



Curso de ingreso 2018

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN JUAN
FACULTAD DE FILOSOFÍA, HUMANIDADES Y ARTES
Departamento de Letras | Estudios teatrales

Estudios teatrales

EDICIÓN

Prof. Alejandra Silva

ELABORACIÓN DEL MATERIAL

ÁREA LECTURA Y PRODUCCIÓN DE TEXTOS

Prof. Alejandra Silva - Candelaria Torres

ÁREA PRÁCTICA TEATRAL

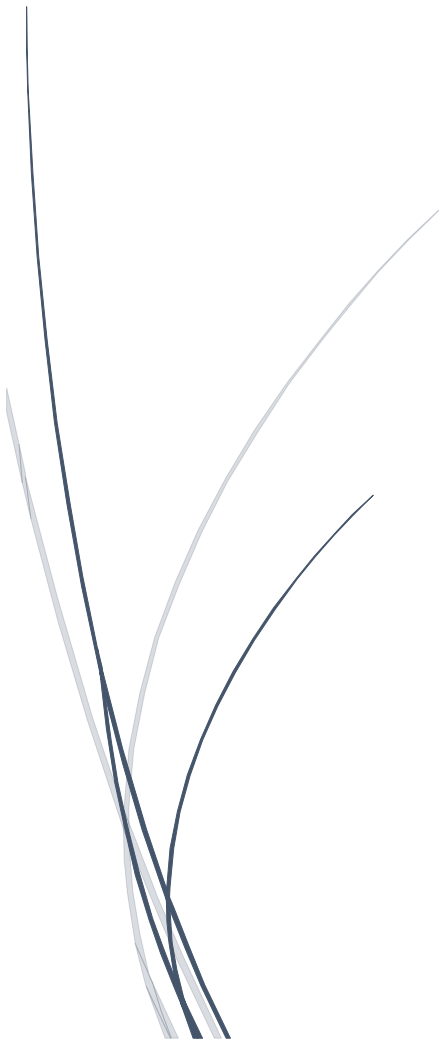
Prof. Victoria Barud - Melina Echevarria

Índice

| | |
|---|-----|
| Lectura y producción de textos | 2 |
| Presentación de la propuesta..... | 3 |
| Programa de contenidos..... | 5 |
| Criterios de evaluación..... | 5 |
| Selección de textos de análisis..... | 6 |
| Aportes teóricos para la lectura y producción de textos | 29 |
| Materiales complementarios | 43 |
| Ejemplos de exámenes para repasar | 44 |
| Guía para el mejoramiento de la escritura | 51 |
| Bibliografía | 58 |
| | |
| Práctica teatral..... | 59 |
| Presentación de la propuesta..... | 60 |
| Programa de contenidos..... | 61 |
| Selección de textos de análisis..... | 62 |
| Aportes teóricos para la construcción escénica..... | 96 |
| Materiales recomendados..... | 103 |
| Guía de autoevaluación de producciones propias | 104 |
| Bibliografía | 105 |

Lectura y producción de textos

ALEJANDRA SILVA - CANDELARIA TORRES



Presentación de la propuesta

Este curso propone un trabajo de análisis y producción de textos que se centra en la reflexión sobre la lengua. Tanto para el abordaje de las instancias de lectura como de las de producción se hace hincapié en aquellas estrategias pragmáticas, discursivas, textuales y gramaticales que operan en la construcción de sentidos. Asimismo, es el propósito de este curso explicitar que las herramientas surgidas de la reflexión lingüística están pensadas para que los estudiantes las incorporen cotidianamente en sus prácticas académicas. Pues tales herramientas facilitan los procesos que tienen lugar en el aprendizaje y en la comunicación de lo aprendido necesaria para la acreditación social de todo saber.

El material de trabajo elaborado para este curso se organiza en tres partes. La primera consiste en una selección de textos de diversos autores cuyos planteos permiten pensar el teatro y la amplitud de sus posibilidades como práctica artística. Esos textos funcionan a su vez como disparadores para la reflexión y el estudio de los mecanismos del lenguaje empleados por los autores para comunicar sus planteos.

Para la selección de lecturas se consideró un entramado de criterios. Por un lado, se privilegiaron la capacidad de los textos para interpelar desde los contenidos –temáticas, planteos, modos de abordaje–, las trayectorias de sus autores –directores, dramaturgos, investigadores–, y la especificidad de sus contextos de producción –publicaciones, colecciones o editoriales especializadas en estudios teatrales, circunstancias de enunciación y publicación–. Por otro lado, se buscó que los textos presentaran variedad de aspectos formales –género discursivo, secuencias textuales, estrategias retóricas, complejidad sintáctica, riqueza léxica–, de tal manera que el conjunto funcionara como muestra de la diversidad de recursos a los que puede apelar el lenguaje académico y crítico.

