diálogo de Hombre y Mujer, que sí son designados como personajes de la obra. A través de un monólogo reflexivo, que remite a lo que dicen y hacen las otras figuras, Un hombre recorriendo la escena ostenta cierta

11 Desde Pavis (2000: 302), recuperamos el calificativo “dramático” que permite, desde lo analítico, “abarcar con una sola mirada la estructura dramática y su puesta en forma escénica”. Esta caracterización dialoga con las respuestas que Joseph Danan da al interrogante *¿Qué es la dramaturgia?* (2012) quien propone una “concepción amplia” donde se vinculan diferentes categorías: la dramaturgia del texto, la que excede lo textual (la acción, el espacio-tiempo del drama, etcétera) y la escritura escénica de estas categorías en la representación (2012: 34): “hay dramaturgia desde el momento en que en el contacto, actual o anticipado, con la escena, un pensamiento se busca y se ordena en la indagación de sus propios signos” (2012: 35). La dramaturgia, según Danan, también está en el tránsito de las obras hasta llegar a escena (2012: 13).

12 Respecto de la figura del dramaturgista, en la entrevista que le hicimos en 2012, Tantanian recupera la figura de Lessing en relación con la gestión de la dramaturgia (Danan hace lo propio, 2012: 17) y la figura del dramaturgista: “En la tradición del teatro alemán (de Lessing hasta hoy) la figura del dramaturgista es la de aquel que trabaja junto al director para producir sentidos sobre la puesta en escena que devengan del texto” (Tantanian, 2012).

13 Empleamos el término “género” en tanto “clase”, “especie”, según lo define el Diccionario de la Real Academia Española, reconociendo que el teatro es un arte como la literatura, y no un género literario.

autoridad dramaturgica para tomar decisiones escénicas: presenta las acciones de Hombre y Mujer, se pregunta y responde acerca de la puesta en escena de la situación:

Un hombre recorriendo la escena:

A lo nuestro...

Todo sucederá de mañana.

¿Cómo mostrarlo? Muy simple.

Deberá notarse en la pared de atrás, una hermosa luz matinal. (*Señala.*) Por aquí estaría la cama... y por aquí la pared iluminada en la que deberá verse una mañana.

Sucedirá alrededor de la diez de la mañana.

Con esto no quiero decir que sea necesario reproducir exactamente la luz de esa hora.

Seguramente, nadie puede recordar con exactitud cómo es la luz alrededor de las diez de una mañana. ¿No?

Entonces, lo importante... que haya luz...

Y que la luz sea matinal (Veronese, 2005b: 170).

Un hombre recorriendo la escena es el monologante dramaturgico que enuncia lo que podrían señalar las acotaciones, al intervenir en la escenografía, en la iluminación, en los movimientos, y más... Refiere a los deseos que ‘deben’ entrar en juego en los personajes, como si sugiriera a los actores cómo construir esas figuras dramático-teatrales. Explicita lo que va a pasar, mientras los personajes aguardan en el borde entre la ficción y la metaficción, con los gestos suspendidos y el discurso obstaculizado. En correspondencia con algunos de los recursos descriptos, Beatriz Trastoy refiere a los procedimientos narrativos del teatro argentino de finales del siglo XX, y advierte:

...la presencia escénica del actor/narrador que glosa, explica, parafrasea, dirige a los otros personajes, implica una oposición a las formas más tradicionales del realismo elaborado estéticamente a partir de la noción de *cuarta pared* ya que, por un lado, plantea una serie de ambigüedades en torno del origen del discurso (¿quién habla?, ¿el personaje, el autor, otro que busca imponer su propia focalización de lo enunciado?) y, por otro, quiebra la ilusión dramática al presentarla como autónoma, como ofrecida sin la mediación autoral (2002: 28. La cursiva es de la autora).

A medida que reflexiona sobre su propuesta, el monologante dramaturgico plantea cambios en la escena. La metateatralidad y reflexividad presentes en *Luz de mañana en un traje marrón* de Veronese acreditan una cuidadosa profanación de formas como el monólogo tornándolas “imprecisas”, si retomamos los “Automandamientos” del autor (Veronese, 2005a: 311, 313 y 314).

Peter Szondi, al analizar las tensiones entre diálogo y monólogo en las obras del drama moderno (en un recorte que va de 1880 a 1950), reconoce un “yo o relator épico” que le otorga autonomía a recursos como el aparte, para llevar adelante el relato escénico (2011: 199 y ss.). Por su parte, Jean-Pierre Sarrazac en “El drama en devenir” retoma y discute con Szondi y otros teóricos al estudiar la presencia de lo épico en el teatro de la segunda mitad del siglo XX, y afirma que estaríamos ante una manifestación de la pulsión rapsódica de la escritura dramática contemporánea, con la que se pretende “Dejar que una voz diferente a la de los personajes se abra camino [...] la voz dudosa, velada, tartamuda del rapsoda moderno. Una voz que sería la voz de un *mal sujeto*” (2009: 15). Sarrazac ejemplifica tal recurso con la interpelación al público del Locutor/Speaker que, en la obra *Calderón* de Pasolini, habla en nombre del autor. Se trata de una voz que narra, anuncia, exhibe, denuncia; una voz que es gesto y es acción:

Voz del cuestionamiento, voz de la duda, de la palinodia, voz de la multiplicación de los posibles. Voz irregular que embraga y desembraga, que se pierde, que divaga, pero siempre comentando y problematizando... Voz de la *oralidad* en el momento mismo en que desborda la escritura dramática [...] coser y descoser, deshacer el diálogo tradicional (del tipo lateral y cerrado sobre sí mismo que denunciaba Blanchot) para ensamblar bloques de palabras gestuales –esas “parlerías” o “palabrerías” que profieren los personajes uno en frente del otro, pero siempre tomando al público como testigo (Sarrazac, 2009: 16).

El monologante dramaturgico es la única voz de *Ring-side* de Veronese obra que, además de estar estructurada con los recursos visuales y retóricos de la poesía, se vale de herramientas de la narración oral. El monologante de *Ring-side* describe la lucha que acontece en el ring para que, a través de su relato, el lector-espectador pueda acceder a esa metaficción que narra y que sucedió en otro tiempo, así como trae a colación el saber compartido por la comunidad a la cual pertenece y evidencia las decisiones que toma sobre su monologar con expresiones como: “No ahora./ Más adelante voy a hablar de ella./ Más adelante voy a decir su nombre” (Veronese, 2006: 196). Entre los mecanismos de la oralidad, las frases cortas juegan a ser ‘versos’, fáciles de comprender, memorizar y repetir. Apropiándonos de la perspectiva de Sarrazac antes citada, decimos que el monologante dramaturgico de *Ring-side* desde la oralidad, comenta, problematiza, cose y descose, ensambla “palabras gestuales” y, agregamos, formula preguntas cuyas respuestas solo él conoce, para generar expectativas en el interlocutor (“el público como testigo”, diría Sarrazac, 2009: 16); vuelve sobre algunas ideas y las aclara con minuciosidad:

La canción de los ciegos es la misma que cantaba su madre mientras arrojaba las redes al mar.

Su madre tratando de atrapar al escualo.

Su madre tratando de atrapar al escualo que una noche la devoró, en parte.

La canción habla de redes arrojadas al mar.

Es una canción marinera, entonces.

Su madre no llegó a atrapar al escualo.

Ni a verlo nunca más.

Su madre nunca supo que el escualo fue arponeado.

O no lo quiso saber.

Eternamente tiró sus redes al mar.

Hasta morir.

Quiero decir que la madre del novio que vino del mar tiró eternamente las redes al mar hasta morir.

Sin llegar a ver otra vez al escualo.

Es una triste canción marinera, entonces (Veronese, 2006: 203).

En *Ensayo sobre la peste*, Tantanian compone un monologante dramático que se dirige al lector-espectador no como un interlocutor más, sino que lo configura, explícitamente, como su principal interlocutor y co-partícipe de ese ensayo de gestación que significa llenar el “espacio vacío de la escena”, que también comporta la peste-muerte:

Lo estuvimos creando durante todos estos años y hoy, aquí, entre todos, parimos violentamente esta criatura de palabras.

Se encuentra en un espacio creado por nosotros. Se encuentra libre. Finalmente. Y goza de esta libertad.

(...)

Y este hombre vomitado por nosotros al espacio vacío de la escena parece ser un viajero cansado. Un viajero que arrastra sobre sus ropas la fatiga, el polvo, el dolor del viaje.

Los viajes siempre terminan. En algún punto (Tantanian, 1997: 3).¹⁴

Y ante la ausencia de indicaciones escénicas convencionales, las matrices de teatralidad permiten identificar, además, al Hombre creado como monologante dramático. Dichas figuras no dialogan

¹⁴ La cursiva corresponde a la puesta en página de la obra.

entre sí, sino que la voz ‘hacedora’, dramaturgica, da pie al decir y al comportamiento del otro cuerpo-voz, organizando la obra. A partir de la reflexividad y metateatralidad, el monologante dramaturgico de *Ensayo sobre la peste* determina, anticipa, introduce los movimientos, sensaciones, pensamientos del Hombre creado, y va configurando su historia a través de la narración; nombra las acciones, y pone en discusión el lenguaje mismo:

‘El viaje es otra cosa’ -dice y observa el paisaje que se abre bajo sus pies, hunde su mirada en la ciudad, abisma el pensamiento y dice o piensa: ‘El viaje es otra cosa.’ Aparta ahora la vista del horror de la peste y la posa en alguien que aquí, como siempre, espera oír lo que alguien diga.

Y el hombre, entonces, dice a un otro que escucha: (Tantanian, 1997: 4).¹⁵

El artificio dramático-teatral es puesto en evidencia en ese “aquí” que aparece en la cita, y que comporta también un “ahora”, y el Hombre tiene la palabra luego de que el narrador/demiurgo la introduce. Su decir de figura dramática también es monologal e interpela al lector-espectador que podemos definir, desde la cita anterior, como quien “espera oír lo que alguien diga” (1997: 4). La palabra genera imágenes en el teatro, cuando el decir hace zoom sobre determinados gestos y movimientos que permiten enunciar e imaginar esa “Descripción en primer plano de la peste”, según explicita uno de los subtítulos de la obra (1997: 5). Pero, especialmente, la palabra monologal reclama atención, y de allí que el lector-espectador sea construido como “un otro que escucha” (1997: 4), epíteto que también encontramos en *Un grito oscuro...* (1998: 1), otra obra de Tantanian.

Mientras el relato del Hombre de *Ensayo sobre la peste* se centra en la exteriorización de su padecimiento, de su situación actual en relación con su historia, en correspondencia con algunas premisas del monólogo tradicional; el decir del monologante dramaturgico es metacomunicativo, versa sobre su propio relato que, por supuesto, interviene en la historia del Hombre. En ambos casos, el relato-acción requiere la participación del lector-espectador, lo involucra y genera complicidad, apela a sus competencias al actualizar distintos relatos religiosos, y al apropiarse y fago-citar, por caso, el mito de Edipo, así como otros textos.

En su libro *Narraturgia*, Sanchis Sinisterra (2012: 117) analiza, entre otras cuestiones, las posibles traducciones teatrales de una novela o cuento, o sea, el pasaje de lo narrativo a la representación. Entre las opciones que plantea, se destaca:

...inventar un personaje nuevo, comprometido con la acción, dotado de una función dramática específica, y atribuirle aquellos parlamentos narrativos que pueden contribuir

¹⁵ La cursiva y comillas corresponden a la puesta en página de la obra

a una determinada “humanización” del mismo, de modo que sea propiamente un personaje, y no solo un testigo ajeno y neutro.

Si retomamos esta indicación, en *Ensayo sobre la Peste*, Tantanian presenta un “narrador comprometido” con la acción, ya que su palabra cobra relevancia en tanto permite definir la peste desde la narración y también la poesía. *Ensayo sobre la Peste*, en tanto sistema de interacción dramática, expone una situación circular, el juego teatral ‘sin fin’, reflexivo, que funciona además como crítica a la creación artística en sí misma, y que remite a una situación social y política: el narrador, poeta, dramaturgista asume el devenir del relato-acción e implica a los lectores-espectadores en sus elucubraciones, y los vuelve cómplices y co-creadores de ese Hombre, que terminará desmembrado en pos de acabar con la peste. Sin embargo, resulta ambigua la resolución de la historia respecto de dicho miasma. Lo que sí finaliza es la vida del Hombre y luego, la obra. Después de atomizarlo, las moscas abandonan su cuerpo, y se lo describe desde la paradójica imagen del Hombre destrozado, muerto y feliz:

Los restos del hombre esparcidos en el espacio. Solitarios. Su cuerpo fragmentado sobre la superficie terrosa del piso. El rostro, ahora visible, denota una expresión de profundo bienestar. Más allá, el torso acompaña a los brazos en un gesto de satisfacción: los brazos alzados como gritando: ¡Hurra! A escasos metros las piernas recogidas: como si se hubieran detenido en un salto. De poder reunir los dispersos pedazos de aquel cuerpo hallaríamos el gesto definitivo de la felicidad (Tantanian, 1997: 6).

Tal cita nos remite a la construcción del personaje moderno tardío, ya que el Hombre, como figura dramática, es creado y al mismo tiempo fragmentado, atomizado, disuelto por la obra misma.

Reconocemos que la peste se ubica entonces *entre* la ficción y la metaficción, la vida y la muerte, el comienzo y el final que es comienzo, cuando las moscas migran hacia otras ¿pestes? y, según indica la última frase del monologante dramaturgico: “Y cuando creímos haber llegado al final, simplemente nacemos” (Tantanian, 1997: 7). Ante tal problemática –dramático-teatral, existencial, filosófica– recuperamos una inquietud que Tantanian se formuló años más tarde de la escritura de *Ensayo sobre la Peste*, pero que dialoga, desde nuestra perspectiva, con lo que plantea en dicha obra:

¿Se puede seguir hablando de lo real en una sociedad desbordada por la representación?
Tal vez el teatro deba dejar de posar su mirada sobre lo real que construye ficción, para posarla sobre la ficción que construye realidad (Tantanian, 2005a: 238-239).

Por todo ello, interpretamos que *Ensayo sobre la peste* sitúa al lector-espectador en un lugar incómodo debido a la interpelación del monologante dramático que lo ubica próximo a él y cerca del autor y del director; lugar que apela a una complicidad que promueve la reflexión: por un lado, sobre su rol como figura de la obra, de la cual participa activamente dada la ambigüedad y la polisemia estructural y temática; y, por otro, sobre su rol como sujeto social y político, que interactúa con esa ‘realidad’ que construye la ficción que lee-escucha.

Lo monologal traducido en la escena

El monologante dramático es incorporado en algunos casos para resolver, mediante su voz, aquellos recursos que vinculan a la obra con otros textos y discursos, al teatro con otras artes. De allí que suele componer la puesta en página de lo monologal, cuando se vuelven lábiles los bordes entre teatro y poesía, y teatro y narrativa. Así, en obras como *Muñequita o juremos con gloria morir* de Alejandro Tantanian, las indicaciones escénicas detentan, en la puesta en página, una mayúscula sostenida y cobran entidad y espesor a partir de la figura del monologante dramático que presenta la enunciación de Muñequita (monologante dramático), la enmarca, articula y promueve.

LA MIRADA –CUANDO NO DESCANSA EN LAS PÁGINAS BARRONEADAS
DEL CUADERNO- SE PIERDE ENTRE LOS CUERPOS QUE LO RODEAN.
SUSPIRA.

HONDAMENTE.

Y UNA BOCANADA DE HUMO.

PERO SIEMPRE LA ELEGANCIA DE SUS PIERNAS CRUZADAS.

ESCRIBE ALGO, EL CIGARRILLO FLOTANDO EN LOS LABIOS.

DICE, ENTRE EL HUMO Y EL SILENCIO:

Una noche cualquiera, el futuro pasa a llamarse pasado.

(...)

LA MUJER LLEVA EN SU CUERPO LO QUE LA CABEZA DEL HOMBRE
RECHAZA.

LA POSIBLE REVOLUCIÓN, ENTONCES, EN EL CUERPO CRUZADO.

ES PUTA Y ES MUJER.

ES HOMBRE Y ES RECUERDO DEL CUERPO QUE ARRASTRA

(...)

ÉL/ELLA ES AQUELLO QUE QUISO SER Y TAMBIÉN AQUELLO QUE NO QUISO (Tantanian, 2005: 22, 32 y 35, respectivamente).¹⁶

El monologante dramático funciona aquí como intermediario, con rasgos similares al del narrador omnisciente, aunque construido desde la incerteza y la parodia. Opera como una especie de demiurgo que, asumiendo la voz creadora, se vale particularmente de la tercera persona, pero también del nosotros inclusivo desde el cual interpela e involucra, en el proceso de creación, al lector-espectador y trabaja *con/sobre* sus expectativas. Lo monologal en *Muñequita...* es el resultado del modo en que Tantanian *vampirizó*, asimiló sus lecturas sobre la Historia argentina. Retomando sus concepciones acerca de ingerir y alimentarse de la cultura, vampirizar los textos para enriquecer la propia creación (Tantanian, 2009), pensamos en la *fago-citación* como mecanismo que complejiza la noción de apropiación y de intertextualidad, en función de los procedimientos del teatro actual que pone en relación crítica y visceral, cuerpos y textos, haciendo ingresar, a través del cuerpo dicente, otras textualidades, sonidos y corporalidades. De allí que la noción de *fago-citación* permita pensar la relación ‘entre-cuerpos’ (de actrices y actores, del dramaturgo, del lector-espectador, del director, de los técnicos...) que convoca la dramaturgia actual, en general, y lo monologal, como procedimiento particular. Textualidades y anatomías que ingieren, se apropian de otros textos, discursos y cuerpos por medio de la voz, la respiración, los sonidos, poniendo en acción todos los sentidos en la lectura en voz alta y en la representación.

En la puesta en escena de *Muñequita...*, la *fago-citación* se resuelve en las figuras del Descamisado y la Costurera, que acompañan a Muñequita en la propuesta dirigida por Juan Carlos Fontana, y que vimos el 7 de agosto de 2009 en el Teatro del Abasto de Buenos Aires. En la entrevista que le hicimos, Fontana (2011) explicó que la decisión de desplegar el texto en tres personajes/tres actores responde a la fricción que advierte entre los diversos registros de la obra, en particular lo poético presente en las indicaciones escénicas. Los personajes que acompañan a Muñequita en la puesta de Fontana surgen del cruce con la iconografía producida por Daniel Santoro, en particular, la serie del Descamisado gigante y las obras “Singer” y “Luto”. Aparecen allí la porosidad y correspondencia entre lo monologal que propone el texto escrito por Tantanian, y esos otros géneros teatrales (grotesco, varieté, cabaret), otras artes (especialmente, la plástica y la música), que se

¹⁶ La mayúscula sostenida y la disposición de las palabras corresponden a la puesta en página de la obra.

concretan en el acontecimiento a partir del trabajo conjunto de director, escenógrafo, técnicos y actores, trabajo heterogéneo, ‘entre-cuerpos’, convocado por la multiplicidad constitutiva de la obra. Lo monologal en *Muñequita...* posibilita hablar del teatro desde el teatro, es decir, autorreflexivamente, y convoca una memoria compartida con ese otro que lee, escucha, mira, imagina, esos “ESPECTADORES DEL TEATRO DE LA MEMORIA”, como los llama (Tantanian, 2005a: 35):

RECORRE LA MORGUE.
 SE LANZA SOBRE LOS CUERPOS EN DESCANSO MIENTRAS ESCANDE LOS
 VERSOS DE SU POEMA.
 BESA LOS LABIOS FRÍOS DE LOS MUERTOS.
 LES ENTREGA, FURIOSO, UNA DANZA FINAL.
 ES LA CLARA MUESTRA DE LO QUE FUE = LA EXPRESIÓN DE LO QUE EL
 TIEMPO CONSIGUIÓ.
 EN CADA SALTO DEJA UN PEDAZO DE CUERPO.

Sobre los muros cansados
 de la ciudad soñada
 se adormece mi cuerpo vestido
 dispuesto
 –destino de los elegidos–
 a soñar el sueño
 que la historia prohíbe.
 Soy –mansa sangre que fluye–
 la memoria del pasado
 soy un verso dormido
 esta paloma
 música soy.

El quejido de mi corazón
 calla por siempre.

La sangre derramada
 pare letras sobre los muros.

Así despierto al mundo
hoy.

Es viejo el poema
Pero es tan mío,
Tan decididamente mío que no pude dejar de decirlo.
Y ustedes tan sumisos, tan pasivos.
Ustedes tan espectadores y tan felices (Tantanian, 2005a: 28-29).¹⁷

De las expresiones citadas, la primera parte en mayúscula sostenida es enunciada por el monologante dramaturgico y luego sigue Muñequita; ambos verbalizan el simulacro de la representación –ambigüedad del teatro en el teatro (Pavis, 1998: 295)–, incluyen al espectador, provocan desde la ironía y hacen pensar en la selección de recuerdos de Muñequita-actor. Desde la provocación, el texto busca hacer reaccionar a los espectadores (y lectores), que pasan de constituir el ‘nosotros’ inclusivo del título (“o juremos con gloria morir”) a ser denominados “ustedes”. Se los define ubicándolos en cierta comodidad, cuestionando la “felicidad” de la inacción, mientras ella, Muñequita, se desarma, se pudre, se descompone, deja pedazos de cuerpo sobre los cadáveres.

Las textualidades y corporalidades apropiadas y fago-citadas en *Muñequita o juremos con gloria morir* son políticas, no sólo porque dicen de la historia, argentina y universal, sino porque desacomodan al lector-espectador desde la ironía, el grotesco, y lo instan a saberse y asumirse integrante de la interacción, de ese “teatro de la memoria”. Entonces, la reflexividad se vincula en la obra con la metacomunicación (Watzlawick et al, 1973: 214-215), al interpelar al “ustedes” sobre su construcción de la memoria: respecto del modo en que el lector-espectador configura el pasado y, especialmente, cómo nombra y se relaciona con ‘sus’ muertos, con los cuerpos que yacen ahí, los insepultos, los que todavía no se encontraron ni fueron buscados... Desde lo monologal el teatro apela al “ustedes” para que, en términos de Chantal Mouffe (2007a), se asuma en el agonismo (relación entre adversarios) o antagonismo (relación amigos/enemigos), para que deje el lugar del *entre*, que abandone la pasividad y sumisión.