Cada uno de los textos de lectura seleccionados integra una serie de propuestas de trabajo centradas en la reflexión sobre el uso de la lengua. Asimismo, cada propuesta se plantea como una secuencia de actividades que ejercitan tres aspectos: la reflexión sobre el contenido, el establecimiento de relaciones entre los contenidos y los aspectos formales que ponen de manifiesto esos contenidos y la producción escrita como una manera de evidenciar la comprensión de lo leído. Este planteo de las actividades parte de una concepción de los procesos de lectura y producción de textos como constituyentes de un continuo cognitivo.

La segunda parte de este material presenta un compendio de aspectos teóricos que sustentan las estrategias de abordaje de los textos y la reflexión que en las actividades se hace sobre el uso de la lengua. Es decir que los aportes teóricos incluidos en esta sección constituyen explicaciones desde los estudios del lenguaje que permiten comprender los usos lingüísticos manifiestos en los textos de la primera parte. Por lo tanto, cada término y concepto incluido en el compendio constituye alguna noción o estrategia discursiva presente de manera concreta en las lecturas discutidas y analizadas.

Mediante este criterio de inclusión de los temas se pretende mostrar el vínculo existente entre el uso y la descripción teórica del lenguaje; para puntualizar que la reflexión surge a partir del uso (manifiesto en los textos de lectura) y vuelve al uso para enriquecer nuevas

prácticas (instancias de producción de textos propios). Así, el lugar de la reflexión teórica en este curso es el de una caja de herramientas diseñadas a medida para realizar propósitos comunicativos particulares. Saber cómo funciona cada herramienta permite reconocer su uso en los textos que se leen y así mejorar la calidad de las lecturas a las que se puede llegar, a la vez que permite adquirir la capacidad de escribir no sólo para decir, sino para causar ganas, ya de releer, ya de responder.

La tercera parte ofrece materiales para evaluar el propio desempeño en las tareas de lectura y producción. Por un lado, se presentan muestras de exámenes modelo con el objetivo de familiarizar a los estudiantes con el formato y la metodología de evaluación. Por otro lado, se brinda una guía que orienta sobre aspectos a tener en cuenta para la producción de textos. La finalidad de la misma es que los estudiantes puedan diagnosticar su punto de partida y medir los avances que logren durante el despliegue del curso.

En la elaboración de la propuesta pedagógica, se procuró mostrar la integración entre los contenidos de los textos y las formas lingüísticas y discursivas con que tales contenidos se materializan. El propósito de evidenciar la integración forma-contenido –que se enmarca en la línea del Análisis del Discurso– es hacer saber a los estudiantes que ambos aspectos son interdependientes para la construcción y comunicación de sentidos.

Desde este enfoque, compartimos la perspectiva de Elvira Narvaja de Arnoux, quien considera esa línea de trabajo *como una práctica interpretativa que convoca diversos saberes lingüísticos de las ciencias del lenguaje* (2013, min 1.33 - 1.43). Es por eso que las guías de trabajo plantean el análisis de lo que los textos dicen tanto como de la manera en que lo dicen. Asimismo, el estudio de los modos de decir acude a los saberes lingüísticos de manera integrada, como herramientas o recursos que enriquecen las instancias de lectura y producción, más allá de la diferenciación de las procedencias –léxica, morfológica, sintáctica, semántica, pragmática– de cada saber.

Del mismo modo, en lo que respecta a la organización de los materiales disparadores de la reflexión, también se tomó como antecedente la metodología de trabajo que comenta Narvaja en relación con la pedagogía de la escritura. Esta investigadora orienta su trabajo docente al análisis de los discursos sociales, procurando que

[...] los alumnos [reconozcan] los mecanismos generadores de efectos de sentido y [vayan] estableciendo una distancia crítica respecto de los textos. Y esa distancia crítica se hace gracias a un análisis discursivo de los textos que presentamos, que son textos diversos. Que son textos académicos, pero también pueden ser textos políticos, textos periodísticos, textos publicitarios (2013, min. 20. 30 - 20.56)

Nuestra propuesta comparte con la de Narvaja el objetivo de la identificación y apropiación por parte de los alumnos de los mecanismos del lenguaje que construyen y generan efectos de sentido. Perseguimos, además, el objetivo de presentar, discutir y suscitar planteos diversos en torno a las prácticas teatrales, su historicidad, sus problemáticas, sus entornos, sus sujetos; y el de mostrar cómo para alcanzar el segundo se necesita del primero a la vez que el logro del primero se apoya en el segundo.

Programa de contenidos

Unidad I | Nociones generales acerca de los textos

Texto: unidad semántica y de uso de la lengua. Contexto y situación de comunicación. Paratextos. Secuencias textuales. Actos de lenguaje e intención comunicativa. Lectura y producción de textos escritos.

Unidad II | Géneros discursivos, vínculo entre contenido e intención

Género discursivo. El ensayo y la argumentación. El capítulo de libro y la explicación. La entrada de diccionario y la explicación. La reseña de libro y la descripción. La entrevista: la interacción dialógica y la argumentación. El resumen y la síntesis: polifonía.

Unidad III | Recursos del lenguaje

Las secuencias narrativa, descriptiva, argumentativa, explicativa y dialogal. Estrategias discursivas: metáfora, analogía, cita, definición, paráfrasis, comparación, ejemplificación, pregunta retórica. Recursos polifónicos: citas directas e indirectas. Marcadores discursivos.

Criterios de evaluación

Con respecto a habilidades de lectura, se evalúa que los estudiantes puedan:

Identificar en el contenido de los textos los tópicos planteados y la organización de las ideas | Reconocer o abstraer definiciones y aplicarlas en la comprensión de otros contenidos | Inferir intenciones comunicativas | Comprender y analizar estrategias discursivas | Identificar géneros discursivos y reconocer sus características | Identificar secuencias textuales | Reconocer actos de lenguaje.

Con respecto a habilidades de escritura, se evalúa que los estudiantes puedan:

Elaborar a partir de consignas textos coherentes, cohesivos, adecuados en cuanto al uso del código de la lengua escrita y a las situaciones comunicativas solicitadas | Elaborar definiciones | Justificar afirmaciones | Comparar los planteos de dos o más textos diferentes | Establecer relaciones intertextuales | Resumir el desarrollo temático de textos extensos | Sintetizar planteos ajenos en enunciados propios.

Selección de textos de análisis

Lecturas para pensar el teatro como
práctica artística a partir de los usos
del lenguaje.

Kartún, M. (2004). *Escritos (1975-2001)*.
Buenos Aires: Libros del Rojas, UBA.

Los autores se han puesto demasiado complicados porque se han apartado de *El Cuentito*.

Para el espectador *El Cuentito* es imprescindible, porque sin él no entiende.

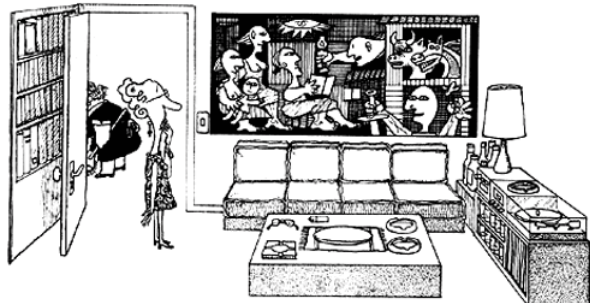
El teatro pierde popularidad porque los autores ya no son capaces de contar *El Cuentito*.

Lo he escuchado demasiado frecuentemente. Nunca se me hubiera ocurrido hacer el esfuerzo –quizá
5 algo obvio– de refutarlo si no fuese porque en los últimos tiempos se lo he oído a unos cuantos actores,
que parecen así hacer el descargo correspondiente por la falta de público. Aunque *El Cuentito* es un
término convencional que usamos habitualmente los dramaturgos para referirnos al nivel primario de un
relato –un mapa con el que orientar las, a menudo, caóticas imágenes del creador– en su acepción más
10 generalizada, el término hace referencia a un orden, una simetría narrativa más propia –en las últimas
décadas– del realismo televisivo, o del cine norteamericano, que del –más heterogéneo– menú de géneros
escénicos. Buena parte de estos géneros es capaz de utilizar *El Cuentito* –claro– como herramienta de
construcción, pero pocos lo tomarían hoy como fin. Sin embargo, la crisis de público ha agudizado –si no
la imagi-nación– la nostalgia, y algunas cabezas parecen haber determinado que si una receta dio
15 resultado por tanto tiempo; que si lo usa la televisión y la gente no ha reventado todavía demasiadas
pantallas a botellazos; que si lo mencionan los recetarios de dramaturgia norteamericanos (los más
bananas, adictos a cierta autoayuda dramaturgía, le baten *plot*): es porque *El Cuentito* es la panacea que
volvería a reordenar las cosas. *El Cuentito* sería la plancha capaz de desarrugar las rugosas estéticas
contemporáneas, que ahora así prolijas, almidonadas, volverían a atraer a nuestro tradicional espectador
de clase media. En el marco de este concepto, los autores –o los directores, cuando desde su disciplina
20 ejercen la dramaturgia– vendrían a ser una suerte de complicados, poco comprensibles –y comprensivos–,
empecinados en contar de tal desharrapada manera que *El Cuentito* siempre aparezca contrahecho.

Recuerdo haber visto hace un tiempo un chiste de Quino que me divirtió mucho: una mucama
hacendosa y eficiente frente a una oficina
25 ferozmente desordenada. En la pared de foro:
el Guernica de Picasso con toda la complejidad
de sus innumerables signos. La mujer –cuadro
a cuadro– iba poniendo un orden minucioso en
aquel despelote. Un objeto junto a otro en
30 obsesiva simetría. Al llegar al Guernica –claro–
cumplía con su deber y le reordenaba todas las
figuras en prolija disposición. Cada vez que
escucho mentar *El Cuentito*, siento que a la
dramaturgia de hoy le están queriendo ordenar
35 el Guernica.

Tal vez resulte útil revisar cómo se llegó
hasta aquí.