En la obra *Y nada más. Un retrato de Marina Tsvietáieva, poeta (Moscú, 1892 – Yelabuga, 1941)*, también de Tantanian, lo monologal convoca nuevamente la fago-citación que aparece explicitada desde la indicación primera: “Dramaturgia de Alejandro Tantanian sobre textos propios, de Paul Celan, Boris Pasternak, Sylvia Plath, Marina Tsvietáieva y Nicolás Vilela”, a los que se suman un

¹⁷ Ídem nota anterior.

texto de Goethe y “La esposa fiel”, canción tradicional española. El retrato de la poeta rusa, configurado desde múltiples textualidades, se traduce en escena en lecturas, música, cantos, bailes y gestos coreografiados, movimientos, luces, interacción con objetos que parecen remitir a la vida de los actores, entre otros recursos que refieren a la vida de Marina, de otros escritores, y del propio dramaturgo, y se diversifica en los cuerpos dicentes, que también se (auto) retratan (Fobbio, 2014b).¹⁸

En la obra *Body Art* de Sol Rodríguez Seoane, con funciones desde 2008 en distintas salas de Buenos Aires, dos mujeres, Élène y Aimée, discurren acerca de su relación, esperando su ‘turno conversacional’ pero sin dialogar entre sí –próximo al modo de interactuar que antes analizamos en *Acera derecha* de Rodrigo García–, retomando una lo que dice la otra, para agregar o desmentir datos, para replicar, reverberar el discurso, representar el pasado:

ÉLÈNE: Primer souvenir: bolsita de ropa interior marca AG Underwear. ¿Cómo fue que nos conocimos?

AIMÉE: ¿Cómo fue que nos conocimos? No me acuerdo si estábamos en una conferencia o una reunión social, o qué era. ¿Por qué estábamos todos ahí?

ÉLÈNE: Eran unas jornadas sobre arte vivo a nivel intercontinental.

AIMÉE: La cuestión es que ella llevaba en la cartera unas diapositivas, unas cuantas diapositivas en una bolsita de papel madera. Todos hablaban mucho de Arte.

ÉLÈNE: Arte.

AIMÉE: Arte con mayúscula. Me pidió, un té, algo y yo le dije “sí”, ya desde el primer momento tuve que decir sí. Ella te mira y decís “sí”. Tenés, debés, no queda más remedio que decir “sí”. Y además todo muy snob, ella muy snob.

ÉLÈNE: Y ella también.

AIMÉE: Y yo también. Todo me conmovía, el pasado, el futuro me conmovían (Rodríguez Seoane, 2013: 191-192).

Lo monologal es autorreferencial y autorreflexivo en los cuerpos –*body art*– que hablan de arte a través del arte teatral. Cada escena está organizada por un *souvenir* desde el cual los personajes parten para narrar, desdobladamente, su historia. Lo monologal a dos voces convoca el relato y recupera objetos del pasado que evocan recuerdos en Aimée y Élène, al tiempo que organizan su *estar*, en el aquí y ahora de la representación. En *Body Art*, la figura del monologante dramático es apropiada como procedimiento por Élène y Aimée, alternada, indistintamente:

¹⁸ Analizamos esta obra en el marco de nuestra investigación postdoctoral antes mencionada.

AIMÉE: Yo bailaba.

ÉLÈNE: Yo la miraba bailar.

AIMÉE: Cuando yo bailo cualquiera se enamora de mí.

ÉLÈNE: Es muy buena bailando.

AIMÉE: Es un tipo de representación en la que siempre me interesa participar.

ÉLÈNE: Las luces eran tenues.

AIMÉE: Situacionales.

ÉLÈNE: Condescendientes.

AIMÉE: Primaverales.

ÉLÈNE: Ahora ella va a bailar.

AIMÉE: Bueno.

ÉLÈNE: Ahora ella va a bailar a manera de cuarto souvenir para mostrarles a todos cómo era.

AIMÉE: No sé si me acuerdo bien.

ÉLÈNE: Ella va a hacer lo que pueda.

AIMÉE: Sí (Rodríguez Seoane, 2013: 202).

Tal intensificación del empleo de la figura del monologante dramático que encontramos en el teatro de los últimos cinco años, hace estallar lo dramático y escénico en *El pasado es un animal grotesco* del argentino Mariano Pensotti, escrita en 2010. En dicha puesta, los actores y actrices son personajes y narradores, invirtiendo los roles en las distintas escenas para recorrer, ni más ni menos, que la historia argentina de la primera década del siglo XXI. Cada actor y actriz participa como cuerpo y voz de un personaje en una escena y como narrador de la historia de los demás personajes, en otra, alternancia circular que se corresponde con la estructura sobre la cual está montada la escenografía, que va girando ante el espectador:

Pablo 4-

(SITUACIÓN: PABLO EN LA MORGUE JUDICIAL. HABLA CON UN EMPLEADO DEL LUGAR)

7 de julio de 2001.

Cadáveres, vivimos parados sobre miles de cadáveres.

Pienso.

Gracias a un amigo médico conozco a un hombre que trabaja en la morgue judicial y me junto con él a hablar de la mano.

El tipo no escucha demasiado mis preguntas y me cuenta cosas delirantes sobre los cadáveres y lo que pasa con los cuerpos no reclamados en la morgue.

Mientras hablo con él pienso:

Vivimos parados sobre miles de cadáveres.

El tipo este está loco.

Laburar entre cadáveres todo el día...

Está loco pero entendió algo.

Entendió que en el mundo el único que está vivo es uno.

Laura 6-

(SITUACIÓN: NOCHE EN EL DEPARTAMENTO DE LAURA. ELLA Y HASAN ACABAN DE TERMINAR DE CENAR. SE DIVIERTEN. ÉL LE MUESTRA UNA VIDEOINSTALACIÓN EN LA QUE REPRODUCE EN VIVO COSAS QUE SE VEN EN UN TELEVISOR)

7 de enero del 2002.

El mundo está lleno de maravilla.

Al final la buena vida estaba acá.

Piensa Laura.

Hasan termina de mudarse a la casa de ella

(...)

Laura piensa:

Si funciona nos podemos mudar a un lugar más grande.

O por ahí termino viajando con él a Jerusalem o a el Cairo, un crucero por el Nilo, los camellos nos saludan...

Sí, estos son los viejos buenos tiempos. Lo que uno después recuerda como felicidad
(Pensotti, 2010: 27-28. El formato corresponde al original)

El monologante dramaturgico solo busca relatar lo que pasa en escena, sin seguir rígidamente el texto dramático previo: el espectador lo escucha narrar –en tercera y en primera persona- las situaciones que al mismo tiempo ven representadas sus ojos, pero además el monologante comenta las acciones, retoma y adelanta los hechos, ostenta un saber sobre los otros personajes –sus

pensamientos, deseos, proyectos, miedos...– que solo el dramaturgo, él, y ahora el espectador, conocen.

A partir de la estructura que plantea Pensotti, quien concibe la “identidad como construcción narrativa: somos lo que narramos” (2010: 5), pensamos en el teatro actual como un *teatro de situación*, donde lo monologal predomina para sostener, acompañar la acción, contar historias, narrar las identidades –construir figuras “narrantes”, diría Sanchis Sinisterra (2012: 16)–, reformulando y transformando la epicidad brechtiana, y para ello se prioriza una voz que monologa desde el *entre*.

Retomando lo expuesto, sintetizamos que el discurrir del monologante dramático conjuga tanto decisiones dramáticas como escénicas, mediante una voz autorizada, habilitada para decir por el dramaturgo, por el contexto de interacción de la obra, y quizás también por el director; voz construida en el espacio dramático del *entre* y, por lo tanto, en la ambigüedad que ello comporta. Según manifiestan los análisis, ese monologante dramático está presente en obras teatrales que, generalmente, conjugan poesía y narración; presta su voz a las acotaciones, proponiendo un proceso de escenificación; enmarca con su discurrir el diálogo de las otras figuras; o prologa e hilvana la interacción. El monologante dramático aporta a la autonomía y autosuficiencia del monólogo dramático moderno tardío, al componer un matiz del mecanismo (auto)reflexivo y, jugando con las palabras, podemos definirlo como un mecanismo (*autor*)reflexivo. Sitúa al lector-espectador en un lugar incómodo: apela a una participación reflexiva y creativa para que el público-lector –considerado también figura de la obra– comprenda el *porqué* de la incorporación de dicho monologante e interactúe, desde su rol como sujeto social y político, con lo que la obra propone.

Estamos ante *dramaturgias del manifiesto*, donde los creadores se valen de lo monologal para posicionarse sobre el arte, la religión, sus lecturas, los conflictos sociales, la vida en tensión con la representación: lo monologal como procedimiento permite al teatro actualizar lo autorreflexivo, lo autorreferencial, lo metateatral mediante de voces que cuestionan, comentan, problematizan –retomando a Sarrazac (2009: 16)–, a través de figuras como el monologante dramático.

Referencias Bibliográficas

Badiou, Alan. 2014. *Elogio del teatro. Diálogo con Nicolas Truong*. Buenos Aires, Nueva Visión.

Catálogo FIBA. 2015. Festival Internacional de Buenos Aires.

Danan, Joseph. 2012. *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. Trad. de Victor Viviescas. México, Paso de Gato.

Dubatti, Jorge. 2012. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Biblos, Buenos Aires.

—s/f. “Teatro y Cultura viviente”. En *Armas y Letras*. Revista de literatura, arte y cultura, n° 58. Universidad Autónoma de Nuevo León, Nuevo León. Disponible en: www.armasyletras.uanl.mx/numeros/58/

Fobbio, Laura. 2015a. “Dramaturgia de la reverberación. Sobre *Paseos* de Noëlle Renaude” prólogo en Noëlle Renaude, *Paseos*. Villa María, EDUVIM.

—2015b. “Migraciones en la dramaturgia: retratos y relatos en *The blind poet* de Jan Lauwers”, en revista *Espéculo*, n 56. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. En prensa.

—2014a. *Interpelación e interacción en el monólogo dramático argentino de finales del siglo XX*. Tesis Doctoral en Letras, Fac. de Filosofía y Humanidades. Córdoba, UNC. Inédita.

—2014b. “El paisaje del *entre* en la dramaturgia de Alejandro Tantanian”, proyecto postdoctoral, becado por CONICET. Período 2014-2016.

—y Adriana Musitano. 2013. “La puesta en página del monólogo dramático: el martillar y la escritura en voz alta” en *Actas IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires, AINCRIT ediciones. Disponible en: <http://www.aincrit.org/pdfs/actas-de-las-iv-jornadas-nacionales-de-investigacion-y-critica-teatral---2012.pdf>

—2009. *El monólogo dramático: interpelación e interacción*. Córdoba, Comunicarte.

García, Rodrigo. 2015. “Rodrigo García: el arte es impúdico”, entrevista realizada por B. Molinari, en *Suplemento Vos*, 11 de octubre. Córdoba, La Voz del Interior. Disponible en: <http://vos.lavoz.com.ar/escena/rodrigo-garcia-el-arte-es-impudico>.

García Wehbi. 2012. “La poética del disenso...” en *Botella en un mensaje*. Córdoba, Alción-DocumentA/Escénicas.

Pavis, Patrice. 2000. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Trad. E. Folch González. Barcelona, Paidós.

Pensotti, Mariano. 2010. *El pasado es un animal grotesco*. Buenos Aires, Gayo.

Renaude, Noëlle. 2015. *Paseos* (edición bilingüe), trad. de Susana Nigro, prefacio de Laura Fobbio. Villa María, EDUVIM.

Rodríguez Seoane, Sol. 2013. *Body Art* en Ricardo Dubatti (coord.) *OFF! Novísima dramaturgia argentina*. Buenos Aires, Interzona.

Sanchis Sinisterra, José. 2012. *Narraturgia. Dramaturgia de textos narrativos*. México, Paso de gato.

Sarrazac, Jean-Pierre. 2009. “El drama en devenir. Apostilla a L’avenir du drame.” Trad. Víctor Viviescas. México D.F., Paso de Gato.

Szondi, Peter. 2011. *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Trad. Javier Orduña. Madrid, Dykinson.

Tantanian, Alejandro. 1997. *Ensayo sobre la Peste. (En dos breves movimientos)*. Texto facilitado por el autor en 2013. Mimeo.

—2005a. *Muñequita o juremos con gloria morir y otros textos*. Buenos Aires, Libros del Rojas.

—2005b. *Follyk I*. Buenos Aires, Colihue.

—2010. “Alejandro Tantanian y el nombre de las cosas”, entrevista realizada por Laura Fobbio en *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 6, n° 11, julio. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/articulo.php?cod=254>.

—2012. Entrevista realizada por Laura Fobbio. Inédita.

Trastoy, Beatriz. 2002. *El teatro autobiográfico: los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Buenos Aires, Nueva Generación.

Veronese, Daniel. 2005a. “Automandamientos” en *La Deriva*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

—2005b. *Luz de mañana en un traje marrón* en *Cuerpo de Prueba I*. Buenos Aires, Atuel teatro.

—2006. *Ring-side y Women's white long sleeve sport shirts en Cuerpo de Prueba II*. Buenos Aires, Atuel teatro.

Watzlawick, Paul et al. 1973. *Teoría de la comunicación humana*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

La escritura y el tiempo: preguntas en torno a la dramaturgia de *Griegos*, de La Convención Teatro

Leticia Paz Sena

...quizá, después de todo, el Mito no aluda solo al fondo arcaico del cual incesantemente nos estamos alejando, sino que sea la cifra de un porvenir cuyos contornos no podemos anticipar sino en el instante mismo en que los trazamos.

Potencias (in)actuales del Mito, Dossier nº 9 de la Revista *Caja Muda* (fragmento)

Durante estos últimos años, la escena independiente cordobesa se pobló de propuestas basadas en reescrituras de textos: textos considerados clásicos del teatro, textos considerados clásicos de la literatura... o textos considerados clásicos a secas. En definitiva, en todos estos trabajos hay textos *considerados*, es decir, lanzados al escenario junto con los actores, puestos a prueba, pensados, transformados, consultados, sostenidos, fragmentados. Y en esos textos hay autores a los que se recurre para abandonarlos, o autores a los que se abandona para, después, ir a buscarlos. Pensemos, por solo mencionar un ejemplo, cómo Shakespeare habitó Córdoba durante el año 2014: *Ser o no ser Hamlet*, dirigida por Eugenia Hadandoniou; *Sueño de una noche (Perversión libre sobre Shakespeare)*, del grupo Episodio Once (dirección de Julio Bazán); *Los pecados de Shakespeare*, dirigida por Cheté Cavagliatto... y también, en el ámbito oficial, *Hamlet, entre la luz y la sombra*, por la Comedia Cordobesa (dirección de Edmeé Arán).

Se podría decir, entonces, que esta cartelera es una suerte de celebración de la redundancia. ¿Por qué ir al teatro a escuchar y ver lo mismo una y otra vez... una y otra vez? Recordemos que, para el teatro, la repetición resulta, al mismo tiempo, atributo fundante y paradoja: las funciones se repiten dos, diez, cincuenta veces para públicos distintos y, aun así, cada puesta en escena vuelta a hacer es única e irrepetible. Si el teatro es esa tensión entre lo repetido y lo irrepetible, si en definitiva toda puesta teatral es reescritura, los trabajos que eligen el procedimiento dramático de reescribir enfatizan esta particularidad del teatro.

Basta detenerse unos segundos en la programación de festivales regionales, nacionales o internacionales para advertir que esta insistencia en el *déjà vu* de la reescritura no es exclusiva de Córdoba, así como tampoco es reciente, por lo cual, si bien podría leerse en clave transterritorial, leeremos esa transversalidad poniendo el foco en el teatro independiente contemporáneo cordobés. En este territorio, nos encontramos con hacedores teatrales que asumen interrogantes acerca de la

dramaturgia, el texto teatral, el vínculo texto/puesta en escena, la figura del autor, la relación entre teatro y literatura, entre otros. Se trata de preguntas a las que responden poética y políticamente. Estos trabajos, muchas veces, eligen basar su dramaturgia en la reescritura de textos del pasado, como propuesta y apuesta para mirar -y cuestionar-, desde el teatro, al presente.

Entre estas propuestas/apuestas hallamos la que nos interesa: *Griegos*, obra del grupo La Convención Teatro, dirigida por Daniela Martín (con asistencia de Estefanía Moyano), estrenada en el año 2007 en la sala DocumentA/Escénicas y en cartel hasta la actualidad, en diferentes salas de teatro independiente de Córdoba. Esta puesta se presenta como la *versión libre* de la tragedia *Agamenón*, primera parte de *La Orestíada* de Esquilo, y sostiene un trabajo dramático de entramado de textos de la directora, de los actores (Analía Juan, Maura Sajeva, Mauro Alegret) y de los poetas Carolina Muscará y Gastón Sironi. Es, por lo tanto -y así se explicita en la misma puesta-, una reescritura del texto de Esquilo.

El prefijo *-re* de la palabra *reescritura* invita a preguntarnos por la relación entre el tiempo y la escritura, por los modos en que se materializa el vínculo entre pasado y presente o, siguiendo las palabras de Emmanuel Biset, cómo la escritura resulta un *trazado del tiempo*.

El tiempo de la escritura, la escritura como tiempo, transcurre entre la vida y la muerte, o en ese lugar donde vida y muerte se vuelven reversibles. No es la temporalidad atribuida a una ubicación contextualizada sino el modo inmanente en que la escritura es un trazado del tiempo, allí donde el discurrir de la mano necesita tiempo, allí donde una palabra, una frase, sólo es posible en la huella de una lengua pasada y en su dirigirse a un porvenir incierto. Entre pasado y porvenir, la escritura es la cifra del hombre que puede sobrevivirlo. La escritura, tumba del hombre (Biset, 2013: 10).

¿Por qué ir al teatro a ver el origen del teatro occidental? Se trata de un imposible: ¿por qué insistir en recuperar un comienzo que, como tal, es posible de acceder? ¿Qué dice de hoy esa insistencia en ayer? ¿Por qué los clásicos? ¿Qué se mantiene y qué cambia en esa repetición? ¿En qué reside su vigencia? ¿Qué resulta anacrónico? ¿Qué herramientas brinda el tiempo pasado para leer el tiempo presente?

Entonces, *la reescritura pone en tensión al tiempo*: reescribir textos del pasado responde a la necesidad política de recuperar el pasado, lo anacrónico, para traerlo -(a) traerlo- al presente -(re)presentarlo-. ¿Qué tiene esto de contemporáneo? ¿Se trata de una mera veneración del pasado o un intento de desafiar lo imposible para poder interpretar el presente?

Poner en tensión el tiempo es una de las particularidades de las manifestaciones contemporáneas. Si seguimos las respuestas que Giorgio Agamben (2011) da en torno a la pregunta *¿qué es lo*

contemporáneo? en su ensayo homónimo, entendemos que el contemporáneo es aquel que, desde la certeza de pertenencia al tiempo presente, pero sin poder adecuarse a él, se distancia en un gesto de inactualidad, de anacronismo. No se trata de una nostalgia, es un alejamiento que posibilita, de hecho, percibir el tiempo, en una relación de adherencia y desfase. El contemporáneo mira la oscuridad entre tanta luz del presente, por la que no se deja cegar. Lo que hay de oscuro en las luces de la época es lo que lo interpela.

Ese gesto anacrónico es el que propone la reescritura. Habitar la contemporaneidad es trazar con el presente una división entre un “ya no” y un “no todavía”, que le permite construir una relación particular con otros tiempos, “...citar y, de esa manera, reactualizar cualquier momento del pasado (...). Puede, por ello, poner en relación lo que dividió inexorablemente, remitir, re-evocar y revitalizar lo que incluso había declarado muerto” (Agamben, 2011: 26). El contemporáneo identifica qué hay de arcaico en el presente. Menciona Agamben que *arcaico* significa *próximo al origen*; en este caso, no se trata de identificar cronológicamente un comienzo, sino señalar cómo habita y se inscribe el devenir histórico en el presente. El modo de acceder al instante presente se hace bajo la forma de una arqueología que no busca retroceder a lo remoto, sino a aquello del presente que permanece no-vivido y se subsume en un origen imposible de alcanzar jamás. El contemporáneo pone atención al presente en tanto no-vivido en lo vivido, como quien vuelve a un tiempo en el que nunca estuvo.

Las prácticas reescriturales de la dramaturgia contemporánea, siguiendo el planteo de Agamben, están situadas en el momento de *quiebre del tiempo* y en ese punto hacen encontrar a las temporalidades. De esta forma, se ejerce, entonces, una transformación. En palabras del autor,

[el contemporáneo] es también quien, dividiendo e interpolando el tiempo, está en condiciones de transformarlo y ponerlo en relación con los otros tiempos, de leer en él de manera inédita la historia, de ‘citarla’ según una necesidad que no proviene en modo alguno de su arbitrio sino de una exigencia a la que él no puede dejar de responder (Agamben, 2011: 29).

Es esa una demanda política que el teatro contemporáneo intenta responder llevando a la escritura el desafío de leer colectivamente el presente.

Desde la necesidad de interpolar el tiempo y volver a escribir, repetir, decir otra vez lo que ya fue dicho, también *la práctica reescritural pone en tensión a la escritura -y con ella al lenguaje-*. ¿Hay, en la insistencia por repetir, un desborde del lenguaje? ¿Está en lo mismo, en la reiteración de lo mismo, escondida la pregunta por lo otro distinto? ¿Puede la reiteración del decir vaciar lo dicho? ¿Hasta qué punto puede vaciarse para dejarse llenar por lo indecible, por lo que está a punto de decirse, lo que no se puede decir, lo que siempre se quiere decir?