Convengamos en principio que si
consiguiéramos imaginar la historia del teatro
40 como un inmenso vitral –un bello, colorido y
complejísimo vitral de veintitantos siglos–, el
teatro que hacemos, más aún: el teatro tal como
lo conocemos, sería sobre ese plano en
proporción apenas una miserable cagadita de
45 mosca. Y sin embargo, de las innumerables
deposiciones que lo adornan, ninguna sería tan
llamativa, tan fosforescente como la nuestra. Una mínima cagadita, sí, pero insertada en un motivo tal –y
de tal forma– que es capaz de quebrar la rutina visual de tantos miles de años. Una cagadita fluo.



El Guernica de Quino.

La explicación es sencilla: nunca el teatro vivió alternativas tan singulares como las de hoy. Sucede
50 que desde su nacimiento, y hasta, apenas, el umbral de este siglo, el teatro fue un hijo único,
sobreprotegido, y consentido hasta en sus caprichos más banales. Nadie competía con él, porque sólo él
era capaz de contar un cuento que se veía. Un malcriado capaz de levantarle la mano, incluso, a la madre
literatura. Siglos y siglos de plácido vagar sin otra preocupación que la de parecerse a sí mismo. Pero
cuando ya creía que siempre sería todo soplar y hacer botellas: le nació el hermanito. Un inocente que
55 arrancó con ferocidad la cámara negra, y sobre un panorama blanco empezó a proyectar cuentos que se
veían cada vez mejor; y con derroche de nuevo rico era capaz de poner en la pantalla lo que hiciera falta.
Basta de tanto recurso miserable: si había que contar sobre la guerra se ponía allí arriba la guerra, con sus
multitudes, y el tronar de sus batallas; que joder. Nada de mensajeros ensangrentados que relataban *lo que*
había pasado. Ahora *pasaba*. Tanto esfuerzo de la dramaturgia por perfeccionar las técnicas de narración
60 escénica para que al final venga un hijo bastardo, y –de taquito– lo haga mucho mejor, con más recursos,
y con un discurso visual que lograba el viejo anhelo, jamás conseguido por el teatro: instalar –por fin– a
la novela en un código de escenificación posible y práctica. Convertirla –casi sin descarte– a un género
dramático.

El cimbronazo de tener que compartir con el hermano menor fue demoledor. Con tal de llamar la
65 atención el teatro hizo las cosas más desmesuradas: intentó parecerse al otro –y por supuesto fracasó– se
puso rabioso y gritó incoherencias, y al final, claro, se enfermó. Pero como suele pasar, las desgracias
nunca vienen solas: sobre que éramos pocos, –literalmente– parió la abuela, y el nuevo integrante que se
agregaba ahora a la familia ya no sólo contaba tan bien como el anterior, sino que lo hacía en la intimidad
misma de la casa del espectador, y gratis.

70 Es importante entender estos antecedentes en el análisis de los cambios que particularizan de tal
rotunda manera al teatro en el último siglo. El teatro ya no cambia sólo como resultado de un devenir
estético, como lo había hecho durante miles de años: ahora cambia porque si no, muere. Un auténtico pico
de crisis. Un punto de inflexión que lo llevará a zonas insólitas.

Pero el nuevo siglo no estaba acostando solamente al teatro. Por suerte, o desgracia, nunca falta un
75 roto para un descosido: la plástica, monopolio de la reproducción icónica, avasallada por la fotografía; la
poesía, presa en los límites escasamente comunicativos del papel después de haber disfrutado de la
maravillosa popularidad oral; la danza, arrinconada en el amañamiento de sus códigos puramente
corporales; el circo, cercado en su cajita de lona melancólica; la historieta, refugiada en su bunker under;
los títeres condenados a su monotonía añiñada; el varieté; el cabaret. Misteriosamente, como
80 autoconvocados al club de veteranos de guerra, se fueron juntando los tullidos; y el teatro descubrió que
podía prestar su casa para la soirée. Y una vez todos allí, los afaná impiadosamente.

El teatro de este siglo es, efectivamente, una *gestalt*, que comprobó el poder de la mixtura híbrida.
Con la danza, desde Pina Bausch, con la política, desde Brecht, con la plástica desde Kantor, o con la
antropología desde Brook –o Barba– el teatro se apareó con quien pudo. Y con todos tuvo familia. Y
85 estos hijos, por supuesto, trajeron también la propia definición genética del otro integrante de la pareja.
Una fertilísima bisociación, uno de esos apareos fantásticos de los que está llena la historia de los
procesos creativos en el mundo. Por supuesto, tal diversidad genética trajo también el despelote: los hijos
de la plástica sostenían, por ejemplo, que lo argumental era un armatoste prescindible. Los de la poesía,
que no había por qué contar nada, y que bastaba con las imágenes –literarias o visuales– y que las
90 metáforas eran muchísimo más atractivas, y más útiles, que los conceptos. El teatro que hasta ahora solo
sabía contar, que estaba aferrado a los límites que le suponía la sumisión a *El Cuentito*, empezó a
entender que sí de contar se trataba, tanto el cine como la tevé le tiraban el chico lejos, pero que en
cambio, en este nuevo campo que se le proponía –en el campo de lo poético– había encontrado una tierra
fecunda como pocas, y casi virgen. Como si fuera poco, la metáfora era una semilla fértil, que se la
95 revoleaba y crecía como yuyo. Y no hacían falta más elementos que los que ya tenía. Por el contrario, los
que había le sobraban, ya que sólo se trataba de asumir el poder de condensación de lo escénico. Y se le
hizo claro que la fórmula de la espectacularidad no estaba en las maquinarias de despliegue, sino, más
sencillamente, en un utensilio de la retórica que había usado desde siempre. La fórmula se llamaba
sinécdoque.

100 El teatro asumió este nuevo destino poético, y lo impuso aun en la zona más reacia al cambio: la de la
literatura dramática. También la escritura comprobó el poder de esos tropos, y los adoptó decididamente.
Sólo hicieron falta una docena de autores que se animaran más allá de las fronteras de la narración lineal.
Y con el nuevo código de emisión, tuvo que nacer también, claro, el nuevo código de recepción. El
espectador no podía confiar ahora en ese teatro que ya no lo llevaba paternalmente de la mano por los

105 senderos plácidos de *El Cuentito*, y que lo obligaba a implicarse o quedar afuera. Sucede que la actividad poética exige conectar un hemisferio cerebral que –habitualmente– duerme inmaculado en el cajón, junto a la vajilla para las visitas. Muchos espectadores aceptaron gustosos la nueva gimnasia. Otros se bajaron del tándem: le demandaban al teatro continuar con su responsabilidad narrativa, aunque a la hora de los bifés –cuando de *El Cuentito* se trataba– la mayoría terminaba prefiriendo el cine. Para suerte de los
110 reacios que seguían reclamando la receta de siempre, la escritura teatral había acumulado tal stock que la estantería garantizaba la provisión de reposiciones.

Pero no sólo al espectador le exigía cambios el nuevo teatro. Naturalmente hacían falta actores capaces de adaptarse. Muchos lo hicieron. Otros se formaron –directamente– en los nuevos sistemas expresivos. Otros no quisieron saber nada, y la tevé que no tiene un pelo de zonza los hizo socios de su
115 club. Algo similar pasó con los autores y directores. Y así llegamos a nuestros días. Con un público en transición, con una pata en el viejo muelle y otra en el bote. Un público cada vez más impredecible que abandona –por ejemplo– horarios centrales en salas tradicionales, y llena otras en horarios insólitos. Un público con una generación incluida que no pisa el teatro ni que la maten, pero es capaz de inventarse como espectador y reventar un estadio –como con La Fura hace unas semanas– en un acto de reverencia
120 al teatro poético que ya lo hubieran querido los clásicos. Y un público –también– de un teatro costumbrista que sirve –apenas– de pretexto para que figuras de la tevé exploten su popularidad con ellos, que pagan casi exclusivamente por *verlos en vivo*. Una de esas “excusas teatrales” como las llamaba –y las aborrecía– Tennessee Williams. Y en medio de este contexto tan enquistado; cuando el vacío de las salas deja un tendal de lesionados; después de tanto avatar y batalla; desde las filas diezmadas
125 volvemos a escuchar el reclamo plañidero: “El teatro pierde popularidad porque los autores ya no son capaces de darle al público *El Cuentito*.”

No se trata naturalmente de asumir el hermetismo como bandera –decía Discépolo: “Algunos autores escriben difícil porque es más fácil” –, ni de abominar el realismo: el realismo es un campo tan fértil para la poesía como cualquier otro si no se lo confunde con literalidad. Se trata sencillamente de entender esta
130 especificidad de hoy, que ya no nos compromete al mero rol de narrador de historias. Durante muchos siglos el teatro lo tuvo y lo cumplió obedientemente, tenía una responsabilidad, y nadie puede decir que no la acató a conciencia. Su deber era contar, y contó todo. Su condena era *El Cuentito*, y la cumplió sin reducción de pena. Y lo hizo bárbaro. Hoy la escena se ha transformado forzosamente en otra cosa. El teatro es hoy una de las pocas zonas de preservación poética que nos quedan. Algo así como un coto, una
135 Reserva Imaginaria. Querer que el teatro siga limitándose a contar *El Cuentito* es condenarlo a una competencia en la que pierde inexorablemente. Y si pierde, se hunde en el mar de los anacronismos, junto a la declamación, los magazines, la fonomímica, y los diskettes de $5\frac{1}{4}$.