Poner en escena el lenguaje, interpolar la palabra del otro, es una manera en la que *la reescritura pone en tensión la noción de autor*. ¿A quién le corresponde adjudicarse la autoría de un texto basado en una reescritura? Durante el proceso de escritura, no solo se pone en jaque el vínculo de propiedad del texto reescrito con su autor -con lo cual se trastoca la idea de autor en tanto autoridad-, sino que también se cuestionan las operaciones hegemónicas de legitimidad y validación de lo dicho/escrito al incluir otros interpretantes (Danan, 2012) además del dramaturgo: actores, director (Martín, 2013). ¿Cómo se piensa la autoría y qué modalidades adquiere la superposición o convivencia de autores? La toma de decisiones durante la reescritura implica un posicionamiento político acerca del modo de concebir la escritura y la creación artística en general. La misma directora, Daniela Martín (2013), así lo asume y propone la categoría de *potencia relacional* (tomada del cruce de aportes de Bourriaud y Agamben) para describir las elecciones políticas que intervienen en los modos de creación del teatro actual, en el que se trabajan textos y se los reescriben. A esta práctica la nombra como *forma dramática de apropiación* (singular en cada caso).

En este sentido, el texto teatral deja de subordinarse a la mera traducción de un texto literario -entendido como norma y cuyo grado de ajuste al original determinará su valoración- y se plantea como territorio de trabajo, de encuentro y de interrogación creativos. Su carácter será abierto y dinámico, permeable a la experiencia singular que el teatro constituye. Así, la dramaturgia resulta un movimiento, un ir y venir entre el pasado y el presente, entre los actores y la directora y dramaturga, entre los ensayos y las funciones. Es por esta razón que los aportes de Joseph Danan, referidos a la noción de *dramaturgia*, resultan tan precisos; el autor distingue más de un sentido del término pero se enfoca en uno: la dramaturgia como el “movimiento de tránsito de las obras de teatro hasta llegar a la escena” (Danan, 2012: 13), es decir, un hacer específicamente teatral, una práctica de escritura escénica.

En el trabajo de La Convención Teatro, con la dirección de Daniela Martín, la reescritura no resultaría un mera técnica dramática, sino una forma pensada y elegida de abordar el trabajo creativo, que podría definir una poética propia del grupo. *Griegos* (2007) conforma una trilogía junto a *Al final de todas las cosas* (2008) y *Con la sangre de todos nosotros* (2009), de la puesta en versión de *La Orestíada*, de Esquilo; *Quienquiera que seas* (2010), es una dramaturgia sobre personajes de Tennessee Williams; *Debajo del silencio* (2011), consiste en un trabajo de cruce dramático entre *Antígona* (Sófocles), *Los siete contra Tebas* (Esquilo), “Antígona o la elección” (Marguerite Yourcenar), *Antígona* (Jean Anouilh); *Aquel bosque comienza a moverse* (2012), fue titulada como “Resonancias Macbeth”, en alusión al texto de Shakespeare; *Idiota, una obra enferma* (2013), fue creada a partir de *El idiota*, de Fiodor Dostoievski. *Bilis negra* (2015) está basada en la historia de Fedra, según Racine, Mayorga, Eurípides y Séneca (textos a los que se suman algunos de Jean-

Luc Nancy, Michel Foucault y María Bolaños). *La fatalidad de los detalles (esto no es ficción)* (2015) surge a partir de *A sangre fría*, de Truman Capote. En todas las fichas técnicas de las obras, se reconocen los ejercicios de escritura y el trabajo de improvisación de los actores durante los ensayos a la par de los textos de los autores mencionados, como componente de la dramaturgia (en la que siempre participa Daniela Martín, quien asume también la dirección). De esta manera, *Griegos* resulta el trabajo que funda una poética basada en la reescritura como un rasgo identitario del grupo: reescribir una tragedia clásica significa pensar *el teatro como espacio potente de enunciación*, siglos atrás y todavía hoy. Entonces, durante el proceso creativo de esta puesta, La Convención Teatro entiende el procedimiento dramático de la reescritura de *Agamenón*, de Esquilo, no sólo como un ejercicio escritural, sino como una actividad creadora política en la que el colectivo de hacedores discute, transforma y convierte al texto en un territorio común al espectador desde donde actualizar problemáticas -como la justicia, el poder, el género, la tensión entre lo real y la ficción- y cuestionar el presente a partir del pasado. En la potencia de lo anacrónico, lo (in)actual, reside el poder transformador de la escritura, aquello que permite imaginar, pensar, dibujar el contorno de un futuro posible.

Tiempo y escritura

Al encontrarnos con los posicionamientos de los hacedores, cuyas experiencias son siempre un borde entre el hacer y el pensamiento, entre el cuerpo y la palabra, resulta indispensable cuestionar y problematizar la noción de *escritura*. Roland Barthes (2011), en su *Lección inaugural...*, entiende a la escritura como una tensión entre la práctica (técnica: un hacer, un trabajo) y el goce (lo irreductible, la energía que moviliza). Podríamos, con él, plantear la dramaturgia como la escritura de una tensión, ya que es un intersticio entre lo dicho y la acción, entre el lenguaje y el cuerpo. Desde *La preparación de la novela*, es posible comprender la *dramaturgia* como una práctica que estaría señalando el deseo de reunir la escritura y el cuerpo, que intenta “escribir el instante”.

De esta manera, si recuperamos las palabras de Biset, la escritura se convierte en un trazado del tiempo, en un movimiento que evoca el pasado para intentar dibujar un esbozo del futuro. Ese trazado del tiempo parece acentuarse cuando se trata de la reescritura de un clásico, en este caso, de una tragedia. Luciano Delprato, director y dramaturgo cordobés, al comentar el proceso creativo de la puesta *Edipo R*, que dirige con el grupo Organización Q, se pregunta:

¿Qué vuelve clásico a un clásico? Una respuesta posible es su capacidad para, a la manera del mito, suspender el flujo lineal del tiempo y permitirle que se pliegue sobre sí mismo, convenciéndonos de la idea de que los siglos no nos separan de Sófocles, sino que nos unen a él (Delprato, 2008: 8).

En este sentido, la reescritura de un texto considerado clásico pone en escena los modos en que decidimos leer el pasado. Veremos que el prefijo iterativo también es recuperado por Italo Calvino (1994), quien plantea que la lectura de un clásico supone siempre una *relectura* que tiene la forma de un encuentro, un acontecimiento novedoso, un descubrimiento. Es, a la vez, un texto inolvidable y olvidable; en él siempre queda algo de olvido. De alguna manera, la relectura es la respuesta a la interpelación de lo que no está, lo que no recordamos, con lo cual se ponen en evidencia los mecanismos de la memoria.

Hay en la obra una fuerza especial que consigue hacerse olvidar como tal, pero que deja su simiente. (...) Los clásicos son libros que ejercen una influencia particular ya sea cuando se imponen por inolvidables, ya sea cuando se esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual (Calvino, 1994: 15).

Pero un clásico es también una relectura en tanto *sedimento de lecturas*: resulta la suma de quienes ya lo han leído, arrastra con él las huellas de lecturas anteriores. Es por esta razón que nunca termina de decir lo que tiene para decir: cada lectura activa las precedentes, además de fundarse a sí misma. Los procedimientos de la reescritura de un texto clásico, de algún modo, dejan ver esos sedimentos y los entrecruza explícitamente.

Siempre viejo y siempre nuevo, un clásico se configura como tal en tanto tenga, en palabras de Calvino, un efecto de resonancia en una continuidad cultural. Por eso es clave considerar desde dónde se lee: es clásico aquel texto que demanda ser leído desde la actualidad. En esa operación, prescinde de lo actual pero, al mismo tiempo, lo requiere. De esa manera, persiste como ruido de fondo del presente; así, se convierte en punto de convergencia entre el pasado y el presente.

Lo clásico no es un atributo estático ni inembargable, es una decisión de lectura. También Jorge Luis Borges (2005) así lo entiende¹⁹. En este sentido, cabe aclarar que no estamos pensando los clásicos en términos de autoridad o de canon: aunque estos términos se les asocian y resulte innegable la influencia de diferentes instancias de sanción de lo clásico, elegimos pensar en el vínculo pactado en la lectura, en un cruce entre lo individual y lo colectivo. Así, la reescritura en *Griegos elige qué*

¹⁹ Dice Borges: “Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. Previsiblemente, esas decisiones varían. (...) Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad” (Borges, 2005: 232-233).

leer, juega con el mandato que pesa sobre la tradición, y esa decisión está en función de interrogar la propia identidad: de hecho, según Calvino, estos textos nos ayudan a comprender quiénes somos y adónde hemos llegado.

Entonces, la decisión de leer *Agamenón*, de Esquilo, no exige venerar algún pasado remoto -al que, por cierto, es imposible acceder-, no pretende reafirmar tradiciones sin más; lo que sucede, más precisamente, es que la elección del texto trágico demanda una escritura -en términos de Barthes (2009), leer es escribir-. En este sentido, es interesante reconocer la reescritura como la simultaneidad de dos operaciones conjugándose: la lectura y la escritura. Al leer el mundo griego del siglo V. a. C., *Griegos* parece necesitar escribir la Argentina de principios de siglo XXI: es el hoy el que interpela al pasado en pos de esbozar el instante presente que se escapa. De esta manera, en esta puesta, las temporalidades aparecen permanentemente superpuestas: el tiempo mítico, la Grecia clásica, la Córdoba contemporánea, el pasado argentino reciente. El procedimiento deja filtrar en sus grietas fragmentos del tiempo: el balcón del palacio de Agamenón en Argos es también la ventana de una sala de teatro independiente por donde vemos pasar el trolebús conducido por una mujer, característico de Córdoba. Atenas es el centro de la cultura griega, pero también un equipo de básquet cordobés. A los griegos les parece impensable y ridículo el monoteísmo. Casandra baila “El tuerto y los ciegos”, la canción de Sui Generis que la nombra y que fue compuesta veinticinco siglos después que la tragedia de Esquilo. En tanto espectadores, el vaivén entre el pasado y el presente nos moviliza y nos activa, nos lleva y nos trae por la lectura del texto y por la lectura del mundo. Así, la reescritura resulta el cruce exacto entre espacio y tiempo.

Esos vaivenes, esos cruces, ponen en escena las modalidades en que elegimos recordar, hacer memoria. Musitano (2012) se ocupa de la puesta teatral *Griegos* y piensa sus particularidades para ejemplificar cómo el teatro se constituye en lenguaje de la memoria a principios de siglo XX -en correlación con las artes plásticas-. La autora describe el panorama escénico de la década del 80 y del 90 en adelante, entendiendo las producciones de Griselda Gambaro y Daniel Veronese como representativas de diferentes modos de hacer memoria, específicamente en lo que atañe a las maneras de actualizar los dolorosos hechos y consecuencias de la última dictadura militar. Luego, para introducirse en la reflexión sobre *Griegos*, enuncia una pregunta muy interesante para nuestro trabajo: “¿Cuáles son los lenguajes de la memoria inscriptos en la ficción trágica de los griegos y los que actualizan la década del dos mil?” (Musitano, 2012: 139). A partir de este interrogante, describe la puesta de La Convención Teatro y la considera una forma de *memoria compleja*:

...el proyecto de apropiación del texto de Esquilo por las modalidades actorales y la reescritura (...) pone en acción no sólo ante la ciudad de Córdoba una problemática social y

existencial sino también cuestiones sobre el teatro, qué se hace con él... [y] ...opera como traducción situada (Musitano, 2012: 142).

¿Por qué recordar desde la tragedia? ¿Por qué retrotraerse dos mil quinientos años para pensar el hoy? ¿Qué seguimos necesitando recordar, a pesar de y con el paso del tiempo? Al preguntarnos por los complejos procesos de apropiación que opera *Griegos -o*, en palabras de la autora, *traducción situada*-, advertimos que las decisiones que cada reescritura toma al momento de asumir el desafío creativo de relacionarse con el texto se problematizan estética y políticamente ya desde los modos en los que se nombra el procedimiento (adaptación, versión libre, apropiación, entre otros), si es que se lo hace (en tal caso, cabe advertir el sentido de no nombrarlo). Mencionaremos algunos de los debates que esta problematización inaugura.

Sanchis Sinisterra (2002) cuestiona pensar la práctica en términos de adaptación (cuya connotación se relaciona con un proceso “normalizador, digestivo” del texto a reescribir, en términos de consumo) y propone pensarla como un trabajo dramático, como “una particular interpretación de la obra, a partir de un proyecto de puesta en escena, que compromete radicalmente a sus responsables en tanto que ‘autores’ de un acontecimiento escénico” (Sanchis Sinisterra, 2002: 173). De esta manera, se instala la discusión sobre la fidelidad de los textos: ¿se trata de esa lealtad de la lectura que mencionaba Borges en relación con los clásicos? ¿en qué consiste ser fiel? ¿cómo se actualiza, en el caso de la reescritura, el eterno dilema de la traducción como traición? Ante estos interrogantes, Sanchis Sinisterra sugiere pensar en términos de *adopción*²⁰ más que de adaptación.

La forma que toma esa *adopción* podría ser la que proponen Balestrino, Sosa y Latronche (1997), para quienes la reescritura dramática es “...la *escritura del resquicio*: por las hendiduras de una malla textual se filtra furtiva o abiertamente otra escritura, por ello la ambigüedad y la ambivalencia constituyen sus vectores fundamentales” (Balestrino, Sosa y Latronche, 1997: 42). La singularidad de cada puesta teatral reside en los tránsitos que la dramaturgia atraviesa por las grietas de la escritura, por lo cual podríamos entender la reescritura como una operación crítica de la dramaturgia, en términos de Gilles Deleuze (2003). Este autor, al leer críticamente una reescritura de Shakespeare de Carmelo Bene, la caracteriza como un *devenir menor*, una potencia de la minoría que implica relacionarse con el texto preexistente desde el movimiento: desplegarlo, transformarlo en sus relaciones de variación.

²⁰ A propósito de la *adopción*, Alejandro Tantanián propone designar la práctica de una forma familiar, en tanto *apropiación*. El matiz singular en esta designación es que ingresa la dimensión biográfica del creador (Tantanián en Fobbio, 2010).

Estas operaciones fundan *Griegos* y, de hecho, su directora, Daniela Martín (2013), también considera esa responsabilidad de los autores del acontecimiento, esos resquicios que la escritura inaugura, ese despliegue del texto, al pensar la reescritura como una instancia de *multiplicación dramaturgica* -a partir de lo cual, dicho sea de paso, se instala el debate sobre la autoría-.

Antes: escribir para la escena

*Una / cosa / es cierta:siempre / habrá / días / de mierda; / de nieve, / nunca; / por cierto / que
habrá / noches / de lluvia- / y riego:muchas; / domingos / de nubes y de fin / de mundo, de /
atardeceres atroces y/ tretas / sábados, / lunes / martes-todo, / muchos, y muchas; / una / cosa / es
cierta:cometas, / siempre habrá / biromes / trazando / rumbos*

Rodrigo Lobo Damasceno (traducción del portugués de Dominguez, Revol y Montoya)

El poema de Lobo Damasceno nos hace seguir pensando en la escritura como trazado el tiempo. ¿Cómo fue trazando el tiempo la escritura de *Griegos*? El cuaderno de dirección de Daniela Martín resulta un insumo interesante para pensar los recorridos escriturales durante el proceso creativo de la puesta. Al leerlo, consideramos a la escritura como *gesto*, siguiendo a Barthes (1989), en tanto trazado de la mano, en relación con el cuerpo, situada en un borde entre lo legible y lo ilegible.

El cuaderno como hipertexto. Por un lado, el cuaderno es sumamente hipertextual, en tanto remite a otros textos/lecturas que aparecieron durante la creación escénica y sugirieron aunque sea una pregunta en el marco del proceso de reescritura: investigaciones de colegas (se registra una reunión del Grupo de Investigación en Artes Escénicas, dirigido por Argüello Pitt, que integra Martín); títulos de textos teóricos, autores o citas de fragmentos (de José Antonio Sánchez, Ubersfeld, Deleuze y Guattari; también se menciona la lectura de un “Diccionario griego”, no sabemos cuál); poemas (“Oración”, de Ignacio Vázquez, y un fragmento de “La piel del agua”, de Adriana Arédez); el documental ficcional *Los rubios*, de Albertina Carri... a todo esto se suman las anotaciones personales sobre las reflexiones que disparan las lecturas. Al respecto, Daniela anota: “*Cómo una cosa ingresa en la otra? Sé que no estan dando vueltas en mi cabeza porque sí, ¿cuál es el punto que las conecta?*”

El cuaderno como puesta en escena de los textos de trabajo. Por otra parte, encontramos los modos en que se leen e interpretan los textos a reescribir. Convive la mirada de Martín sobre *Agamenón*, de Esquilo (“*Esquilo → trabajaba el ‘cambio de época’*”, “*impensable ese tipo de reunión después de diez años*”), y la de los textos poéticos con los que se amalgama la tragedia (se nombran poemas de Sironi, de García y los “*propios*”, de la directora). A esto se suman los registros de comentarios de lecturas que realizan los actores o allegados (“*Meli dijo, al leer el texto de Sironi, ‘es como un paisaje que te va llevando por distintos lugares’ → que la obra sea eso: un paisaje que*

te lleve por todos lados”). Es interesante advertir el movimiento del vínculo texto/escena: hacia la mitad del cuaderno el texto comienza a interpelar a la escena (“*Analía* → *¿cómo decir un texto griego? Nadie sabe bien, seguro que así no hablaban*”) y la escena al texto (“*Primer monólogo de Agamenón. Que se tome un tiempo. Que él regule cuándo empezar. Estaría bueno que la enunciación sea la de un político*”), por lo cual es muy numerosa la cantidad de registro de frases provenientes de improvisaciones que identificamos tanto en el texto teatral como en la puesta.

El cuaderno como manifiesto. En muchas páginas leemos preguntas o afirmaciones que sientan posicionamientos claros en torno a la práctica escénica y en torno a la dramaturgia. Por ejemplo, una de las hojas solo tiene estas dos palabras escritas: *dramaturgia coral*. Se puede leer una voluntad de que la escritura sea una multiplicidad de voces. Las concepciones de la puesta, o los deseos en torno a ella, (“*Estructura abierta de obra... trabajar con la idea de experiencia, más que de obra*”) se transforman, a medida que pasan las páginas, en decisiones escénicas (“*Y si la obra empieza: Principio: ‘Esta obra se llama Griegos, nosotros somos Maura, Mauro y Analía y hacemos de Clitemnestra, Agamenón y Casandra’*”).

El cuaderno como papel a mano. Anotaciones operativas conviven cordialmente con las que señalábamos antes: “*Miércoles 1º de agosto. 19:30 a 21:30. 8 15 22 29*”, “*Bañera, para comprarla \$150 quizás*”, “*3120 - 750 = 2370*”. Horarios de ensayos, teléfonos, cálculos en torno al subsidio... en fin, todo lo que hizo y hace posible el acontecimiento escénico.

El cuaderno como abandono de la escritura. Llegando a las últimas instancias del proceso creativo podemos ver el abandono progresivo de la escritura del cuaderno de dirección. Los ensayos comenzaron a tomar la forma que tiene hoy la obra y eran grabados. Solo se anota el número de ensayo, la fecha y la duración. A veces hay algún comentario. Otras veces solo se aclara que no se tomó nota. Seguramente, en este momento la reescritura ya estaba en juego en la escena misma y, obviamente, en las instancias específicas de la dramaturgia.

Así, el cuaderno de dirección de Martín amalgama diversas anotaciones, desde registros de ensayos y preguntas por el sentido del trabajo, hasta notas operativas, lo que lo convierte en una yuxtaposición de trazos, un mapa de capas textuales superpuestas, un conjunto de voces que se entrecruzan.

Durante: escribir en la escena

En la escena, la reescritura encuentra estrategias a través de las cuales materializarse y autoafirmarse. Apuntaremos algunas:

Al ingresar a la sala, los espectadores no nos encontramos con butacas, sino con mesas disputadas como en un bar, en la que nos sentamos y compartimos con otros -no necesariamente conocidos- un

vaso de vino. Conocemos ya, desde el programa de mano, que asistimos a una *versión libre* de una tragedia de Esquilo, lo que nos predispone a leer intertextualmente. En la primera escena, de a poco y de a uno, nos visitan Maura Sajeve/Clitemnestra, Mauro Alegret/Agamenón y Analía Juan/Casandra. Literal y explícitamente, nos asignan el estatuto de espectador griego: nos hacen conocer, cada uno desde su versión, y a partir de diferentes claves enunciativas (ficcional, metaficcional y no ficcional) de qué trata la historia y cuál será la resolución. Se hace completamente explícito el trabajo reescritural. Al otorgarnos ese conocimiento, nos posicionamos ante una igualdad crítica: con las mismas condiciones de saber, adquirimos el poder de juzgar lo que veremos. Se intensifican, así, los efectos políticos de mirar, si pensamos el teatro como asamblea política, tal como lo plantea Enzo Cormann (2007). Evidenciar la politicidad de la manera de mirar es una forma de metateatralidad y, por ende, de metacrítica.

Durante toda la puesta, la tensión entre realidad y ficción está presente. Somos los espectadores los que transitamos ese borde fino, ¿dialogamos con personajes o actores? ¿Somos actores al intervenir? ¿Qué sucede cuando se abre la puerta o la ventana y el espacio de la ficción se deja permear por lo real, empezando por mi propio cuerpo de espectador, en el medio de la escena? Las improvisaciones permean el texto, lo llevan a lugares inesperados, vuelven singular cada una de las funciones. En los bordes inciertos entre realidad y ficción habita la reescritura, el texto se deja transformar por la imprevisibilidad y contundencia de lo real.

Como ya mencionamos antes, lo que está permanentemente puesto en escena es el lenguaje: el cansancio del lenguaje que se repite se entrelaza con la alegre ingenuidad de lo que es dicho por primera vez. La reescritura implica esa paradoja y responde a una necesidad de superponer mi voz con la del otro, para propiciar el encuentro. No es casualidad que ingrese, en esta puesta, la literatura y, especialmente, la poesía. Habla Clitemnestra: “*un camino sobre otro camino / que no se desanda sino para volver / una y otra vez / una y otra vez*” (Martín et al., 2007). La poesía, como zona de exploración reescritural, permite preguntar, responder, gritar, decir lo indecible. La poesía, más intensamente que otra cosa, pone en escena al lenguaje.