Instancia de lectura

Reflexión sobre el contenido

1. ¿Qué características atribuye el autor al *cuentito*?
2. Según el autor, ¿qué posición toman los dramaturgos sobre el *cuentito*? ¿Y el público?
3. ¿Qué motiva al autor a escribir sobre este tema?
4. ¿De qué manera se imagina/ explica/ representa Kartún la historia del teatro?
5. Tenga en cuenta que el autor propone una especie de historia familiar del teatro y resuelva:
 - a. ¿Quiénes serían la madre, el hijo único, el hermanito y el nuevo integrante?
 - b. Según el autor, el teatro tuvo que cambiar para no morir, ¿con quiénes se relacionó para sobrevivir y por qué?
6. ¿Por qué la tarea del teatro dejó de ser simplemente contar el *cuentito*?

Relación entre forma y contenido

7. Revise en el glosario el concepto de *acto de lenguaje* y piense cuál realiza Kartún en este texto, considerándolo de manera global. Señale con una X su respuesta y justifique.
 - a. Preguntar
 - b. Opinar
 - c. Narrar
8. Lea los conceptos *género* y *ensayo*. ¿Por qué cree que Mauricio Kartún eligió ese género?
9. Lea la siguiente frase y explique su sentido.

El Cuentito sería la plancha capaz de desarrugar las rugosas estéticas contemporáneas, que ahora así prolijas, almidonadas, volverían a atraer a nuestro tradicional espectador de clase media. (Líneas 21 - 24)

- a. Esta frase es una *metáfora*, consulte este concepto en el glosario y explique por qué.
10. La siguiente "historia familiar del teatro" constituye una *analogía*, busque el término en el glosario y explique por qué.

[...] el teatro fue un hijo único, sobreprotegido, y consentido hasta en sus caprichos más banales. [...] Un malcriado capaz de levantarle la mano, incluso, a la madre literatura. [...] Pero cuando ya creía que siempre sería todo soplar y hacer botellas: le nació el hermanito. [...] Tanto esfuerzo de la dramaturgia por perfeccionar las técnicas de narración escénica para que al final venga un hijo bastardo, y –de taquito– lo haga mucho mejor [...]. El cimbronazo de tener que compartir con el hermano menor fue demoledor. Con tal de llamar la atención el teatro hizo las cosas más desmesuradas [...]. Pero como suele pasar, las desgracias nunca vienen solas: sobre que éramos pocos, –literalmente– parió la abuela, y el nuevo integrante que se agregaba ahora a la familia ya no sólo contaba tan bien como el anterior, sino que lo hacía en la intimidad misma de la casa del espectador, y gratis. [...] (Líneas 51 - 73)

Instancia de producción

Escritura a partir de lo leído

1. Relea el texto y marque las referencias a lo que Kartún llama el *cuentito*. Luego, escriba un texto (de 5 a 10 líneas) para explicar con sus palabras el significado de este término.



Víctor Arrojo

Arrojo, V. (2014). *El director teatral ¿es o se hace? Procedimientos para la puesta en escena*. Buenos Aires: Inteatro.

Origen de la concepción actual

Desde que Esquilo supervisara la representación de sus tragedias en los Festivales de Atenas en el siglo V a.C, alguien ha tenido la responsabilidad global de coordinar cada obra que ha sido llevada al escenario.

Tal como lo sintetiza el maestro y director español Guillermo Heras:

5 *Evidentemente que su trabajo ya existía desde épocas anteriores, e incluso muy remotas, pues no podemos dejar de pensar en cómo siempre existió un ordenador de las diferentes formas estéticas que confluyen en un espectáculo. Que la dirección del espacio, los ritmos, la forma de emitir las palabras o el modo de componer los movimientos haya recaído en un actor, autor o empresario de una célula artística llamada compañía o de cualquier otra manera, nos viene a demostrar contundentemente la absoluta*
10 *necesidad de dar coherencia por cualquier sistema de dirección a un hecho tan complejo como es la representación escénica.*⁵

André Veinstein, teatrólogo francés, investiga los antecedentes históricos del rol de director teatral y su relación con su configuración contemporánea. Se pregunta: ¿es posible descubrir en el pasado la existencia de un especialista comparable al director de hoy? En su investigación logra identificar
15 antecedentes como el didáscalo (instructor del conjunto del teatro griego), a los *maîtres de revels* (maestros de la alegría) del teatro inglés de la Corte, más relacionado a la figura de un productor de fiestas y los grandes autores clásicos como Shakespeare y Molière.

En la investigación observamos que si bien muchas de las funciones que cumple el director contemporáneo se presentan en sus antecesores, no se confirma en estos el espacio de la creación desde la puesta en escena, lo que Veinstein denomina, inquietudes de orden artístico, análogas a las que animan y definen al director contemporáneo.
20

En la actualidad la teoría teatral convalida como referente histórico del director teatral contemporáneo al duque de Meiningen (George II duque de Saxe-Meiningen, 1826-1914, que llegó a ser autor y director en su principado). Su mayor legado fue la instauración del concepto de actuación en ensamble, la
25 coordinación de los integrantes de una compañía en pos de crear una impresión única (la representación total), por encima del divismo de los protagonistas. El duque estaba interesado en los problemas de exactitud histórica y de preservar la ilusión naturalista. En su intenso trabajo, llegó a darse cuenta del poder expresivo de la imagen escénica, para transmitir la intención interna de la obra dramática.

Otra referencia histórica europea es André Antoine desde su Teatro Libre, quien asume la función de director, no como responsable de la producción sino como creador. La investigadora francesa Catherine Naugrette (profesora del Instituto de Estudios Teatrales-Universidad de Paris III-Sorbonne Nouvelle) rescata a Antoine como referencia de configuración del director contemporáneo. Opina:
30

*En Francia con Antoine, la puesta en escena se vuelve artística. No consiste más en encargarse solamente del aspecto material del espectáculo, sino también en la interpretación y el propio sentido de la obra representada. A partir del trabajo teatral realizado por Antoine a fines del siglo XIX, poner en escena ya no es solamente administrar y ordenar, sino pensar, imprimirle un pensamiento al texto: crear mediante la representación escénica una nueva obra teatral. (...) El arte del decorado, la interpretación del actor, ya no son más artes de acompañamiento al servicio del texto, sino que mantienen, por medio de la puesta en escena, un diálogo nuevo, artístico y creador entre ellos y con el texto. El teatro ya no es más solamente textual, es también escénico, y esta dimensión escénica es la protagonista del arte dramático.*⁶
40

Como referencia en la historia de nuestro teatro, la figura de Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo en la década del 30, es una bisagra. El concepto de teatro independiente expresa en su manifiesto la

45 voluntad artística de su producción. Para Magalí Muguercia (docente e investigadora cubana) un hito para la renovación del concepto de puesta en escena en Buenos Aires es el montaje de la obra *El puente* de Carlos Gorostiza, con una impronta espacial y temporal desde el relato y la materialidad creada por el genial escenógrafo Gastón Breyer.

La condición estética de la puesta en escena es el elemento constitutivo del director contemporáneo, André Veinstein lo expone de la siguiente manera:

50 *Lo que debe recordarse es que, en el período contemporáneo, el director concibe, prepara o dirige la ejecución de la representación con una independencia profesional, técnica y artística, suficientes para que la representación aparezca como su obra. De allí extraemos la noción de interpretación y de creación artística original como el rasgo más característico de la puesta en escena contemporánea.*⁷

55 Una puesta, decía Gordon Craig, no es meramente un texto al que se le imponen actores, una puesta, determinada música, sino un organismo único; donde todos estos elementos son solo partes constitutivas de un todo mayor que es el espectáculo.

Desde su creación en la puesta en escena el director contemporáneo le otorga al teatro autonomía en relación a la literatura dramática.

El rol del director teatral

60 Antes de desarrollar el PATEA es necesario reflexionar sobre el rol y la función específica del director, para ello propongo revisar la opinión de algunos referentes. Brook plantea lo siguiente:

65 *Yo pienso que uno debe partir por el medio la palabra "dirigir". La mitad de dirigir es, por supuesto, ser un director, lo que significa hacerse cargo, tomar decisiones, decir "sí" o "no", tener la última palabra. La otra mitad de dirigir es mantener la dirección correcta. Aquí el director se convierte en un guía, lleva el timón, tiene que haber estudiado las cartas de navegación y tiene que saber si lleva rumbo norte o rumbo sur. No cesa de buscar, pero no de manera azarosa. No busca por la búsqueda en sí misma, sino porque tiene un objetivo. Aquel que busca oro puede formular cientos de preguntas, pero todas ellas lo conducen al oro.*⁸

70 Para Brook el director es quien coordina y orienta un proceso creativo. En esta dirección encontramos notables coincidencias con el director norteamericano Harold Clurman:

*La dirección es una tarea, un oficio, una profesión, y en el mejor de los casos un arte. El director debe ser un organizador, un maestro, un político, un detective de lo psíquico, un analista profano, un técnico, un ser creativo. Sobre todo debe ser capaz de comprender al prójimo, de inspirar confianza, todo lo cual significa que debe ser un gran amante.*⁹

75 Es apabullante la cantidad de roles, saberes y capacidades que Clurman le atribuye al director. Quien haya dirigido, sabe que algo de cierto hay en esta visión de Clurman, pero se desprende de sus palabras una sobredimensión de la función del director que puede condicionar o amedrentar la decisión de iniciarse en el ejercicio de la dirección.

El actor y maestro de actores argentino Pompeyo Audivert asume otra posición:

80 *Los lugares del actor, autor y director deben dejar de reproducir las formas de producción capitalista en el sentido de adueñamiento y especificidad de trabajo de línea, para pasar a funcionar totalmente mezclados, atravesados y ligados a una visión poetizante de los vínculos artísticos.*¹⁰

85 En la actualidad conviven en la práctica teatral esquemas de producción de estructura piramidal y esquemas más horizontales. En el primero suele darse la presencia de un director de mayor edad y con más experiencia que sus actores, que da lugar, a veces, a la relación "actor-director/docente", relación de tipo complementaria similar en su funcionamiento a la de "profesor / estudiante". En el segundo esquema de dinámicas horizontales, las relaciones pasan a ser genéricamente simétricas.