Después: escribir (pensar) sobre la escena

Es importante considerar que, más allá de que todo teatro es, de algún modo, una investigación (sobre problemáticas, procedimientos, posicionamientos estéticos... entre otros), la particularidad de *Griegos* es que sus hacedores tienen o participan de reflexiones teóricas y críticas acompañadas de la práctica de la escena, en ámbitos específicos como la Facultad de Artes (UNC), por lo que se acentúa la conciencia sobre el trabajo creativo y la experimentación. Daniela Martín ha dedicado varias líneas a reflexionar sobre *Griegos* en su artículo “Inmensos ojos de mosca” (2008), en el que recopila

preguntas disparadoras de la puesta, que se transformaron en estrategias actorales y escénicas: ¿cómo entender la reconstrucción de la historia personal en relación con la historia nacional? ¿La identidad se construye entre la ficción y lo biográfico? ¿Cómo construimos la alteridad? ¿Cómo se ponen en juego los puntos de vista?

¿Cómo investigar y apropiarse de una tragedia clásica? Según Martín, esta pregunta nos lleva a repensar la tradición del teatro, su historia vinculada a la literatura. ¿Cuál es el sentido de retomar un clásico? ¿Dónde habita el sentimiento y el sentido de lo trágico hoy? Ante la distancia con el lenguaje, ¿cómo llegar al reconocimiento y a la identificación? ¿El teatro clásico no conmueve? Entonces, queda asumir el desafío de que el teatro contemporáneo atraviese al espectador, lo vuelva activo, para que no salga inmune.

Dice Martín: “La historia se repite, incansablemente, y en eso, el valor de la memoria debiera tener algún sentido para nosotros. Agamenón somos todos, Clitemnestra somos todos. Casandra somos todos, todos y cada uno de nosotros” (Martín, 2008: 6). Teatro, memoria y lectura: en los clásicos aparece una *perdurabilidad del decir*, en el que se explicita la condición humana, como si se detuviera el curso de la vida para fotografiarnos en la intimidad y develarnos lo atroz. ¿Cuál es nuestra tragedia actual? El teatro permite construir la alteridad y, a la vez, el lugar de la mirada: se mira al otro para mirarse a uno mismo, para observar nuestros conflictos e intereses y poner en evidencia nuestras propias atrocidades. Según la directora de la obra, si miles de años después necesitamos seguir contemplando lo horrible, lo espantoso, es porque algo de eso habita nuestras subjetividades.

Todas esas inquietudes cimentaron *Griegos*: un texto que es un entrecruce de textos y una puesta que problematiza la idea y los límites de la teatralidad, a partir de la configuración del espacio, la construcción de los personajes/actores y el vínculo con el espectador. Como reflexiona la autora, la búsqueda consiste en ampliar la mirada, porque... ¿qué ve una mosca? ¿miles de realidades o una realidad partida en miles de fragmentos?

(Re)preguntarse por la (re)escritura

En *Griegos*, la reescritura de la tragedia clásica se convierte en un procedimiento dramático a través del cual converger a un territorio común con el espectador, desde donde preguntarse por el presente compartido: ¿Qué es la justicia, cómo ejercerla? ¿Cómo se pagan las culpas, qué penas merecen qué castigos? ¿Qué vale la pena ser vengado? ¿Qué es un genocida? ¿Qué es el poder? ¿Qué es ser mujer? ¿Qué es ser madre? ¿Qué es la locura? La práctica reescritural se transforma, así, en espacio de emergencia de interrogantes y nos aporta herramientas para comprender la historia, desde una mirada a la vez trágica, paródica, cómica y poética.

La reescritura, en su repetición, vuelve a decir lo mismo. Pero, exhausta de enunciarlo, funda una imposibilidad: la irrepetibilidad de la repetición. En el teatro, incluso aquello que ya fue dicho, vuelve a ser instante primero, único e irrepetible. Y en esa particularidad reside la potencia del teatro. Por eso los espectadores no nos cansamos de ver repeticiones, como tampoco nos cansamos de repetir el aplauso: ese espontáneo, niño y reiterativo acto de juntar y alejar las palmas de las manos.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es lo contemporáneo? En *Desnudez* (pp. 17-29). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Balestrino, G., Sosa, M. y Latronche M. I. (1997): *El bisel del espejo. La reescritura en el teatro contemporáneo español e hispanoamericano*. Salta: Consejo de Investigaciones, Universidad Nacional de Salta.
- Borges, J. L. (2005). Sobre los clásicos. En *Otras inquisiciones* (pp. 231-233). Buenos Aires: Emecé Editores.
- Barthes, R. (2011). *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____ (2009). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2005): *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978 - 1979 y 1979 - 1980*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- _____ (1989): Variaciones sobre la escritura. En Campa, Ricardo: *La escritura y la etimología del mundo* (pp. 11-78). Sudamericana, Buenos Aires.
- Biset, E. (2013). Prefacio. En Milone, Gabriela (comp.): *La obstinación de la escritura* (pp. 7-14). Córdoba: Postales Japonesas Editora.
- Calvino, I. (1994). Por qué leer los clásicos. En *Por qué leer los clásicos* (pp. 13-20). México D. F.: Tusquets.
- Cormann, E. (2007). Especificidad, potencialidad, actualidad de la asamblea teatral. En AA. VV. (2007). *Escribir para el teatro* (pp. 23-38). Alicante: XV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Colección Laboratorio Teatral 2.
- Danan, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México D. F.: Paso de Gato.
- Deleuze, G. (2003). Un manifiesto menos. En Bene, C. y Deleuze, G.: *Superposiciones* (pp. 75-102). Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- Delprato, L. (2008). Causas y efectos de *Edipo Rey*. Un destino de juguete. En AA. VV.: *Apuntes de escena* (pp. 8-10). Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Esquilo (2001). *Agamenón*. En *Tragedias completas*. Madrid: Edaf.

- Fobbio, L. (2010). Alejandro Tantanián y el nombre de las cosas. *Telón de Fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, n° 11, año VI, julio de 2010. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Recuperado el 17 de julio de 2015 de <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero11/articulo/254/alejandro-tantanian-y-el-nombre-de-las-cosas.html>
- Martín, D., Juan, A., Sajeve, M., Alegret, M., Muscará, C. y Sironi, G. (2007). *Griegos (versión para Argentores)*. Trabajo dramaturgico cedido por Daniela Martín.
- Martín, D. (2013). Autorías complejas. La escena y la multiplicación dramaturgica en los procesos de creación. *Revista Territorio teatral*, n° 9, abril de 2013. Departamento de Artes Dramáticas, Instituto Universitario Nacional del Arte. Recuperado el 17 de julio de 2015 de http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/n9_03.pdf
- _____ (2008). Inmensos ojos de mosca. En AA. VV.: *Apuntes de escena* (pp. 5-8). Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Musitano, A. (2012). Las poéticas de lo cadavérico: memoria social del arte y rituales tanáticos. Teatro y plástica de la Argentina de fin de siglo XX. En *Actas del I Coloquio Internacional Lenguajes de la Memoria*. Córdoba: Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba.
- Sanchis Sinisterra, J. (2002): *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real: Ñaque Editora.

Páginas web

La Convención Teatro

<http://laconvencionteatro-programacion.blogspot.com.ar/>

<https://www.facebook.com/la.convencion.teatro?fref=ts>

Griegos

<https://www.facebook.com/pages/Griegos/665788170177609?fref=ts>

<http://www.inteatro.gov.ar/intpresenta/obra/griegos/>

Trailer de la puesta en Teatro La Luna (2012):

https://www.youtube.com/watch?v=Kf9_3gklR-k

Lo que habla en mí: entre el archivo, el ruido del mundo y la lengua musical. Boltanski-Minyana-Tarkos

Soledad González

La dramaturgia es el arte de administrar la acción.

Joseph Danan

Resumen

En el paisaje dramático actual se ha operado una conmoción más que una evolución; un vuelco entre lo dramático y formas híbridas completamente inclasificables. Se va al teatro a ver algo distinto a una obra de teatro, algo sobre lo que es difícil dar cuenta. Nos interesa en este ensayo detenernos en las afinidades y procedimiento de artistas que desde el teatro, la instalación y la performance poética restituyen la fuerza del relato testimonial y de lo vivido por el cuerpo; convocan a los fantasmas, iluminan las ausencias y dan valor al residuo, erigiendo las mitologías personales y las épicas íntimas como espacio fundante de un nuevo humanismo que se aleja de los relatos apocalípticos.

En francés, el dramaturgo es el que escribe y pone en escena, tratándose en ambos casos de organizar la acción. La dramaturgia, entonces, se ocuparía de pensar la escritura escénica, para ensayar una visión del texto que interrogue el sentido desde la forma (Danan, 2010). Suscribimos a esta idea que dramaturgo es quien se ocupa de la puesta en escena de un pensamiento sobre el teatro. Joseph Danan, dramaturgo, ensayista y poeta francés, explicita que todos estos roles los comprende la palabra dramaturgia en su acepción francesa pero también señala que están comprendidos en el origen griego. Esta dramaturgia estaría, según Bernard Dort, citado por Vinaver (2010), en la búsqueda de un orden. Esto constituye una diferencia esencial respecto a las dramaturgias clásicas, que han sido creadas a partir de un orden pre-establecido: “Allí donde la dramaturgia clásica constataba un acuerdo (el acuerdo de la obra y su modo de representación), nuestra dramaturgia trata de construir, cada vez (...) La dramaturgia está en búsqueda de un orden.», escribe Dort en la década del 60. Ésta es una reflexión clave a la hora de abordar las dramaturgias que tratan de la memoria y el desorden característico en la palabra de las llamadas «dramaturgias de la memoria» -dramaturgias cuyo núcleo sería la acción de testimoniar-. El motor no es sólo la palabra sino también la ausencia como paisaje de la interrogación y de la memoria: el teatro recobraría así una de sus funciones primordiales. (Suarez, 2008)

El trabajo que inicia el dramaturgo francés Philippe Minyana hacia 1980 se reclama inspirado en los procedimientos de la obra de Christian Boltanski. Ambos artistas se valen de un trabajo sobre la minucia, el desecho de lo que tiene que ver con la intimidad de las personas y las vivencias del cuerpo. Boltanski aísla objetos tomados de la vida cotidiana en un espacio que también aporta su carga de

realidad. Minyana intenta poner un marco a la oralidad de la palabra. Lo que subyace es la acción de interrogarse acerca de cómo anda el mundo sin adoptar un punto de vista definitivo sobre la herramienta que les servirá para interrogar; como si fuera necesario para que el arte o el gesto artístico siguiera vivo, alejarse inmediatamente de lo que acaba de funcionar y está cimentando para buscar otros modos de proceder desconocidos. Procedimientos personales, irrepitibles y efímeros que traducen lo que cada artista decide hacer con el tiempo que transcurre entre la pulsión de expresar algo y el momento en que ese algo es confrontado con su público como un producto artístico. Boltanski nació en París, en 1944. Estaba tratando de reconstruir su propia infancia, marcada por la guerra, cuando recurrió a documentos de archivo y allí encontró un procedimiento fundante en su obra cuya temática es el rastreo de huellas y de recuerdos capaces de exorcizar el olvido y la muerte. A través de videos, cortometrajes, instalaciones, Boltanski escenifica existencias, habita y rehabilita huellas. Sostiene que su trabajo es pequeño como un teatro y que siempre es diferente, “como un teatro sin texto, sin el espectáculo”, y que desea “hacer algo entre el teatro y la instalación”.

En la publicación de *Théâtre Ouvert* del año 2000, Philippe Minyana explica que lo que él intenta hacer es atrapar la realidad que lo rodea y darle un marco. Con este fin, se vale de reportajes y del análisis minucioso de diarios. Al comienzo es un trabajo dónde compila y escribe títulos; luego, realiza esquemas en los que cada parte se nutre de artículos de prensa. Es un gesto artístico que le parece válido para todos los creadores y en donde Boltanski se convierte en su referente contemporáneo, por el relevamiento de lo cotidiano, de lo trivial, de lo que parecen desechos inservibles. Para Minyana, Boltanski aísla objetos aparentemente insignificantes, se compenetra con ellos y los pone bajo un vidrio, mientras que él los aísla para ponerlos en la lengua. Su intención es hacer que se escuche “el ruido del mundo”. Así es como se orienta a formas que parecen ser cada vez menos teatrales, y en donde la escritura se caracteriza por la ausencia de puntuación, la predilección por el monólogo y el tratamiento de lo cotidiano colmado de objetos. En 1986 cuando Minyana descubrió a Boltanski gracias a la obra *“Inventario de objetos, que pertenecieron a una mujer, que vivió en Bois-Colombes”* una idea lo conmocionó “de repente se erguían ante nuestros ojos las mitologías de las personas.” (2000, p. 58) A propósito de sus obras *“Inventarios”* y *“Habitaciones”* declara que el teatro sería el lugar adonde venimos a confesarnos ante el mundo, lo que puede parecer obsceno y al mismo tiempo traernos a la memoria al mensajero griego.

Boltanski encontró un modo de proceder, obsesionado por el dolor y la amnesia de su propia infancia. Minyana, asumió el desafío a través de un trabajo sobre la lengua, el “teatro-lengua”; allí va a intentar constatar que todo lo que se puede proferir, todo lo que está en la boca listo para salir, es teatralizable. Encontramos en estos procedimientos que trabajan sobre la memoria, el propio archivo, lo autobiográfico y lo documental testimonial, una nueva forma de humanismo que se interroga acerca

de ¿cómo va el mundo? desde las mitologías personales y épicas íntimas. En este punto, es relevante distinguir que existen dos grandes tipos de testimonio, uno íntimo, el otro político; y sus combinaciones. Los dos testimonios exigen un distanciamiento de la acción, una mirada sobre los acontecimientos, y por ello, una cierta pasividad. El denominador común en estos testimonios es que no se corresponden con personajes actuando en el sentido aristotélico, es decir motivados y movidos por un objetivo en el sentido hegeliano. Sino, más bien, encontramos en ellos una omnipresente pasividad, ya sea que se trate del testigo ocular de un accidente en la calle o del testigo de sus propios sufrimientos. Giorgio Agamben plantea la idea de un desdoblamiento donde la dirección de la palabra buscaría a *un otro*, un otro dentro de él mismo, un otro que conoció el sufrimiento grave y profundo; refiriéndose en estos términos a los testimonios de la *shoah*. El gesto de testimoniar concierne tanto a la escritura como a la puesta en escena y a la actuación; y en este sentido, se ha vuelto un dispositivo del teatro contemporáneo. Lo que nos permite arriesgar que las escrituras escénicas contemporáneas ligadas a la oralidad de un habla cotidiana, *teatro del cotidiano* (Vinaver, 2010); y las que participan de la imbricación teatro-poesía, *teatro del ceremonial* (Vinaver, 2010), asumen como propio el gesto de testimoniar. Dramaturgias que parten de la banalidad de la palabra dicha por cualquiera y en cualquier situación; en un *a priori* carente de sentido pero que, en contraposición al teatro del absurdo que exalta el sinsentido, el procedimiento se orienta hacia nuevos fundamentos del sentido. Y esta orientación sucede en un nivel molecular del lenguaje que muchas veces encuentra sus sentidos en la matriz sensual, sonora, musical, de la palabra dicha. Por otro lado, la factura lírica de estos textos, nos transporta a la corriente de aquellos autores de posguerra que utilizan procedimientos ya reconocibles en la obra de Genet, hacia 1947, donde las relaciones humanas y sociales son falsas por esencia, todo es simulacro. No hay casi interacción entre los personajes sino más bien encantamiento a varias voces y todo sucede como si los personajes ya estuvieran muertos y jugaran a representar su propia vida. El teatro de Minyana entra en este encantamiento a varias voces y se orienta a traducir el ruido del mundo con sus claroscuros y tragedias cotidianas. El desplazamiento fundamental es que el conflicto dramático que se desarrollaba en un espacio interpersonal, pasa a situarse en la vida ‘interior’ del personaje. El drama se acerca a la forma de la confesión y del autorretrato. La acción ya no se desarrolla en un presente, sino en la interioridad del pasado, de la ensoñación, o en una superposición de presentes. El yo se expresa, no situado: ni en el cosmos, ni en la sociedad, ni en su casa; solo, en ninguna parte, dislocado. El teatro se vuelve metateatro y se desdibuja la alteridad del personaje. De allí la tendencia a la forma del soliloquio narrativo sin principio ni fin ya que el relato de vida entra en una temporalidad y en un espacio confesional testimonial (Sarrazac, 2010).

En 2001, Minyana afirma: “Pasé de una escritura con base de monólogos a una escritura más escueta, más lacónica. Como muchos otros escritores, intento captar la inquietud, la desazón del hombre que

está aquí, sobre la tierra. Algunos de mis maestros literarios son Peter Handke o Samuel Beckett, que tratan de mostrar eso mismo. En este momento, por hechos diversos, he pasado a la autoficción (...) Espero, en cierto modo, hacer un trabajo de poeta.”

Boltanski sigue desarrollando su propuesta estética en torno al concepto de memoria y de archivo, como espacio a construir. En su recorrido, parte de la reconstrucción de su propia historia dando lugar a su primera muestra individual bajo el título de *The imposible life of Christian Boltanski* (1968); para volcar luego ese gesto a lo colectivo, o la suma de individualidades anónimas que comenzaron a poblar sus trabajos en los que expone extensas colecciones de viejas fotografías adquiridas en mercados de pulgas, cuya presencia masiva se convirtió en el dispositivo apropiado para contribuir a reponer las ausencias de todos aquellos que han desaparecido por motivos diversos. “Lo que intento hacer, dice, es que la gente se olvide que es arte y piense que es vida. Para dar esta impresión de vida me sirvo de medios artificiales, del arte; no es la realidad, hago teatro; trato de que el espectador en ese momento olvide que está en un museo”. Y agrega: “lo que trato de hacer con mi trabajo es plantear preguntas, hablar de cosas filosóficas, no con historias a través de palabras sino a través de imágenes. Hablo de cosas muy simples, comunes a todos”. Entre sus instalaciones, *Shadows*, un trabajo de 1985, a partir del recurso medieval del teatro de sombras, despliega un conjunto de presencias fantasmales en el espacio entre las que convive la vida y la muerte como en una danza continua. Sus obras representan un aporte a la reflexión sobre las condiciones de la vida y a la revisión de la memoria colectiva superando las fronteras de tiempo y espacio para situar, con cada obra un matiz dentro de la posibilidad de un humanismo redefinido en la contemporaneidad.

En la obra *Pasillo* de Philippe Minyana (2003), donde conviven vivos y muertos, aparece desde lo testimonial este humanismo contemporáneo ligado a las dramaturgias de la memoria. Citamos dos fragmentos de *Pasillo* cuya traducción es nuestra, respetando la puesta en página.

INTIMITE 4

Tous épiant Intrus. Intrus, comme pour lui-même. Seule sa bouche parle. Elle dit:

L'espoir est mort tout ce qui est naturel est ignoble tout en l'homme est ignoble la vie est un vrai carnaval comment sortir de ce couloir «déjà que l'effort de vivre tient de la folie des grandeurs»^[1] si je suis encore attaché au contexte familial je ne peux que constater que mes petits chéris ont quelque chose de maladif d'immaturo se lever se coucher se lever se coucher consternant et Poulette qui paye les traites (l'homme et son instinct d'acquisition) qu'est-ce qu'on fait on fait notre devoir on évoque nos parents qui sont morts

Pause. Puis Intrus chantonne.

[1] Thomas Bernhard

INTIMO 4

Todos espían al Intruso, Intruso como para sí. Sólo habla su boca. Dice:

La esperanza está muerta todo lo que es natural es innoble todo en el hombre es innoble la vida es un verdadero carnaval cómo salir de este pasillo “sabiendo que el esfuerzo por vivir es parte de un delirio de grandeza”^[1] si todavía sigo pegado al contexto familiar sólo me queda constatar que mis seres queridos tienen algo de malogrado de inmaduro levantarse acostarse levantarse acostarse tristísimo y Bichita que salda los pagaré (el hombre y su instinto de posesión) qué hacemos hacemos nuestro deber evocamos a nuestros ancestros que están muertos

Pausa. Luego Intruso canturrea.

[1] Thomas Bernhard

La Mère morte dit:

Je dirais ceci j'étais fille unique choyée adorée ça a fait de moi un monstre d'égoïsme sinon rien à dire de particulier sentiments moyens alimentation moyenne une vie sans histoire (à signaler que je me tenais souvent devant la véranda mains sur les hanches et va savoir pourquoi j'avais un sentiment de supériorité comme si de là où j'étais j'avais des forces spéciales)

La Madre muerta dice:

Decía que era hija única mimada adorada eso me convirtió en un monstruo egoísta fuera de eso nada en particular sentimientos como la mayoría alienación como la mayoría una vida sin historia (quiero señalar que a menudo me paraba en el balcón con las manos en la cintura y andá a saber por qué tenía una sensación de superioridad como si desde ahí en donde estaba yo tuviera una fuerza especial)

Para concluir, de manera tentativa y provisoria, este ensayo que intenta poner de relieve la búsqueda consciente de procedimientos de contaminación entre teatro, instalación y performance poética, queremos traer la voz del poeta-performer Cristhophe Tarkos, cuya obra efímera -se encuentra en *youtube* aún si traducir al español-: “Rêver n'est pas penser/Soñar no es pensar”, “Un homme de merde/Un hombre de mierda” y otras performances. Esta obra se alinearía en la premisa de Minyana cuando arriesga que todo lo que es proferible es teatralizable. En sus *Ecrit poétiques/Escritos poéticos*, libro póstumo de 2008 que traducimos de la lectura subida a internet, Tarkos nos señala: “Mi lengua es poética y musical, mi lengua es fotográfica y musical, mi lengua es blanda, luminosa y maravillosa, a mi lengua le gusta hacer música, vibra y hace vibrar cada una de sus palabras que resplandecen en sus contornos y vienen a encastrarse tan perfectamente que no quedan manchas en

el brillante pulido. Produce el ruido de todos los instrumentos musicales, produce el ruido de todos los animales y fenómenos naturales. Mi lengua es musical. Mi lengua es poética.”

Como consecución de esta búsqueda de afinidades y contaminación entre las artes, relacionadas al gesto de testimoniar y a las dramaturgias de la memoria, queremos citar a las artistas argentinas: Belén Pistone, Lucila Quieto y Lola Arias.

Belén Pistone, actriz y directora escénica, especialista en narración oral, quien en la puesta en escena del monólogo “Matar cansa” de Santiago Loza, interviene el relato con proyecciones de filmaciones caseras de familias en la playa, en un formato fílmico súper 8 que sería el usado en el tiempo en que el personaje real que inspira este texto dramático, Robledo Puch, miraría esa playa en la década del 70. Un recurso sencillo que restituye la mirada subjetiva del personaje y un documento de época, de alto impacto poético ya que abre en la recepción un decentramiento y una superposición de presentes. En el libro de Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia*, con sólo avanzar en el prólogo *Apenas, nada menos*, de Ana Longoni (2011), no podemos dejar de pensar en la irradiación de la obra de Boltanski y la contaminación y empatía de esta obra de Quieto, editada en 2011, con la dramaturgia de Lola Arias *Mi vida después*, presentada en 2009, construida, ésta última a partir de testimonios de seis actores, nacidos en la década del setenta y principios de los ochenta, que reconstruyen la juventud de sus padres a partir de fotos, cartas, cintas, ropa usada, relatos, recuerdos borrados.

Dice Lucila Quieto: “No tengo ninguna foto con mi papá” (Longoni, 2011). El motor inicial del libro *Arqueología de la ausencia* es el deseo de esa foto inexistente e imposible (Carlos Alberto Quieto desapareció cinco meses antes de que naciera su hija), deseo que Lucila narra como una obsesión que la acompañó a lo largo de sus primeros veinticinco años.

La propuesta es situarnos en este humanismo – en el arte- cuyo motor y función es restituir huellas y a través de estas huellas, abrir el paisaje de la interrogación.

Como cierre provisorio a este ensayo tomamos un fragmento del prólogo de Longoni (2011) recuperado de internet:

(...) Un día, reprodujo en diapositivas las fotos que guarda de su padre y las proyectó amplísimas sobre la pared. (...) Al colarse entre el proyector y la pared, el efecto fue prodigioso: cuando la piel se evidencia y se vuelve por un instante pantalla, o –mejor– soporte para que esas imágenes de otro tiempo se hagan cuerpo, ocurre el encuentro. En el registro de esa performance inesperada, se produjo “una imagen que los contenía (por primera vez) a los dos”, padre e hija. Aparecieron sin preverlos– los gestos parecidos, las mismas poses, las resonancias familiares en la risa, la emoción, la mirada. Mis ojos son tus ojos. “Lejos de quitar las almas de los hombres, estas fotos las devolvían. Sucedió lo inverso que en 1976: aparecían”. “Lo que aparece entonces es como una revelación: algo de lo que

se ve ha estado siempre en el espejo. Algo de lo que no se ve permanece como una certeza mutante”.
 “Y vuelvo a pensar que sólo desaparece lo que no deja huella”

Referencias bibliográficas

Libros

Minyana, Ph. (2000). *Anne-Marie*, seguido de *Les écritures de Philippe Minyana*. Paris: Théâtre Ouvert, tapuscrit 96.

Quieto, L. (2011). *Arqueología de la ausencia*. Buenos Aires: Casa Nova Editores.

Material consultado de internet

Arias, L. (2009). Mi vida después. Recuperado de <http://www.lolaarias.com.ar/> y <http://agendacultural.buenosaires.gob.ar/evento/mi-vida-despues/5659>

Boltanski, C. (2012). Recuperado de <http://www.tate.org.uk/search/Boltanski>

Danan, J. (2010). Qu'est-ce que la dramaturgie ? par Joseph Danan. Recuperado de [Qu'est-ce que la dramaturgie ? par Joseph Danan on Vimeo http://vimeo.com/15959205](http://vimeo.com/15959205)

Korn, G. (2011). Escritores de mundo. Cercanía de la ausencia. <http://www.escriitoresdelmundo.com/2011/06/cercania-de-la-ausencia-por-guillermo.html>

Longoni, Ana. (2011) “Apenas nada menos”. Prólogo a *Arqueología de la ausencia* de Lucila Quieto. Recuperado de <http://casanovaarqueologia.blogspot.com.ar/>

Minyana, Ph. (2001). Un dramaturgo por descubrir. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/323115-minyana-un-dramaturgo-pordescubrir-en-buenos-aires>

Pistone, B. (2013) Charla con directores Luciano Delprato "N° 8" y Belén Pistone "Matar cansa". Recuperado de <http://kickwritter.com/2014/03/maria-belen-pistone-protagonista-del-teatro-cordobes/www.youtube.com/watch?v=wnp5enorLZ8> –

Quieto, L. (2011). Arqueología de la ausencia. Recuperado de <http://www.escriitoresdelmundo.com/2011/06/cercania-de-la-ausencia-por-guillermo.html>

Sarrazac, J-P. (2010). Colloque / Le geste de témoigner : un dispositif pour le théâtre. Recuperado de http://www.theatre-contemporain.net/evenements/detail-evenement/id/1443?from_page=/biographies/michel-vinaver/

Suarez, F. (2008). Recuperado de http://abacoteatro.blogspot.com.ar/2008_03_01_archive.html

Tarkos, Ch. (2008). *Ecrits poétiques*. Ed. POL. Libro póstumo realizado por Katalin Molnar et Valérie Tarkos. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=wmtgZydUWos>

Vinaver, M. (2010). Conférence de Prague, *Agôn* [En ligne], Points de vue & perspectives, 19/10/2010. Recuperado de : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=283>

Apéndice

Presentación de la obra *Matar cansa* de Santiago Loza. Puesta en escena de Belén Pistone. Teatro El Cuenco, Córdoba, 2014.

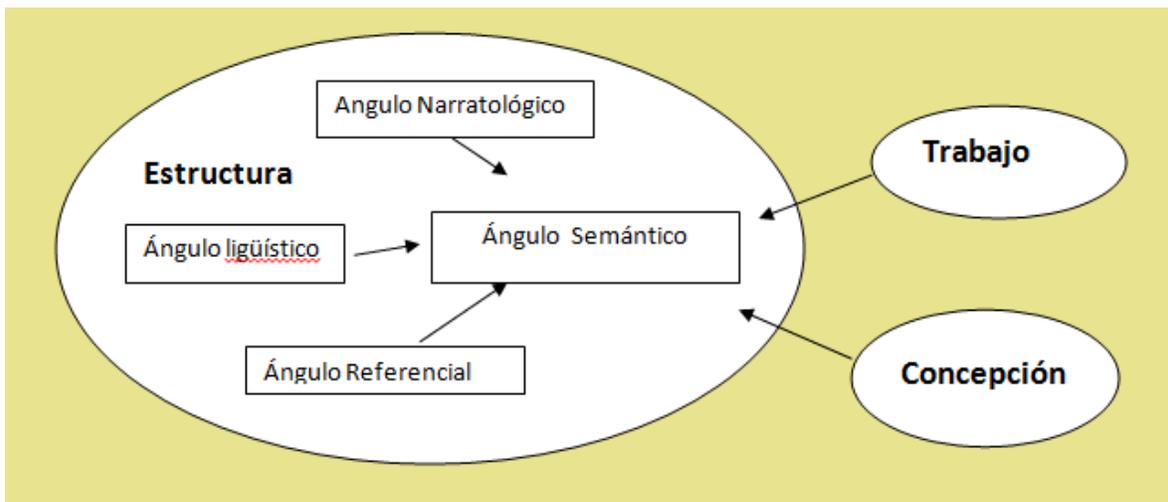
Foto de *Arqueología de la ausencia* de Lucila Quieto; en *Escritores de mundo*. Artículo “Cercanía de la ausencia”. De Guillermo Korn.

Re-sonancia: El eco de la enunciación en el análisis del acontecimiento teatral

Lic. Alberto Palasí

El estudio de la Estructura, el Trabajo y la Concepción es el pilar del análisis de la poética interna del acontecimiento teatral elaborado por Dubatti (2007). Específicamente dentro de la Estructura propone el análisis desde el ángulo narratológico, el ángulo referencial, el ángulo lingüístico y el ángulo semántico. Consideramos que es en éste último donde la propuesta de Patrice Pavis, en cuanto al uso de los vectores deseantes, puede tener mayor relación, debido a que la producción de sentido es la acción fundante del arte moderno, ya no la mimesis, ya no la descripción, si no la construcción de un objeto o acontecimiento que re-direccione las significaciones para movilizar o conmover al que observa o participa en el acontecimiento.

Para trabajar con interpretaciones del sentido de la obra es imprescindible el conocimiento de los otros ángulos propuesto para el estudio de la Estructura, así como un estudio del Trabajo en lo que se refiere a textos, pre textos, meta textos, paratextos, esquemas, cuadernos de bitácora, proceso de composición, técnica, material utilizados, material de descartado; y de la Concepción del grupo, del director y/o del autor, esto es la concepción del mundo, del arte y estatus del/los artista/s. De este modo el ángulo semántico se propone como el estudio relevante al que, sin dudas, aportarán los otros estudios.



Aclaremos que cuando hablamos de sentido nos referimos a diferentes direccionalidades significantes que produce el acontecimiento teatral, por esto es que se plantea la imposibilidad de cerrar el sentido a significados estancos ya que el flujo de significados desde la concepción hasta la recepción de una

obra es variado y siempre cambiante. De acuerdo a este flujo podemos pensar en una herramienta de la física que nos puede resultar muy útil: los vectores.

Patrice Pavis (2000) propone una forma de lectura de las propuestas escénicas denominadas *vectores deseantes* según un análisis que se corresponde con la teoría de la Interpretación de los Sueños de Freud.

Las magnitudes físicas que no pueden describirse solamente por un número real o escalar, sino que para quedar completamente definidas necesitan de una magnitud, una dirección y un sentido reciben el nombre de magnitudes vectoriales. Son ejemplo de ellas: desplazamiento, velocidad, aceleración, fuerza, aceleración de gravedad, peso, campo magnético, campo eléctrico. Las magnitudes vectoriales puede representarse gráficamente mediante un segmento de recta dirigido, que posee tres propiedades: **el módulo o magnitud**: que es la distancia entre A y B, **la dirección**: que se especifica por el ángulo en que se orienta el vector con respecto a ciertas rectas de referencia y **el sentido**: que se indica por una flecha y puede ser de A a B o de B a A.

En esta metodología se trabajará el **módulo** como la intensidad en el proceso de significación, es decir que con la aparición de determinados significantes se producen procesos de significaciones diferentes, entonces, cuando las significaciones se desplazan con alguna 'fuerza' hacia algún signo determinado, vislumbrado en las entrevistas en concordancia con el texto escénico y el texto dramático, habrá una mayor intensidad. La **orientación** como la dirección que ese proceso de significación asume en el acontecimiento escénico, esto es en qué sectores produce más efecto un signifiante determinado, puede ser pensado en rangos etarios del público, en sectores de la sociedad o en otros. El **sentido** como el desarrollo de los significantes en el proceso de creación, es decir que puede resultar que un signifiante pensado en la concepción, en el trabajo y en la escenificación de la propuesta haya derivado hacia ese 'lugar' o a un 'lugar' diferente al deseado.

Por otro lado Pavis enuncia que como la puesta en escena es una puesta del inconsciente, es factible la extrapolación de la metodología propuesta por Freud, en la interpretación de los sueños, para la interpretación del sentido escénico. Esta clasificación se condice con los procesos de 'condensación' y 'desplazamiento' que se producen en el trabajo del sueño y que se corresponde con la metáfora y la metonimia, de esta manera en esta metodología se propone trabajar con 'vectores de condensación' a los cuales los descompone en 'vectores acumuladores' y 'vectores embragues'; y los 'vectores de desplazamiento' descompuestos en 'vectores conectores' y 'vectores secantes'.

Freud (2008) desarrolla su teoría bajo la hipótesis que el objetivo del sueño es el cumplimiento de un deseo inconsciente cuya función es permitir el dormir. De ahí la hipótesis de Pavis, "la puesta en escena es siempre, en un grado u otro, una puesta en escena del inconsciente" (2000: 100). Por otro

lado, la aplicación de Pavis de la herramienta de los *vectores* deseantes, es sumamente relevante en cuanto al sentido.

En el trabajo del sueño Freud propone cuatro operaciones fundamentales:

- a) El trabajo de Condensación
- b) El trabajo de Desplazamiento
- c) Los medios de la figuración del sueño
- d) La elaboración secundaria

De las cuales Pavis extrae su propuesta de análisis a las que llama:

- a) La condensación
- b) El desplazamiento
- c) La toma en consideración de la figurabilidad
- d) La elaboración secundaria

a) El Trabajo de Condensación (Freud) – La Condensación (Pavis)

Freud expone que

el sueño es escueto, pobre, lacónico si se lo compara con la extensión y la riqueza de los pensamientos oníricos. Puesto por escrito el sueño ocupa media página; en cambio, si se quiere escribir el análisis que establece los pensamientos del sueño se requiere un espacio seis, ocho o doce veces mayor (2008: 287).

Por este motivo en el sueño se produce una amplia condensación del material psíquico de manera que un elemento del sueño está subrogado por varios pensamientos oníricos que intenta pesquisar el análisis por cadenas de asociaciones. Por otro lado “los elementos oníricos se configuran desde la masa total de pensamientos oníricos, y cada uno de ellos aparece determinado de manera múltiple por referencia a los pensamientos oníricos” (Freud; 2008: 292). Entonces los elementos (imágenes y/o enunciaciones) oníricos se forman en el trabajo del sueño en procesos de acumulación, superposición y transferencia de los pensamientos que luego serán interpretados a través de su enunciación en el análisis. A partir de esto se puede pensar el siguiente esquema:

Pensamientos diurnos —→ elementos del sueño —→ pensamientos de análisis

Donde en los elementos del sueño se condensan una gran cantidad de significantes que luego serán pensados en el análisis y leídos desde el psicoanálisis.

Este proceso de condensación es la formación de la metáfora en el sueño de la cual podríamos decir según Lacan que “brota entre dos significantes de los cuales uno se ha sustituido al otro tomando su lugar en la cadena signifiante mientras el signifiante oculto sigue presente por su conexión... Una palabra por otra, tal es la fórmula de la metáfora” (2002: 487). En la escena también se dan procesos de acumulación, y mixtos por los cuales, en el primero se conglomeran significantes, como por ejemplo cuando un personaje está compuesto por varios elementos significantes: un vestuario de maestra, con un casco de soldado moviéndose en el espacio de las butacas de un teatro tradicional y diciendo un fragmento del evangelio, y, en los mixtos, se sustituye un signifiante por otro, por ejemplo la utilización de un compás de pizarrón, tradicional en las escuelas de los años ´80, como si fuera un arma en la obra “Las Islas” de Alejandro Tantanian. En este sentido se puede interpretar la clasificación de los vectores deseantes de la siguiente manera:

- 1) los vectores acumuladores como la interferencia de significantes hacia un sentido.
- 2) Los vectores embragues como sustitución de significantes hacia un sentido.

b) El trabajo de desplazamiento (Freud) – El desplazamiento (Pavis)

En el trabajo del sueño es muy frecuente que ocurran imágenes o palabras que si bien están relacionadas con los pensamientos oníricos, no sean exactamente los mismos, al decir de Freud, “el sueño está diversamente centrado y su contenido se ordena en torno de un centro constituido por otros elementos que los pensamientos oníricos” (2008: 311), por este motivo, los sueños nos dan la sensación de estar ‘desplazados’ o ‘descentrados’. Este proceso produce que elementos aparentemente ínfimos de nuestros pensamientos sean sobre determinados por el sueño. En el sueño se presentan imágenes o palabras que en principio podemos calificar sin valor alguno pero que, en relación con nuestras vivencias, adquieren un sentido, son parte de un complejo que podemos identificar en el análisis. En este caso es “la parte tomada por el todo” (Lacan 2002: 486) que Lacan llama al proceso de metonimia, pero en función de las figuras retóricas está relacionado con la sinécdoque. También el proceso de desplazamiento se refiere a la metonimia debido a que es una figura retórica que consiste en designar una cosa o idea con el nombre de otra, con la cual está relacionada semánticamente.

Para Pavis “el desplazamiento se presenta unas veces como un elemento visible que expulsa a otro” (2000: 101), como un encadenamiento sucesivo de significantes, como por ejemplo las transformaciones que va sufriendo un personaje a nivel físico (vestuario, posición en el espacio, corporales) o una ruptura del signifiante en curso, por ejemplo si un discurso se interrumpe abruptamente por algún sonido y se produce la aparición de nuevos elementos significantes. Teniendo

en cuenta lo dicho las modalidades de los vectores deseantes, propuestas por Pavis se pueden interpretar así:

- 1) vectores conectores como un encadenamiento de significantes para la producción de sentido.
- 2) vectores secantes como una ruptura en el que se conmueve un significante para el surgimiento de otro.

c) Los medios de figuración del sueño (Freud) – La toma en consideración de la figurabilidad (Pavis)

Partiendo de la base de que el sentido del sueño es por completo diverso al igual que el sentido de la puesta en escena, en el trabajo onírico

... se configuran primeros y segundos planos, digresiones y elucidaciones, condiciones, demostraciones y objeciones. Y después, cuando toda la masa de estos pensamientos oníricos es prensada por el trabajo del sueño, con lo cual los fragmentos se dan vuelta, se hacen añicos y vuelven a soldarse como témpanos a la deriva, cabe preguntar por lo ocurrido con los lazos lógicos que hasta entonces habían configurado la ensambladura (Freud; 2008: 318).

De igual manera podemos decir que los insumos: herramientas, técnicas, ideas, textos, etc. de los que se vale/n el/los creador/es para la puesta en escena se amalgaman en un texto artístico que produce una diversidad de sentido similar a la puesta en figuración de los sueños. Por este motivo

... en el caso del sueño pero también en el de la escena, nos vemos confrontados a figuras que representan el texto inicial a partir de sus figuraciones, de sus imágenes propias de la representación, y nos preguntamos qué modelo del cuerpo implica este texto inicial, es decir, que concepción de corporeidad presupone la representación concreta de los cuerpos (Pavis; 2000: 102).

Toda la amalgama producida en una creación escénica, desde el texto escrito hasta el personaje, el espacio, los sonidos, digamos el texto espectacular, en el orden de creación que sea, se puede interpretar como la corporeidad, la puesta de una idea o texto inicial en cuerpo, tangible, visible, oíble, con olor y presencia en el acontecimiento escénico. Esta corporeidad está concebida inicialmente por un grupo o un individuo y luego se representa, se presenta, se siente en un espectáculo concreto. Las lecturas de las obras intentarán no sólo escudriñar ese modelo de corporeidad, sino también su deriva en el acontecimiento debido a que ningún modelo se mantiene incólume en el proceso de creación.

El pensar qué significantes transcurren, se repiten y son recordados tanto en la creación como luego del acontecimiento escénico permitirá vislumbrar el/los sentido/s, la magnitud y la dirección de la figuración que es en última instancia la puesta en escena.

d) La elaboración secundaria (Freud y Pavis)

En esta última operación se produce la evocación del sueño donde interviene con un papel fundamental la censura de su contenido modificándolo, rellenando baches, identificando palabras y ubicando lugares. El rompecabezas del sueño es presentado, en este momento en una secuencia lógica susceptible a una posible lectura. Hay que tener en cuenta además que “los sueños (...) ya fueron interpretados antes que los sometiésemos a interpretación en la vigilia” (Freud; 2008: 487) por lo tanto el sueño es una interpretación del inconsciente y lo que se cuenta en la evocación es una elaboración de esta interpretación que luego será leída de una forma en el análisis. En la elaboración secundaria se pone orden al material onírico y se establecen relaciones adecuándolo a la expectativa de una trama inteligible.

“Trasladada al terreno del trabajo escénico, la elaboración secundaria se esforzaría por transformar este material escénico en un lenguaje racional y, por lo tanto, intentaría convertirlo en un comentario verbal” (Pavis: 2000: 103). Proceso que realizan los/las creadores/as de la escena cuando hablan de sus creaciones realizando asociaciones con sus vivencias y con el contexto de la escena, entre otras cosas. En este punto es donde la red de vectores a partir de la deriva de los significantes más comúnmente evocados nos permitiría realizar una lectura del acontecimiento escénico.

Vectores y Re-sonancias

La vectorización del deseo se desarrolla en las creaciones escénicas de forma pulsional y energética en el trabajo dialéctico entre todas los creadores (autores, directores, actores, técnicos), por lo tanto estas vectorizaciones son susceptibles de diferentes lecturas a partir de la elaboración secundaria. Esas lecturas son interpretaciones que Lacan, al final de su enseñanza, lo piensa como ‘resonancias’, como ecos en la enunciación que impacta en lo real, donde lo real es lo indómito, el agujero. Este sería el efecto de la poésis teatral en el acontecimiento.

El analista juega con el poder evocatorio de las palabras calculando las resonancias semánticas de sus expresiones, por eso que Lacan relaciona a la interpretación con la tradición poética hindú del Dhvani, en el papel que tiene la palabra para hacer entender lo que no se dice. El Dhvani es sonido, tono, resonancia, lo que se sugiere, lo que es sugerido. Para entender el carácter metafórico de un símbolo hay que aprender de los recursos de una lengua especialmente de los textos poéticos y neutralizar los segundos sentidos de la palabra para

poder restituir su valor de evocación. La función de la palabra no es información sino evocación (Robledo; 2014: 74).

Este concepto de 'resonancia' nos permite pensar a la palabra unida al gesto y a la imagen con un efecto que actúa directamente en el inconsciente.

Encontrar los significados primordiales que se han inscripto en el cuerpo es el efecto de "lalengua" como acontecimiento en el cuerpo, es desarticulación del significante del sentido, es efecto poético a partir de un significante nuevo, es eliminación del sentido por una ausencia (Robledo; 2014: 76).

En el acontecimiento escénico los significantes producen un efecto más allá del sentido directamente en el inconsciente. En el cuerpo se apoya el goce en singularidad, por lo tanto con los significantes no se produce un acto de significación sino un impacto que resuena constantemente, las significaciones pueden devenir a posteriori de diferentes modos según los encuentros con el lenguaje. Lacan relaciona dos términos para explicar esto: 'lalengua' y 'resonancia'. "En 'Aun'²¹ el lenguaje y su estructura aparecen como secundarios y derivados de lo que llama lalengua. Lalengua es la palabra antes de su ordenamiento gramatical y lexicográfico, separada por tanto del lenguaje" (García 2013: s/n). En este sentido Lacan privilegia el goce en relación a la estructura y sus articulaciones proponiendo que lalengua opera más allá de lo simbólico. El término resonancia en las enseñanzas de Lacan posee una deriva donde en una primera instancia propone que si bien existe una tensión entre resonancia y comunicación, resonancia es comunicación aunque por el sesgo de lo indirecto, resaltando así la propiedad semántica de la resonancia. En sus últimos seminarios la resonancia semántica queda cuestionada por la resonancia libidinal.

El carácter fundamental de esta formulación apunta a situar que con lalengua ya no se encuentra asegurada la conexión al Otro y que en este sentido, la interpretación analítica se dirige a lo que hay del Uno en el parlêtre²², revelando la singularidad de su goce. Por ello esta última, es una resonancia que se produce en el cuerpo, en tanto este cuerpo es la sustancia sobre la que se apoya el goce y así se percibe que lalengua no está hecha para decir sino para gozar, y que ese es nuestro canturreo (Salman: 2004, s/n).

²¹ Seminario XX de Jacques Lacan.

²² Neologismo de Lacan que alude a una conjunción entre el significante y el goce, designa el ser por el goce del cuerpo (Izcoch 2010:2)

El canturreo mencionado por Salman (2004) puede inferirse por medio de este tipo de análisis haciendo inferencias desde el ángulo narratológico, lingüístico y referencial de un texto dramático y las entrevistas a los creadores. Se pueden extraer los significantes más ‘pesados’, que resuenan, que impactan, leerlos y tipificarlos de acuerdo a la vectorización planteada anteriormente.

Bibliografía

- Barthes, R. (2013) *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Dubatti, J. (2007), *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2011) *Introducción a los estudios teatrales*. México: Gráficos Digitales Avanzados.
- Freud, S. (2008) *La interpretación de los sueños (Primera Parte) (1900)*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- _____ (2008) *La interpretación de los sueños (Segunda Parte) (1900-1901)*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- García, C. (2013). Presentación de “Qué es la lengua”. *Lectura Lacaniana*. Recuperado 2 de marzo 2015. <http://www.lecturalacanianana.com.ar/doc.php?doc=342>.
- Izcovich, L. (2010) *El misterio del cuerpo hablante*. Fondazione Lucio Fontana. *Recuperado 2 de marzo de 2015*. <http://www.champlacaniennet/public/docu/3/rdv2010pre1.pdf>.
- Lacan, J. (2002) *Escritos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Pavis, P. (2000) *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- ROBLEDO, Mariel. (2014) *Resonancias de la interpretación o la interpretación como Resonancia*. *Resonancias, Revista de Psicoanálisis del Nuevo Cuyo*. 1, 72-77.
- SALMAN, Silvia (2004) *Lo singular en la resonancia*. *Virtualia – Revista digital de orientación lacaniana*. 10. Recuperado 2 de marzo de 2015. <http://virtualia.eol.org.ar/010/pdf/ssalman.pdf>.

**Las afinidades electivas:
aproximaciones Borgeanas en la obra de Juan Mayorga.**

Germán Brignone.

Universidad Nacional de Córdoba.

Durante el transcurso del mes de abril de 1999, en el marco del centenario del nacimiento de Jorge Luis Borges, la Casa de América de Madrid convocó a un grupo de dramaturgos españoles y argentinos con el propósito inicial de la escritura de nueve piezas teatrales breves que reflejaran a modo de homenaje algunos tópicos del escritor argentino, como sus obsesiones con algunas temáticas (espejos, laberintos, circularidad del tiempo, etc.), sus ideas políticas, su representación de la mujer o de la misma literatura, entre otras. Las piezas se materializaron en una serie consecutiva de puestas en la misma Casa de América durante el mes de diciembre bajo el título de “Cabaret Borges”²³. Entre esta serie de dramas, nos ocuparemos del trabajo titulado *BRGS*, de Juan Mayorga (Madrid, 1964), como punto de partida que muestra una serie de temas observables en toda la obra del dramaturgo español, y que por tanto instalan a Borges en la inexorable categoría de influencia.

Si bien en un principio, y dentro de lo concerniente a las referencias principales o influencias de tipo teatral, literario, filosófico, etc., la relación referencial de Mayorga con Borges podría parecer un tanto forzada, se observan tanto en sus declaraciones como en su obra dramática y crítica una serie de temáticas que demuestran un acercamiento posible de abarcar desde varios frentes. La primera aproximación que podríamos señalar entre Mayorga y Borges aparece en varias entrevistas, en las cuales el dramaturgo español admite su identificación con el escritor argentino en el momento y las circunstancias del primer descubrimiento de su vocación literaria:

Lo que decía Borges de que el acontecimiento más importante de su vida fue el encuentro con la biblioteca de su padre o que podía imaginar un mundo sin pájaros pero no sin libros. (...) Yo he compartido esa pasión lectora y ahí descubrí que quería ser escritor y que el teatro era un lugar privilegiado para contar historias; para reunirse y compartir el texto con actores y directores, y para desafiar los límites de la lengua (en Imma Fernández, 2013).

En este sentido, observamos que el acercamiento de Mayorga a la escritura dramática se produce en primera instancia por mediación de lo literario, y es justamente allí donde la identificación con Borges se vuelve patente. A su vez, Mayorga se ha servido muchas veces de la definición (tan precisa como

²³ Participaron del proyecto Rosa Regás (*El peor de los pecados*), Raúl Hernández (*Arena, espejo*), Rodrigo García (*Borges*), Javier Daulte (*¿Tocar a nuestro concepto del universo por ese pedacito de tiniebla negra?*), Juan Mayorga (*BRGS*), Antonio Álamo (*Muriendo*), Pedro Manuel Villora (*El ciego de Gondar*), Alejandro Tantanian (*El pez detrás de los espejos*) y José Sanchis Sinisterra (*El hacedor*).

resoluta) que utilizaba el mismo escritor argentino para describir al teatro, poniendo particularmente el acento en el *convivio*, lo que demuestra desde las bases de su concepción teatral una recepción trascendente para su obra y manifiesta en diferentes niveles:

La profesión del actor consiste en fingir que se es otro ante una audiencia que finge creerle, dicen que dijo Jorge Luis Borges, y yo solo puedo dar la razón al maestro argentino (Mayorga, J. 2015).

Pero los puntos de contacto entre los dos autores se clarifican particularmente en su pieza breve homenaje, donde los elementos comunes establecen desde la estructura del drama hasta el motivo de la misma fábula.

La pieza *BRGS* (1999) exhibe una serie de referencias borgeanas tan heterogéneas que requieren alguna forma de organización o clasificación. El espacio único de la pieza, construido en el texto por medio de la palabra²⁴, nos sitúa en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. Este lugar representado como una biblioteca, que se repite de distintas formas en la dramaturgia de Mayorga (en *La lengua en pedazos* (2010), en *El chico de la última fila* (2006), en *El crítico (Si supiera cantar, me salvaría)* (2012)) nos remite también a relatos borgeanos como *La biblioteca de Babel* (en *Ficciones*, 2005b: 103/120), pero no nos encontramos aquí con el kafkiano y anónimo personaje del relato original, sino con dos personajes, un hombre etiquetado como **Jorge**, que ha leído todos los libros de la biblioteca salvo uno, y otro, **Luis**, que está leyendo precisamente ese libro que le falta al otro, pero con una ingente y cíclica lentitud, volviendo una y otra vez a la primera página, eternamente estancado en la relectura del primer párrafo.

Luis- (...) De la primera palabra hasta la última, es así como me gusta leer. Pero le prometo que, en cuanto lo haya acabado, antes de devolverlo al bibliotecario, le avisaré a usted, a fin de que nadie se le adelante.

Jorge- ¿Se está burlando? Lo he visto leer. Aún está en la primera página, después de veinte años. ¿Cuántos más necesitará sólo para acabar el primer capítulo? (Mayorga, J. 1999: 1)

A partir de este punto se plantea entonces una disputa por el libro, que se transforma en el objeto de deseo que impulsa el conflicto entre los dos personajes y, por tanto, se podría configurar como el “motor de poder” que genera la acción de la obra. La discusión entre los dos personajes se plantea en un comienzo como un *agón* filosófico, dirigido por la palabra, pero terminará momentos antes del apogón final con el inicio de una colisión, una pelea entre ambos:

²⁴ La obra no presenta ninguna acotación descriptiva de escenografía; el espacio se construye con acotaciones *internas*, presentes en el discurso de los personajes, lo que también subraya la idea de síntesis.

Luis- Se lo diré claramente: usted no se merece este libro. Usted no es hombre para este libro. Para usted todos los libros son iguales. (...)

Jorge- Todos los libros que he leído son para mí el prólogo de éste.

Luis- No consentiré que ponga sus sucias manos sobre él.

Jorge- Entonces, no es posible un acuerdo.

Luis- Mejor no perder más tiempo.

Jorge- ¿No podríamos solucionar esto de otra manera?

Luis- No perdamos más tiempo.

(*Comienzan a golpearse.*) (Mayorga, J. 1999: 3)

El primer tópico o “decorado” borgeano que muestra el drama tiene que ver con la temática de la lectura y/o la escritura como materia de la misma fábula, a la vez que como representación conflictiva de poder. La cuestión, tan acechada por Borges, de la escritura o la lectura (e incluso el relato oral referido) como formato esencial del mismo argumento de sus historias, constituye también un tema fundamental en la mayoría de las obras más reconocidas del autor español; así, por poner algunos ejemplos de los muchos posibles, en el drama *Cartas de Amor a Stalin* (2000) el escritor Bulgakov escribe sobre la escena y lee en voz alta tanto las cartas enviadas al dictador como su novela *El Maestro y Margarita*; en *Himmelweg (Camino del cielo)* (2003), un comandante nazi que dirige un campo de concentración obliga a un judío a indagar en su biblioteca textos como la *Poética* de Aristóteles con el fin de “escribir un guión”, para una obra de teatro en la cual los prisioneros deben actuar una vida normal frente a un enviado de la Cruz Roja; en *La tortuga de Darwin* (2008) lo que se escribe sobre un escritorio (y se cuestiona) es la Historia de Europa; el drama *El chico de la última fila* (2006) se exhibe como un manifiesto literario, en el que se revelan y se rompen constantemente los pliegues de la ficción y la realidad a partir de la escritura y lectura, revelando el poder de la literatura para forjar mundos posibles. A su vez, como ya anticipamos, la aparición de la literatura obedece a una forma de poder, que casi siempre termina con el sometimiento de un personaje a otro, y que en este caso se resuelve con el enfrentamiento entre los dos personajes: la acotación de tipo operacional (de acción) con la que cierra la obra, única de toda la pieza, señala ese cambio en el enfrentamiento que lleva lo intelectual al terreno de lo físico.

En este sentido, observamos la relación estrecha (y económica) con el segundo de los tópicos borgeanos que reconocemos: el de la lucha escindida con un “otro”, un *dobte* que, en definitiva, resulta siempre la otra cara de uno mismo. Desde el título, la ausencia de vocales adelanta a un Borges escindido o “biseccionado” en los dos personajes del drama: **Jorge** y **Luis**, etiquetas que, por lo demás, no valen nada en aislamiento, pero que juntas, en medio del *agón* del diálogo, adquieren una significación irrevocable. Incluso el mismo autor alude a esa lucha cuando nos advierte que

“...Ambos son Borges, de algún modo...” (en Monlanes Rial, 2012: 9). Esto nos lleva a relatos, ensayos o poemas borgeanos que insertan la etiqueta del mismo Borges como personaje, resaltando esa escisión en un “otro” que también es el mismo, y que se divide en el preciso momento de la escritura:

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas (...) Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVIII, las etimologías (...); el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. (...) No sé cuál de los dos escribe esta página (Borges, J. L. 2005b: 61).

Asimismo, la lucha entre las dos partes de uno mismo se advierte también en motivos trabajados por el escritor argentino como los bíblicos Caín y Abel (*Génesis, IV, 8; Leyenda*, etc.) o Cristo y Judas (*Tres versiones de Judas; La forma de la espada*, etc.), y tantos otros que repiten el esquema y nos participan de esa dualidad que emparenta en lo esencial, en la idea de “complemento”, a los dos enemigos. Por su parte, el drama de Mayorga nos recuerda la importancia de la Biblioteca la obra y la vida del escritor, pero poniendo la lupa en la escena sobre el conflicto entre dos lectores. Esos hombres, esas dos partes del mismo Borges, que en principio discurren en torno a la posesión del libro con argumentos intelectuales, acaban, como ya anticipábamos, con una pelea corporal, física. Este cambio, en el sentido del giro adversativo en la forma manifiesta del *agón* dramático, también es susceptible de una exégesis que contemple la puesta en escena dentro de una perspectiva metadramática, que implicaría el paralelismo entre el paso de lo intelectual a lo físico con el traspaso de la literatura al drama; de lo escrito (o dicho) a la acción corporal, material, palpable y propia (también como metáfora) del mismo teatro, con el cuerpo mismo de los actores como lugar en donde se terminará de resolver el conflicto, aunque sea con la búsqueda (siempre tan quimérica y absurda como inconclusa) de una eliminación de lo “otro”.

El principio de una exégesis metaliteraria de la obra de Mayorga nos conduce directamente al tratamiento del próximo tópico borgeano visible en el drama, a saber, la temática del *espejo*, compartida universal e históricamente por el teatro y la literatura a partir de los juegos de la metaliteratura y la metateatralidad. La idea de lo especular²⁵ muestra una clara intencionalidad de involucrar directamente al espectador, de modo que, en este nivel, la obra nos muestra cómo

²⁵ Sin que sea necesario enumerar alguna de las veces que Borges construyó su obra sobre la idea del espejo, recordemos que también Mayorga ha definido al teatro como “un espejo que despliega”.

El proyecto de Mayorga consiste en devolver la literatura al seno de la institución ancestral del *convivio*, entendido como el encuentro de cuerpos presentes en un centro territorial de acuerdo con el cual se torna posible la instauración de un lenguaje poético capaz de dimensionar un mundo “otro” participando a un espectador. (E. Berardo, 2012: 88)

De este modo, la obra busca transmitirle al espectador esa idea de la propia escisión, común a todo hombre y, por lo tanto también a él mismo. De la misma manera en que los lectores de la obra de Borges, el espectador del drama será un partícipe activo y esencial de la acción, cuestión que busca su momento álgido cuando el espejo que iguala la imagen del dramaturgo español y el escritor argentino se vuelve hacia lo universal, hacia el público; cuando esa lucha interna nos identifica a todos. Este despliegue de espejos (valiéndonos de las palabras de Mayorga) se relaciona en la obra de Borges y Mayorga con la idea de la “igualdad” de los hombres, aquella noción de que la vida de un hombre contiene de algún modo la vida de todos los hombres²⁶. Del mismo modo, en un libro pueden leerse todos los libros, lo que emparenta y pone al mismo nivel al escritor (previo lector) y al lector (receptor, partícipe y transmisor), o, en su defecto, desnuda la idea de que toda escritura está sostenida y justificada por las previas lecturas, cuestión que se resolvió en Borges con proclamas del tipo “...uno no es por lo que escribe, sino por lo que ha leído...”. La misma idea de igualdad, de nivelación y participación del espectador, del “otro” que es igual a “uno”, es lograda en la obra de Mayorga por medio del enfrentamiento de lo metateatral implícito en el propio *convivio* teatral. Resulta particularmente interesante observar al respecto una serie de mecanismos presentes en el drama que giran en torno una idea sobre la observación, al “ver” (o no ver), por parte de los personajes, y que involucra directamente al espectador. Desde el inicio de la obra, las alusiones a la mirada comienzan a poblar la mayoría de las acciones pasadas indicadas en los parlamentos de los personajes. Así, ante la negativa de **Luis** a prestarle el libro, **Jorge** dice “haberlo *visto* leer” durante veinte años la primera página. El mismo personaje, un par de líneas más adelante refiere también la acción de la mirada para resaltar la soledad que los envuelve:

Luis- ¿No puede hablar más bajo? Para no molestar a los otros.

Jorge- ¿Qué otros?

Luis- Los que entren.

²⁶ “Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres. Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres” (J. L. Borges, 2005a: 174-5). La frase “Yo soy los otros. Cualquier hombre es todos los hombres” se adapta perfectamente a algunas obras de Mayorga, como *Reikiavik* (2012), en la que también aparece el tema del *doble*: “...Sigues viéndome como un peón, “el ruso”, un ruso cualquiera, para ti es igual Tolstoi que Dostoievski...” (2012: 35).

Jorge- ¿Desde cuándo no *ve* a nadie por aquí? Aparte de usted y yo, quiero decir (1999: 1).

Del mismo modo, el personaje **Luis** admite también “haberlo *visto* leer” toda la biblioteca durante esos años, y suponer el pedido del libro cuando “...lo he *visto* dirigiéndose hacia mí...” (1999: 2). Incluso al momento de referirse al “reglamento” de la biblioteca, capaz de dirimir el conflicto entre los personajes, **Jorge** sostiene: “...No recuerdo haberlo *visto* en ningún sitio...” (1999: 3). Las constantes repeticiones que indican una referencia hacia la mirada, tanto a lo que se ve como lo que no puede verse, dentro de la perspectiva de lo especular, sirven también para la conjugación y la complementación, a la vez que el enfrentamiento, de la temática circundante de la propia mirada en el teatro, inmersa en la raíz y en el sentido del mismo término, con el tema de la mirada (o la incapacidad de la mirada) en la literatura de Borges, concretamente, con el tema de la ceguera. Desde esta perspectiva resulta imprescindible tener en cuenta la figura representada por el único personaje *ausente* que presenta el drama, es decir, aquél etiquetado por los presentes como el “bibliotecario” (1999: 2). La primera mención del mismo, que lo construye como una autoridad (la única) capaz de ocupar el lugar de juez de la contienda entre los personajes ya demuestra, por medio de una referencia a lo visual, un guiño que sugiere el sentido solapado de la ceguera:

Luis- En ese caso, creo que ha llegado el momento de consultar al bibliotecario.

Jorge- ¿Para qué? A ese hombre le es indiferente nuestra suerte. Jamás nos dirige una mirada.

Luis- Tiene usted razón. Le importamos tan poco que a veces tengo la impresión de que no está, de que nos ha dejado solos (1999: 2).

La obra juega con el ausente bibliotecario, referido por los personajes, y por lo tanto participante implícito de la acción, con una nueva imagen del mismo Borges. Los datos biográficos de Borges presentados por el mismo Mayorga emparentan a ese personaje fantasmal y meramente referido del drama con el trabajo del escritor argentino en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, que, como ya hemos dicho, constituye el espacio *diegético* de la obra²⁷. De este modo los personajes y, sobre todo, el público son “incapaces de ver” al “otro”, es decir, parcialmente “ciegos”; paradójicamente, nunca

²⁷ “Imaginé una situación extrema: (...) en la biblioteca de Buenos Aires, donde ya no hay nadie (Borges fue bibliotecario de esta biblioteca, además; no sé hasta qué punto ejerció, porque fue un cargo honorífico)” (en Monlanes Rial, 2012: 1)

pueden ver al hombre que se caracterizó por su ceguera, hasta el punto de estructurar la forma de su obra y convertirla en uno de sus temas literarios²⁸.

Finalmente, la cuestión de la *circularidad* aparece como el último guiño que nos sugiere otro de los grandes tópicos borgeanos concentrados en el drama de Mayorga. El final abierto del drama, marcando el inicio de una acción, el “comienzo de la pelea” entre los dos personajes sugiere, en primer lugar, la idea (literalmente expuesta) de infinito, es decir, la ideal del “punto en el círculo”, que implica que el final es un nuevo comienzo; en segundo lugar, la circularidad también se expresa en la *repetición* de la disputa, del agón entre los personajes, que, como ya hemos visto, establece a su vez un paralelismo entre el paso del plano intelectual al físico con la expresión del traspaso de lo literario a lo teatral. Sabemos que las cavilaciones sobre la circularidad del tiempo fueron una obsesión borgeana, al punto lo demuestran ensayos como *La doctrina de los ciclos*, o *El tiempo circular* (en Borges, J. L. 2005c), en el cual arriba al modo “...menos pavoroso y melodramático, pero también el único imaginable...” (2005c: 102) de interpretar la circularidad del tiempo, es decir, la de los “ciclos similares, no idénticos”, esquema que también dará forma a muchos de sus relatos, y que, por lo demás, encaja perfectamente con lo expuesto en el drama de Mayorga. Asimismo, el uso de repeticiones que expresan una idea de circularidad también es un atributo muy presente en todo el teatro de Mayorga, particularmente en las ya citadas obras que recurren a la intervención de lo literario sobre la escena.

La relación del teatro de Juan Mayorga con la figura y la literatura de Borges nos ofrece un abanico de referencias y temáticas comunes que posicionan al escritor argentino como una autoridad trascendente en la obra del español. Incluso podría añadirse al respecto el interés que ambos comparten por algunos autores claves para comprender su obra o “influencias mutuas”, como el ya aludido Shakespeare, o Joseph Conrad, quien resulta un verdadero ejemplo de autor “nexo” entre ambos por su tratamiento del tema del “doble”, lo cual es admitido por el mismo Mayorga²⁹, e incluso el mismo F. Kafka, influencia fundamental para el dramaturgo español y parapeto de una enorme porción de la poesía, la narrativa y la ensayística del escritor argentino³⁰. A su vez, la condensación

²⁸ El avance de la ceguera fue una de las causas que llevó a Borges al ejercicio de formas cada vez más breves, condensadas. Asimismo, la ceguera se volverá también tema recurrente de sus cuentos y poemas, recordemos cuentos como *El hacedor*, o la “ironía” del célebre *Poema de los dones*, como ínfimos ejemplos.

²⁹ En una entrevista privada, el autor nos ha confiado que “...En lo que se refiere al tema del doble, del encuentro -definitivo, final- de un personaje con su enemigo íntimo -con otra posibilidad de sí mismo-, sospecho que la referencia clave es Conrad, a quien yo leí relativamente tarde y a quien quizá recibí -lo citase él o no- a través de Borges...”.

³⁰ Ya hemos analizado en otros trabajos la gran influencia de la obra kafkiana en el teatro de Mayorga (“*Ante la ley*, de Juan Mayorga: una aproximación al concepto de adaptación teatral”, en *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga* (2011); “Las animalizaciones en el teatro de Juan Mayorga: reverberaciones kafkianas”

de temáticas o tópicos borgeanos, exacerbada hasta el vértigo por la brevedad del drama, construye una nueva imagen de Borges que involucra en su espejo directamente al espectador a partir de una serie de recursos que lo ubican al “mismo nivel” del planteo que esgrimen los personajes y, en ese sentido, también en la misma órbita de la imagen del escritor argentino. De este modo, reconocer a Borges es, tanto en el trabajo dramático de Mayorga como en su búsqueda escénica, integrarlo “...como un fantasma de una poética particular que produce nuevos sentidos...” (E. Berardo, 2012: 88) pero, por sobre todas cosas, es reconocerse a sí mismo y registrar lo común con los demás en el reflejo de su imagen.

Bibliografía:

BERARDO, Esteban (2012) “Lo borgeano en *Fedra, versión de Juan Mayorga*”, en Punto de Fuga revista de los estudiantes de la Licenciatura en Historia y Teoría de las Artes. N°8, pp. 87/96. Santiago, Universidad de Chile. En:

http://issuu.com/diegoparra/docs/punto_de_fuga_8_ok_/88

BORGES, Jorge Luis (2005)a *Ficciones*. Bs. As., Emecé editores.

----- (2005)b *El hacedor*. Bs. As., Emecé editores.

----- (2005)c *Historia de la eternidad*. Bs. As., Emecé editores.

----- (2005)d *Los conjurados*. Bs. As., Emecé editores.

FERNÁNDEZ, Imma (2013) “Juan Mayorga: "Todos somos el sultán de Sherezade: necesitamos que nos cuenten historias"” (entrevista), en:

<http://www.elperiodico.com/es/noticias/dominical/juan-mayorga-todos-somos-sultan-sherezade-2370850>

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (Comp.) (2011) “Resumen del método”, en *Análisis de la dramaturgia cubana actual*. La Habana, Cuba. Ediciones Alarcos.

MAYORGA Juan (1999) *BRGS*. Original del autor.

(Ponencia, II Congreso Internacional de Literatura Española Contemporánea, La Plata, año 2014) y “Presencia de la cultura alemana en el teatro de Juan Mayorga: Lengua, Historia, Filosofía, Literatura... Teatro” (Ponencia, VI Congreso Nacional de estudios de Teatro Comparado, Córdoba, año 2014). De la misma manera, sabemos que Borges fue responsable de algunas de las primeras traducciones del alemán de cuentos del autor checo, además de haber realizado conferencias y ensayos críticos como *Las pesadillas* y *Franz Kafka o Kafka y sus precursores*, entre otros. Asimismo, el cuento *La biblioteca de Babel*, que citamos como una de las principales referencias para el ambiente en que se desarrolla la fábula en *BRGS*, resulta una exposición patente, entre muchas otras, de la repercusión de Kafka en la ficción del escritor argentino.

----- (2014) *Teatro 1989 – 2014*. Madrid, Ediciones La uña Rota, Colección “Libros Robados”

----- (2015) *El pacto teatral*, (ensayo), en <http://www.aisge.es/juan-mayorga>

MONLANES RIAL, Mónica (2012) *Entrevista a Juan Mayorga*. En:

<http://www.anagnorisis.es/pdfs/n6/molanes-rial%28193-206%29entrevista.pdf>

OROZCO VERA, María Jesús (2012) “La escritura como revelación. Claves temáticas y estrategias artísticas en *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga”, en «*Homenaje al Dr. Alberto Millán Chivite*». N° 34-35 años 2011-2012).

La traducción como descentramiento

Micaela van Muylem

Descentralizar la mirada. La actitud de la mirada,
no la idea física de mirar. / Perder el sentido de la
frontalidad. / Realizar miradas transversales de lo
ya conocido. (Daniel Veronese, 2000:16)

CATHERINE Cuando descubrieron que [Salman] padecía una enfermedad incurable, decidió ceder su cuerpo a la ciencia. Y así quiso la historia que se dejara clonar agregándose ADN de Jimmi Hendrix. Pero el experimento le provocó un gran desconcierto en la cabeza –que ahora en realidad ya no es su cabeza– algo así como una crisis de identidad.

THERESA ¿Soy o no soy?

CATHERINE Se convierte en un exiliado en su propio país, un adicto a la heroína que termina debajo de un montón de basura en la rue de Flandre. Esa es la calle del restaurante “El Lobstershop”. (Lauwers, 2013: 67,68)

El presente trabajo tiene su origen en la traducción de una serie de obras teatrales del dramaturgo y director amberino Jan Lauwers. En 2013 se publicó la trilogía *Sad Face/Happy Face* (SF/HF) en la colección Papeles Teatrales de la Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, dirigida por la Dra. Adriana Musitano. En 2015, la compañía belga Needcompany dirigida por Lauwers presentó *The Blind Poet/El poeta ciego* en el FIBA (Festival Internacional de Buenos Aires), para lo cual se tradujeron los sobretítulos. A partir de ese trabajo con los textos surgieron estas reflexiones, no sólo acerca del proceso de mediación a otra lengua, sino del modo en que la traducción y las diferentes lenguas se articulan dentro de las obras mismas, tanto en el texto escrito como en la puesta en escena.

En *Lobstershop*, la segunda obra de la trilogía SF/HF, Axel, un especialista en genética que ha logrado clonar un ser humano no supera el dolor de la muerte del hijo y la imposibilidad de recuperar sus genes, por lo cual también arruina su matrimonio y decide suicidarse. Como ritual de despedida decide cenar una langosta en su restaurante favorito. El mozo que le trae el plato tropieza y la salsa cae sobre el traje de Axel, arruinándole la velada y su plan. Esa historia es presentada en forma fragmentaria, entretejiendo otras historias y personajes que se confunden con el relato de Axel, su esposa Teresa y el hijo muerto que también aparece en escena. No se resuelve nunca de manera

unívoca si el hijo murió en un incendio o ahogado, si la madre se suicidó o no, si la prostituta del este es la hija o amante del camionero que la trae oculta entre su mercadería. A medida que avanza la obra hay cada vez más cabos sueltos y cada historia le agrega mayor incertidumbre a la obra.

Si pensamos el texto con la usual metáfora de tejido, en las obras de Lauwers el entramado parece cortarse y reanudarse. La trama se confunde y la obra deviene un atado que se asemeja más a un rizoma deleuziano que a un tapiz flamenco del siglo XVII. En la puesta en escena, toda esta urdimbre enredada se presenta en escenarios inmensos en los que diferentes grupos de actores y bailarines ejecutan acciones a menudo simultáneamente. En oposición a una construcción centralizada y unívoca de la escena, Lauwers presenta al público una imagen heterogénea, con diferentes centros, la mirada no puede descansar nunca en un solo punto, de modo que todo lo que ocurre en la escena no puede ser abarcado nunca. El ojo siempre está en movimiento, mira un grupo de personas, mira la pantalla, mira otra persona en otra parte del escenario, lee los sobretítulos, ve a un bailarín en un rincón ejecutando una danza muy compleja. Algunas de las acciones por momentos ocupan un lugar central, otras nunca llegan a adquirir mayor importancia, pero el espectador no sabe nunca lo que le espera. Y no existe tampoco una jerarquización clara de lo que ocurre delante de sus ojos (como sí ocurre en los tapices, para seguir con la analogía, en ellos el ojo puede descansar en diferentes momentos porque no avanza la acción como en la escena teatral). Todos estos focos o centros “descentralizan la mirada” como propone el dramaturgo y director argentino Daniel Veronese en sus “Automandamientos” (2000). Lauwers lo dice de manera similar, recurriendo a la analogía con la música, lo cual no es gratuito tampoco, en todas sus puestas hay momentos de canto y de baile: “Me gusta contar con diferentes centros de energía al mismo tiempo en escena, Aprendí de John Cage que para hacer buen teatro se necesitan cinco centros al mismo tiempo” (LeCompte, 2010, p. 91) y “no quiero un centro sino varios, que desenfocuen el centro de la mirada” (2013, entrevista inédita, Bruselas). Es el mismo descentramiento que en las obras de Getrude Stein dan inicio en los años cincuenta, según Hans-Thies Lehmann, a pensar la escena postdramática. El investigador alemán sostiene que el frecuente intento por describir las puestas de este teatro como un paisaje se funda precisamente en el “desenfoco y la igualdad de las partes (...) el abandono de un tiempo de orientación teleológica y el predominio de una ‘atmósfera’ por sobre las formas de desarrollo dramáticas y narrativas (...) Lo característico pasa a ser la concepción del teatro como poema escénico total.” (Lehmann, 1999, p. 104)³¹. Pensar la escena como paisaje o poema, como propone Lehmann, permite una lectura de las acciones desembarazada de las claves de interpretación teatral convencional.

³¹ (Las traducciones de los textos señalados con * en la bibliografía son nuestras).

Lehmann destaca que la autora estadounidense “emancipa en una proporción inconcebible hasta entonces los elementos de la frase de la frase, la palabra respecto de la parte de la frase, lo fonético respecto del potencial semántico, el sonido respecto de la relación de sentido” (p. 104) agregando luego que el texto escrito, no sólo la puesta (si acaso pueden representarse sus obras), puede ser considerado un paisaje (p. 105). Es aquí que podemos pensar la obra temprana de Lauwers: en el teatro sin dramaturgia, sin protagonistas, sin relato. Un teatro sin referente externo, que sólo sigue las leyes propias, con la autonomización del significante desde Cezanne y el modernismo francés. Lehmann sostiene que “La pintura subraya el desafío expresivo, la necesidad de plasmar lo inexpresable del carácter de la imagen con la misma intensidad que lo representado y expresado (...) Leer y ver se convierten en una puesta en escena más que en explicación” (p. 106).

Lauwers, al igual que muchos dramaturgos y directores de este teatro denominado “posdramático” provienen de las artes plásticas, lo cual según Lehmann no es casual, dado que se trata de un teatro “de estados y conformaciones escénicas dinámicas” (p. 114). Es decir, no una dinámica “dramática”, en este teatro nuevo la categoría adecuada para el análisis sería “estado” y no “acción” (la acción implica una progresión y un direccionamiento, el teatro contemporáneo sin embargo ha perdido ese carácter teleológico. Lauwers, quien integró la denominada “nueva ola flamenca”, un movimiento teatral muy radical que en los años ochenta abandonó la tradición del teatro político de los setenta y rompió con todas las categorías del teatro dramático, dice querer trabajar en la actualidad con los fragmentos que quedaron después de destruir la fábula, las unidades de tiempo y espacio, los personajes. Ahora, dice, quiere “reconfortar al público al que antes agredía contando historias con esos añicos”. (2012, entrevista inédita, Bruselas). La fábula se ha hecho añicos, sólo quedan los diferentes momentos presentados en escena o en papel.

Puesta en escena y puesta en página

Tanto en la puesta en escena como en la escritura existe en Lauwers un trabajo con la disposición en el espacio, la *mise en scène* tiene su correlato en la *mise en page* o puesta en página del texto, descentrando la lectura a través de un trabajo con la tipografía y el juego con los márgenes, como ocurre en la poesía. No se trata, en este segundo caso, de comentarios agregados al modo de escolios o marginalia, que funcionarían como mediadores que facilitan la lectura y la mirada. Se trata, por el contrario, de textos e imágenes independientes que interactúan con el “texto principal”³². El juego

³² Que luego, en las traducciones, por ejemplo, no se incluyen. El caso de la traducción al francés sorprende porque o incluye siquiera las letras de las canciones. En la edición de Actes Sud de la trilogía sólo se tradujo y

tipográfico se observa claramente, por ejemplo, en *Lobstershop*, en que gran parte del texto está intervenido con un trabajo tipográfico radical, y que también se utilizó en los sobretítulos de la puesta en escena, convirtiéndose en un componente visual protagonista. Los sobretítulos superan así la función meramente informativa o de mediación de aquello que los actores dicen en otra lengua que la del espectador, y se convierten en parte del paisaje escénico, a menudo más atractivo por la forma que por el contenido. Y así como Lauwers conjuga diferentes disciplinas artísticas en la escena (plástica, videoarte, danza, canto) es decir, diferentes lenguajes artísticos, del mismo modo hace coexistir diferentes lenguas “nacionales” (neerlandés, francés, inglés, pero también frisón, árabe, sueco) y diferentes soportes de la palabra (hablada, cantada, escrita).

RUE DE FLANDRE

AXEL Ik heb het meegemaakt dat ik in een restaurant zat en een kreeft met sauce armoricaine bestelde die ik had zien liggen in de etalagewaterbak – of hoe je die dingen ook noemt. Ik zat daar in mijn witte pak, de kelner struikelde en de kreeft met de hete saus viel op mijn schoot. Ik zat daar dus hoogst ongemakkelijk en wou zo snel mogelijk verdwijnen. De kelner zei:

**O meneer, het
spijt me** werke-

lijk en ik zag warempel tranen in zijn ogen. Toen merkte ik de stilte in het restaurant, gevolgd door het gegniffel van de

andere eters en de kelner zei: *Zeg het niet*

*tegen mijn baas, als je
blijft*

, maar in een slechte taal die ik niet goed verstond. Ik begreep dat de man in een netelige positie zat, maar ik ook. Ik voelde een zekere woede opkomen en de paniek in de ogen van de kelner deed me vermoeden dat dit zijn situatie niet zou verbeteren. Hij begeleidde me naar het toilet en trachtte de catastrofe in te dijken. Ik las:

**Niet op de
geursteen-
tjes zuigen.**

keek in de spiegel en wendde de blik af. Dan realiseerde ik me dat er muziek was.

**Kunt u zich dat
voorstellen**

: ik sta daar in het toilet van het restaurant met mijn broek helemaal nat en vies en een kelner die me smeekt hem niet te verraden, dat hij anders zijn job kwijt is, want het is al de derde keer dat hij struikelt met kreeft:

DE DERDE KEER DAT HIJ
STRUIKELT MET KREEFT!

Ik roep: **Misschien ben je
wel niet geschikt om
kreeft te serveren en
is het voor iedereen
beter als je geen
kreeft meer serveert.**

Hij roept iets terug. Ik roep harder. Op het einde is het gillen en schreeuwen geworden. Dit alarmeert de baas van het kloterrestaurant die de deur van de toiletten opensnijmt en het volgende ziet:

Het wit van de vieze lavabo met de oranje kleur van de armoricaine die wegspoelt en de papieren servetten op de grond en alles nat en wak en de ellendige vloertegels die te glad zijn en de geur van chemische producten en de wenende kelner die

publicó el texto escrito en neerlandés, pero las letras de las canciones, en el original, en inglés y francés, están omitidas. Es decir, parte de la historia no figura en la edición en papel. En nuestra traducción al castellano optamos por dejar las letras en la lengua original y agregar una nota al pie con una traducción más literal, sin aspirar a una equivalencia para ser cantada en castellano, dado que el juego propuesto por el autor es confrontar al lector/espectador con diferentes lenguas.

Ejemplo de la puesta en página del texto original y debajo, de la traducción..

RUE DE RUE DE FLANDRE FLANDRE

AXEL Una vez me pasó que estaba en un restaurante y pedí una langosta con salsa americana que había visto en el acuario de la vidriera, o como se llamen esas cosas. Estaba, con mi traje blanco, el mozo se tropezó y se me cayó la langosta encima con la salsa caliente. Así que estaba ahí, incomodísimo y quería desaparecer lo antes posible. El mozo exclamó:

“Oh, señor, lo siento muchísimo”

y vi lágrimas en sus ojos y todo. Entonces me percaté del silencio en el restaurante, seguido de las risitas ahogadas de los demás comensales y el mozo que decía:

**“Por favor,
no le diga nada al dueño”**

Pero en un lenguaje espantoso que no entendía. Me daba cuenta de que el hombre se encontraba en una situación delicada, pero yo también. Sentía que me crecía la ira por dentro y el pánico en los ojos del mozo me hizo sospechar que su situación no mejoraría. Me acompañó al baño tratando de reducir el alcance de la catástrofe. Yo leía:

**“No chupar
las piedritas
aromáticas”**

me miré en el espejo y aparté la vista. Entonces, me di cuenta de que se oía música.

Imagínense la situación:

estoy en el baño de un restaurante con el pantalón empapado y sucio y un mozo me ruega que no lo delate, porque perdería el trabajo, que ya es la tercera vez que tropieza con una langosta:

**¡La tercera vez que
tropieza con una
langosta!**

Le grito: **“Quizá no seas el tipo
indicado para servir
langosta. Y si dejaras de
servir langosta seguro que
a todos nos iría mejor”**.



Puesta en escena de *Lobstershop* en Viena (2004). Véase el sobretítulo en un lugar central de la escena, en alemán, el actor (flamenco) aquí está cantando en inglés y para la difusión en España, el video está subtítuloado en castellano.

Poliglosia

Lauwers cuestiona de esta manera la posibilidad de definirse como sujeto que integra una sociedad a partir de una única lengua “propia” o “materna” o trabaja con un único lenguaje artístico (“soy demasiado inquieto para ello”)³³. Interroga la disciplina con la que trabaja, la función del artista y la manera en que los sujetos interactúan en la sociedad. Nos interesa aquí de qué manera lo realiza en el trabajo específico con las lenguas, siempre en relación con los demás planos. La dificultad por definir lo que es una lengua materna en contextos en que coexisten diferentes lenguajes es un fenómeno muy estudiado en casos, por ejemplo, de autores migrantes, exiliados (ver Steiner, Deleuze-Guattari) y por los estudios postcoloniales (Homi Bhabha). Respecto de la diglosia, en su artículo de 1959 Ferguson (1996) cita ejemplos del inglés en la India y el alemán en Suiza, incluso del neerlandés en las colonias. Sin embargo, el fenómeno de la diglosia y la *poliglosia* en Flandes dentro de la literatura no ha sido objeto de tantos estudios fuera de sus fronteras lingüísticas. Algunas de las herramientas utilizadas para pensar a Kafka en Praga, en el caso de Deleuze-Guattari, a Beckett y Nabokov en Steiner nos sirven para analizar la búsqueda de Lauwers por encontrar una manera de dar cuenta de la compleja identidad que se presenta en Flandes y que es abordada también por numerosos artistas, escritores y teatristas contemporáneos para dar cuenta no tanto de una experiencia individual, la del novelista, sino colectiva, de la compañía teatral, de la ciudad en que viven, del país. Veremos que, a diferencia de Jan Fabre, por ejemplo, quien recupera el dialecto en la escena para reivindicar su valor subordinado en la diglosia “primera” de Flandes³⁴, Lauwers opone un teatro

³³ Lauwers agrega que “esta es al mismo tiempo mi gran frustración, que soy muy consciente del hecho de que cada medio, como la pintura, en realidad se merece y exige dedicarle todo el tiempo (...) Cada medio tiene sus propias leyes (...) intento respetar las leyes de esos medios artísticos hablando de los medios, o mejor dicho, de la materia misma. Cuando pinto con óleo sobre lienzo hablo del óleo sobre lienzo. Ese también es uno de los motivos por los que se le dice visual a mi teatro, porque interrogo el medio mismo, y como consecuencia, interrogo el espacio, el tiempo la arquitectura, etc. (Bousset, XXX) La autora agrega que el carácter “inquieto” del artista individual deviene en *Lobstershop* en un estado mental (*state of mind*) colectivo. Es decir, se expresa la situación del grupo, no del autor individual.

³⁴ Entendiendo por ella el uso de dos o más variantes de la misma lengua por parte de hablantes en diferentes condiciones, como ocurre con los dialectos (italianos, flamencos, alemanes) que se reducen a un uso doméstico, familiar, por oposición al lenguaje estándar (*Hochdeutsch, standaard Nederlands*) que se utiliza para hablar con hablantes de otros dialectos o en público (en la escuela, la televisión, la oficina). Cf. Ferguson, 1996: 36 y ss.

lenguaraz al discurso monolingüe, proponiendo la polifonía a la supuesta autenticidad folclórica de la “verdadera” lengua materna. Su discurso se enmarca en una comunidad cultural y lingüísticamente compleja que permite pensar problemáticas similares en un marco más global más allá de las fronteras nacionales y lingüísticas, al individuo dentro de la sociedad.

Estos cuestionamientos son plasmados en los juegos lingüísticos y la traducción. La lengua materna de Lauwers es un dialecto que no se escribe, con formas y modos excluidos de la norma lingüística; vive en una ciudad oficialmente bilingüe, Bruselas, en donde las calles tienen todas dos nombres (Rue de la loi/Wetstraat; Rue Saint-Michel/*Sint-Michielsstraat*) *pero en la que predomina el francés como lengua vehicular; está casado con una holandesa de origen indonesio que habla un neerlandés completamente diferente del propio, lengua adquirida, a su vez, como segunda a la edad de cuatro años cuando llegó a los Países Bajos. Funda y trabaja en una compañía flamenca con asiento en Bruselas, con actores y performers de al menos ocho nacionalidades y lenguas diferentes y viaja en sus giras por todo el mundo. En este complejo marco de relaciones la definición de la subjetividad se ve teñida por los condicionamientos políticos de un país dividido en dos naciones, en el que Flandes y el flamenco han sido siempre el territorio y la lengua desplazados respecto de la lengua de la aristocracia bruselense y la literatura belga de habla francesa (recordemos que el premio nobel de literatura belga, el simbolista Maurice Maeterlinck, fue un flamenco que escribió siempre en francés). Decirse a sí mismo desde el lugar del desplazado, afirmar la identidad desde la comunidad flamenca ha fracasado muchas veces, o bien por caer en un nacionalismo extremo como el que condujo a la alianza con la Alemania nazi y hoy, en los partidos de extrema derecha como el Vlaams Blok, o bien en un mero folclorismo turístico o un regodeo por el pasado, en la idealización del siglo de oro. Jan Fabre sin embargo ha hecho un trabajo interesante recuperando elementos de la tradición pictórica flamenca del siglo XVII para pensarse hoy como artistas y ciudadanos dentro de Europa, utilizado no solo las artes visuales sino también el dialecto flamenco en escena.*

El ladrido flamenco y otros usos menores de la lengua

En su artículo “Autenticiteit als ilusie” (Autenticidad como ilusión, 2012), Karel Vanhaesebrouck analiza la variación lingüística en la formación de actores. El artículo nos interesa porque destaca la percepción del dialecto flamenco como único registro “auténtico” de la lengua, y da cuenta por ello de la vigencia del debate de qué lengua es legítima para la comunicación (no sólo en las instituciones públicas, sino sobre todo en el teatro y las artes). Desde la década de los ochenta el acento estuvo puesto en la variante dialectal, en un gesto de alejamiento, un giro radical hacia lo propio, eso que siempre rechazó la norma. El gesto fue político, de autonomización, y en ese marco se llegó a

experimentaciones radicales “tartamudeos” (Deleuze-Guattari, Yra Van Dijk), hasta llegar a un lenguaje infantilizado como ocurre por ejemplo en Jan Decorte, otro dramaturgo de la generación de Lauwers y Fabre. Este devenir niño como línea de fuga es llevar al extremo la construcción que hace la norma del sujeto que se aleja de ella, en un constante proceso de devenir en los márgenes del Otro. Desde la imposición del neerlandés septentrional estándar en el siglo XIX se puede pensar al autor flamenco como extraño en su propia lengua, nómades que se abren paso “tartamudeando” en los márgenes para crear una lengua literaria desplazada o en constante desplazamiento. Muchos autores flamencos como Hugo Claus, Louis Paul Boon, pueden compararse con la situación en la que se hallaba Kafka: imposibilitados de no escribir, imposibilitados de escribir en la lengua estándar. En el teatro la concientización de la autonomía política de Flandes respecto de los Países Bajos también se da en el plano de la lengua³⁵: muchos teatristas optaron sobre todo en esa época por escribir en una lengua en contra de toda la norma: un lenguaje “infantil” (Decorte) o dialectal (Fabre) generando una tendencia a considerar dicha variante local la única auténtica (la ilusión de autenticidad de Vanhaesebrouck). Ese corrimiento es percibido usualmente como exceso, como el carácter barroco de lo flamenco, contaminado por el catolicismo del país que se opone al calvinismo de Holanda. En ese sentido, el flamenco se entiende aquí no como falta sino una riqueza “exótica” y a la vez “primitiva” de este otro no neerlandés.

A primera vista, Lauwers parece negar la tradición propia al optar por puestas en escena que no son casi nunca en neerlandés. Sin embargo, creemos poder decir que la elección estética del autor lo inscribe en una tradición más universalista (entendiendo por ello que no se limita a la tradición artística flamenca y que elige no expresarse necesariamente en su propio dialecto en la escena), pero de definición subjetiva válida para dar cuenta de su propia realidad.

El investigador Erwin Jans describe, en un artículo denominado “Vlaams geblaf op de planken” (“Ladrado flamenco sobre las tablas”) el movimiento de reivindicación de la lengua dialectal, en el sentido en que lo postulan Deleuze-Guattari: la lengua menor, para devenir gitanos, nómades en la propia lengua, (“Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera”, Deleuz-Guattari, 1978, p. 31). El uso menor en el caso de Lauwers sin embargo no es de repliegue. Podemos pensar ese uso menor de las diferentes lenguas en las que debe hablar, o de la

³⁵ Ese otro, hermano mayor, idealizado por el carácter cosmopolita de Ámsterdam, que encarnaba la libertad sexual y el debate político, la marihuana (siendo a su vez una sinécdoque, la realidad en el resto del país es muy diferente), era quien determinaba qué era neerlandés y qué era su literatura. Hasta la fecha, los autores flamencos “corrigen” sus manuscritos para las editoriales neerlandesas (que son quienes manejan el mercado editorial en ambos países). Excepto autores de fuerte marca “regionalista” y color local, quienes quieren ser leídos por Holanda como exóticos, modifican vocabulario, sintaxis y estilo para gustar al otro. La autocensura es tan generalizada que pese a que en flamenco existe un uso pronominal propio similar al voseo argentino, este nunca se escribe, sólo se usa en la oralidad (y en textos religiosos).

desterritorialización de la lengua, del agenciamiento desde la poliglosia. El ladrido flamenco, para encontrar “su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto”, no se realiza únicamente con el dialecto entendido en su definición tradicional del término, de la lengua considerada menor por diferente del neerlandés estándar. Lauwers opta por expresarse en todas esas lenguas entre las que hay que moverse. El uso menor en Lauwers se efectúa en la multiplicidad, en la coexistencia de la multiplicidad de lenguas en un mismo lugar. El nómada no es aquí el que se sale de su lengua sino quien recoge todas las lenguas y las expone en la misma escena, arrojando a ella todos los territorios recorridos, Kosovo, Brasil, los barrios de Amberes, las calles de Bruselas, las costas europeas a las que arriban los inmigrantes.

Tomando la diferencia establecida por Kristeva entre lo simbólico (la lengua, el orden, la ley, el padre, la gramática y la estructura, la posibilidad de referencia) y lo semiótico (el ritmo, la tonalidad, musicalidad, el movimiento y el cuerpo de la madre), lo semiótico como el intercambio de diferencias, la disolución, la sexualidad polimorfa, lo que carece de control y orden, el material crudo, los impulsos, espasmos, la energía y el dolor, el placer (jouissance) *barthesiano*, por oposición al *plaisir* cultivado), entonces, el neerlandés puede ser pensado como el otro simbólico del flamenco, y el flamenco el otro semiótico del neerlandés. Esa tensión entre ambas lenguas les permitiría a los flamencos una mayor libertad de crear una lengua dentro de otra, al margen del contexto hegemónico. Jans sostiene que el deber de mantenerse al margen en la escena teatral y en el uso de la lengua, abre las posibilidades a los teatreros flamencos de convertirse en nómades en el uso dialectal. Podemos pensar asimismo en la poliglosia y traducción en escena, estar en la propia lengua como extranjero también implica estar en ese “puchero” de lenguas “una mezcla esquizofrénica, un traje de Arlequín a través del cual se ejercen funciones del lenguaje muy diferentes y diversos centros de poder, donde se debate lo que se puede decir y lo que no se puede decir” (Deleuze, Guattari, 1978, p. 43). En la escena y en el texto, Lauwers pone en juego los “coeficientes de territorialidad” y de desterritorialización relativos” (p. 43) no sólo de una sino de varias lenguas “mayores” creando una línea de fuga en su coexistencia y superposición. Es un ejercicio del devenir menor en interrupciones y superposiciones que terminan generando el silencio en la coexistencia ininteligible.

Esa búsqueda alternativa se genera cuando el flamenco y sus dialectos ya han sido incorporados por la industria del entretenimiento y los medios, perdiendo la fuerza de lengua artificial y el correspondiente valor subversivo. En ese sentido se entiende la alternativa propuesta por Lauwers es la multiplicidad (de las artes y las lenguas) para generar una conciencia acerca del rol del artista y del ciudadano (flamenco, belga, europeo, internacional) en un mundo de fuerte tendencia globalizadora y alienante. Lauwers dice escribir siempre en su lengua materna, el neerlandés, sin embargo, en la puesta en escena esa lengua casi desaparece: “de hecho, en los últimos diez años nunca

oí mis obras en mi lengua. Siempre hay otra, lo cual me da muchísima libertad y también es una característica de la vida en Europa. (...) trabajo con subtítulos desde el primer momento. Es como tener otro actor. Hemos hecho espectáculos en los que se pueden ver los sobretítulos y los actores no hablan. Si no se quiere que nadie haga un papel, se muestran el texto. Es parte del juego. (LeCompte, 2010: 90). Vemos cómo Lauwers subraya que “su lengua” es el neerlandés y que no oír la en las puestas genera un extrañamiento (también para el espectador flamenco, que a veces oye su lengua y a veces la lee). Esa distancia, según Lauwers, presenta dos aspectos: es propia de la poliglosia europea, podemos agregar que muy característica del flamenco. Al mismo tiempo existe una desterritorialización al hacer hablar al actor en otra lengua, al variar de registro. En *The blind poet* (2015), obra compuesta por 8 monólogos en los que se “presentan” los actores de la compañía, cada *performer* habla en su(s) idioma(s) ¿maternos? acerca de sus orígenes. “Grace” habla en neerlandés con un fuerte acento holandés cuando describe la sensación de desconcierto y temor al llegar a los Países Bajos:

La primera vez que me quedé a dormir en la casa de una familia holandesa tuve muchas ganas de ir al baño, pero en la toilette no había una canilla ni una botella con agua. Solo un rollo de papel. Después me enteré que a eso los holandeses le dicen papel higiénico. Le pedí a mi hermana que me oliera el culo, para ver si no tenía muy mal olor.

Luego utiliza un acento marcadamente flamenco para hablar de su marido belga y a sus hijos:

Viví 25 años en los Países Bajos. Y por la fundación de Needcompany y el casamiento con Jan, mi galán (le encanta que le diga así) me vine a vivir a Bruselas. Mis hijos son flamencos. 1991, Victor Afung Lauwers. 1994, Romy Louise Lauwers. Nacieron en Ukkel, un municipio de Bruselas. En un hospital católico. La primera imagen que vieron fue el Cristo martirizado en la cruz que pendía sobre el moisés del hospital. Es importante que sean católicos. Es importante que sean católicos, porque ¿acaso los católicos no son los mejores artistas? Y como si eso fuera poco, católicos flamencos. Mejor, imposible.

En la puesta en Buenos Aires, se perdió ese matiz irónico de apropiación de la lengua del otro, evidente sólo en su oralidad. Sin embargo, la actriz aprendió de memoria algunos parlamentos –en los que se dirigía directamente al público– para decirlos en castellano, omitiendo los sobretítulos, con lo cual se borran las diferencias marcadas por la mediación textual con el público, presente a lo largo de todo el resto de la obra.

Uno de los aspectos fundamentales en la obra de Lauwers es el cuestionamiento de la posibilidad de comunicación y, por lo tanto, de convivencia en una comunidad (de performers, de ciudadanos) a partir de la definición y el reconocimiento de subjetividades individuales. Lauwers establece constantemente esa relación entre la escritura, la voz, el texto y la identidad, la posibilidad de reconocer al otro. En *La casa de los ciervos*, la tercera obra de la trilogía SF/HF, se expresa este extrañamiento en la escritura:

GRACE a Tijen ¿Estás bien? ¿Qué hay en ese cuaderno?

TIJEN Es un diario. Estaba entre las cosas de mi hermano. No sé si es suyo. No reconozco la letra de mi propio hermano, mierda.

ANNEKE Es normal. Cuando sólo se escriben correos electrónicos ya no sabes cómo es la letra de las personas. La identidad de la letra de cada uno es una de esas cosas que desaparecerá y nadie va a extrañar.

TIJEN *le da el cuaderno*. Está lleno de fotos, descritas en detalle. Las descripciones son más personales que las fotos. Es atroz. No sé si es de mi hermano. Ni siquiera sé en qué lugares ha estado.

GRACE Parece una letra de mujer. Está escrito en lápiz. (SF/HF, p. 111)

Es imposible reconocer al otro en algo que debería ser familiar y es a la vez extraño, lo siniestro, *unheimlich* (Freud, Trías), genera un desfase y cuestiona toda posibilidad de conocer al otro:

TIJEN Mi hermano nunca haría algo así.

YUMIKO Eso no lo podés saber.

TIJEN Conozco muy bien a mi hermano.

YUMIKO Nadie llega a conocer del todo a alguien. (p.129)

Ese extrañamiento también se da en la lengua y por ende, en la identidad (nacional). Myriam Suchet (2014) habla de textos heterolingües, es decir, de textos escritos en varias lenguas simultáneamente en el sentido que ya mencionamos de convertirse en nómades en la propia lengua (Deleuze-Guattari). La puesta en escena de diferentes lenguas en un mismo texto (o escena, podemos agregar aquí) cuestionan la norma monolingüe que afirma una identidad cerrada, estratificada. En la diglosia, la poliglosia, el uso de la lengua como un extranjero, se cuestiona ese esencialismo. Suchet propone pensar los textos heterolingües no como casos particulares sino como “espejos con aumento” que

nos ayudan a percibir la heterogeneidad constitutiva de las lenguas en el reflejo” (p. 16). Esas lenguas otras pueden ser variantes de una misma lengua -dialectos- o lenguas diferentes. Esa pluralidad de lenguas exponen el proceso histórico de unificación de una lengua hasta ser reconocida como lengua nacional (la imposición de un dialecto sobre otros para alcanzar la categoría de lengua nacional que luego desplaza las otras variantes). Ese cuestionamiento de la presuposición de un hablante de una lengua como alguien que “siempre en perfecta coincidencia consigo mismo normalmente no habla más que una única lengua”. Suchet habla de diferentes grados de extranjerización de las lenguas dentro del texto, y piensa al texto heretolingüe como un texto que no traduce (es decir, en donde una lengua sustituye a otra) sino que las hace convivir (p. 23).

El descentramiento y la traducción funcionan entonces como gesto político, porque dan cuenta de una construcción de identidades que son históricas y que son el producto de una lucha de poderes. Exponer la coexistencia de lenguas (nacionales) y lenguajes (artísticos) y soportes para ambos intenta mostrar la heterogeneidad de una sociedad que, en una tendencia globalizadora, fracasa cada vez más en su configuración homogénea. Sin embargo, pese a esas fracturas y superposiciones se intenta hacer el ejercicio de comunicación. La imposibilidad de traducir (es decir, de actuar como mediador de un mensaje unívoco) no implica abandonar la traducción, sino que destaca la necesidad de una traducción continua, infinita.

Malzacher destaca que en muchas producciones actuales se regresa “a las fronteras que han sido superadas hace tiempo, para hacer “pequeñas excursiones al otro lado”. Dado que se ha interiorizado la desconfianza al sistema de representación, ya no necesita ser un grito de guerra, ni provocación explícita, la desconfianza se convirtió en lo evidente. Por ello, afirma el investigador alemán, se generó en los últimos años una cierta simpatía por los márgenes de lo dramático, para cuestionar sus posibilidades. En este sentido se puede entender la propuesta de Lauwers de “hacer algo con los restos” (o fragmentos) que quedaron después del desguace de las décadas anteriores, realizado por ellos mismos (por los mismos que ahora quieren “reconfortar al público”. No es por ello que se cae en la ficción mucho más afín al cine que al teatro, que sigue siendo un medio que permite la reflexión antes que la ilusión. Es un reconfortar que tampoco niega la realidad: es imposible establecer la verdadera comunicación, pero no por ello se deja de intentar algo falible. Otro factor más allá de la característica “europea” de la convivencia de las lenguas es que estas obras creadas en contextos internacionales provocan que los artistas intenten comunicarse y la traducción se convierte en parte integral del trabajo, con lo cual, como menciona Malzacher, se crea un inglés internacional pobre, con resultados no tan felices que genera resultados “extraños” es decir, no se supera la barrera de comunicación sino que en ocasiones aumenta la confusión. Un análisis interesante de este fenómeno lo hizo en 1992 el croata Mladen Stilinović a con su instalación *An Artist who cannot speak*

English is no artist.³⁶ La crítica a la omnipresencia de internet, redes sociales y los medios en el mundo del arte, que aparentemente brinda un acceso ilimitado a todo tipo de expresiones, siempre y cuando el mensaje se exprese en la lengua vehicular impuesta por el capitalismo y por la industria del arte. Quien no pueda hablar en inglés al parecer queda fuera del circuito artístico contemporáneo.

La salida propuesta por Lauwers es entonces “trabajar con los fragmentos”:³⁷ intentar establecer una comunicación con el otro, incorporando todas las lenguas y no cediendo ante la imposición del inglés. Una salida imperfecta, pero al parecer la única posible³⁸. Ese gesto intenta exponer las propias fisuras de la subjetividad y las grietas en el diálogo. El descentramiento es necesario para pensar la función del autor, del actor y del ciudadano en un contexto globalizado que pretende homogeneizar y ahorna así las fisuras y las diferencias. Es solo incorporando la multiplicidad en el discurso que se puede intentar pensar e interrogar la realidad política y social que se cuele en la escena.

³⁶ La instalación consiste en una tela bordada con el texto en inglés “*An artist who cannot speak English is no artist*” y fue expuesta, por ejemplo, en 1994 en el Centro de Arte y Medios Tecnológicos (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) de Karlsruhe, Alemania. Irónicamente, en 2014 se organizó un simposio con el mismo nombre, según el flyer de difusión “para pensar el modo en que artistas pueden hacer un cambio verdadero en estereotipos culturales y convenciones sociales” (en San Francisco, Estados Unidos, con panelistas que hablaron todos en inglés).

³⁷ Naoki Sakai, citado también por Suchet, plantea una propuesta interesante para pensar dos actitudes de dirigirse al interlocutor. Sakai distingue entre un modo homolingüe, que presupone una comunicación transparente en un medio homogéneo, por lo cual la traducción sólo cobra sentido cuando se incluye otro claramente heterogéneo (lo cual como vemos en Suchet y en las obras de Lauwers, no existe) y el modo heterolingüe en el que se asume que cualquier manifestación puede fracasar en su intento de comunicarse dado que la heterogeneidad es inherente a todo medio (lingüístico o no). Toda comunicación es traducción y toda traducción en realidad exige una “contra-traducción” infinita. Otro aspecto interesante para pensar a Lauwers y otros dramaturgos es que en este modelo heterolingüe el receptor debe actuar para recibir lo que le ofrece el emisor, es decir, lo que se intenta transmitir no es entregado automáticamente debido a las disparidades entre emitir un mensaje y comunicarse. La conciencia de que quien interpela y el interpelado son extranjeros independientemente de su lengua materna implica concebir la traducción como la lengua de un sujeto en tránsito que no permanece, dado que no se puede partir de la existencia de una comunicación recíproca y transparente. (Sakai, 1997, p. 8 y ss.).

³⁸ Pensando en la interpretación de estas obras que escapan a una lectura tradicional desde categorías teatrales convencionales nos servimos de la propuesta de Beatriz Trastoy que piensa la traducción como herramienta hermenéutica. La investigadora de la UBA piensa en los tipos de traducción de la realidad en la escena, para poder leer la obra. Es decir, no interpretar, sino analizar los mecanismos de traducción de aquello que se presenta (y no representa) en la escena. En ese sentido, Trastoy analiza los modos en que se presenta lo biográfico y autobiográfico (muy presente en Lauwers, siempre parte de un elemento real o autobiográfico para escribir (la muerte del padre, en *La habitación de Isabella* (la primera obra de la trilogía), la muerte del hermano de una de las bailarinas (que se interpreta a sí misma), en *la casa de los ciervos*, el cáncer de Grace Ellen Barkey (representada por Grace Ellen Barkey). Esta tensión entre presentación y representación también es un modo de exponer los límites que de borran entre realidad y ficción, adentro y afuera, descentrando el eje, descentrando la mirada.

Referencias bibliográficas

- Bousset, S. 2006. "I can't go on. I'll go on". *DW B*, 2006, n° 4.* (www.dwb.be/uitgave/2006/4/jan-lauwers. (05/01/2016).*
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Biblioteca Era.
- Jans, E. (2012) "Vlaams geblaf op de planken". En: Absilis K., Jaspers J., Van Hoof S. (Eds.). *De Manke Usurpator: Over Verkavelingsvlaams*. Gante: Academia Press.*
- Ferguson, C. (1996) "Diglossia". En: Ferguson, C. *Sociolinguistic Perspectives*. New York/Oxford: Oxford University Press. (artículo publicado originalmente en 1959 en la revista *Word*, de Nueva York).*
- LeCompte, E. (2010). "Jan Lauwers". En: *BOMB*, n° 113, Nueva York. (<http://www.jstor.org/stable/29546208>. 22/06/2014).*
- Lehmann, H. (1999). *Posdramatisches Theater*, Bielefeld: Verlag der Autoren.*
- Lauwers, J. (2009). *Kebang!* Lovaina: Ed. Van Halewyck.
- (2013) *SAD FACE/HAPPY FACE. Una trilogía sobre la humanidad*. Córdoba: Colección Papeles teatrales, Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.
- Malzacher, F. (2010). "An Artist who cannot speak in English is no artist, Tien jaar postdramatisch theater in Europa". En: *Theater Schrift Lucifer*, n° 10. Ámsterdam.*
- Steiner, G. (2008). *Extraterritorial*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Sakai, N. (1997) *Translation and Subjectivity*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press.*
- Vanhaesebrouck, K. (2012). "Authenticiteit als illusie". En: Absilis K., Jaspers J., Van Hoof S. (Eds.) *De Manke Usurpator: Over Verkavelingsvlaams*. Gante: Academia Press.*
- Veronese, D. (2000) Automandamientos. *La deriva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Con prólogo de Jorge Dubatti.