90 Entre estos dos esquemas existen matices en la práctica, producto de la hibridación de los modelos, siendo referencia de la mismas el teatro independiente, tal como lo sintetiza el director, docente e investigador argentino Cipriano Argüello Pitt.

95 La producción teatral más convencional ha estado ligada en la modernidad con la especialización de los roles, una división que hace en términos de producción eficiente la tarea y la competencia, pero el teatro independiente ha cruzado la actividad, la volvió híbrida y a veces inespecífica, promoviendo la multiplicidad y llamando a las personas de un "teatro integral" como "teatristas". Esta concepción del teatro no es solo, obviamente, una decisión dada por los contextos de producción sino que son también,

elecciones políticas que tienen gran implicancia en las decisiones estéticas y, en lo que nos concierne, resoluciones dramaturgicas.¹¹

100 La selección de un modelo de director, a mi entender, no debería ser dogmática ni atada a ninguna moda o tradición, es por eso que los procedimientos que planteo en el PATEA deberán ser entendidos en un sentido genérico y adaptables a diferentes modelos de producción.

Parte de la motivación de mi propuesta es encontrar una delimitación de las funciones específicas, para acotar las capacidades a desarrollar y estimular la iniciación en la dirección teatral.

105 Al iniciar los encuentros de los Seminarios de Dirección que coordino realizo una estrategia introductoria a partir de la formulación de preguntas simples pero movilizadoras para los talleristas: ¿Qué significa ser director? ¿Cuáles son las funciones más importantes que debe cumplir un director teatral?

Se subdivide el grupo en pequeños equipos de trabajo para estimular la discusión y el debate, a partir de la consigna de que compartan visiones personales y acuerden una selección de funciones. Luego se realiza la puesta en común con las respuestas de cada equipo.

110 Esta simple dinámica pone en evidencia que no se reflexiona en profundidad sobre el tema. Desde esta estrategia didáctica, confirmo que existe en algunos casos una visión del rol que refleja justamente una sobrevaloración de las funciones del director. Obviamente en la dinámica se expresa una visión muy personal y como tal subjetiva sobre las funciones específicas del director de teatro, atravesada por la experiencia puntual, por deseos, fantasías que demuestran posiciones pragmáticas y políticas muy diversas. Algunas de las respuestas obtenidas más frecuentes son:

115 El director es quien:

- Coordina la tarea de todos los integrantes de un elenco de teatro.
- Decide la obra a representar.
- Tiene la última palabra.
- Orienta al actor en la construcción del personaje.
- 120 -Es el responsable de la producción.
- Tiene el dinero.
- Ordena el trabajo.
- Motiva al grupo.

125 Esta es una pequeña síntesis de todo lo que se dispara en el ejercicio. Como podemos ver, la función del director abarca para muchos, un espectro importante de roles y funciones. Es común que se le confiera la función de ser guía y mediador del proceso creativo del actor, relacionando al director con un rol docente. En el caso del modelo de producción grupal, se lo responsabiliza con aspectos económicos y organizativos de una producción. Desde la experiencia, podemos afirmar que muchas de estas funciones pueden ser cumplidas por otro integrante del equipo tanto un actor, el productor u otro profesional de apoyo psicólogo, etc. Es decir, no necesariamente todas estas funciones las debe llevar a cabo el director.

130 Se observa en estos niveles de iniciación de la formación teatral, que al delimitar el rol de director se omite la responsabilidad que le cabe al director en relación a la recepción de la puesta en escena, siendo una de las funciones, a mi entender, más específicas de la dirección teatral.

135 Tomo como fundante para delimitar el rol del director la visión que plantea Grotowski, quien considera al director como el primer espectador, lo que él llama "el espectador profesional", visión concebida desde la posición espacial que adopta durante el proceso. El director es el que observa. Esta concepción es la base epistemológica del presente trabajo.

140 En mi práctica docente intento inducir la identificación de esta función con una segunda pregunta más específica y determinante: ¿cuáles son las tareas o funciones en el proceso de creación de una puesta en escena, que no puede hacer otra persona del elenco que no sea el director? A partir de esta dinámica, surge la recepción como espacio de trabajo del director.

Con las limitaciones de una modelización, entiendo que las funciones más específicas de un director son las siguientes:

- La estimulación (animación) y la observación crítica del proceso de creación propio y del equipo.
- 145 -La elaboración y/o selección de los recursos y estrategias técnico-expresivas necesarias para transmitir las motivaciones y pulsiones de la creación, construyendo una curva de atención del espectador que favorezca el diálogo y la interpelación de la puesta por el espectador.

-La observación, evaluación y capitalización de la etapa de representación en función de profundizar el discurso en una etapa de reajuste y de aprendizaje.

150 La posibilidad de observar desde afuera el proceso, lo ubica en la mejor posición para cumplir con estas tareas. El director es quien conecta la escena con la platea. Esta vinculación se inicia durante el proceso de creación, se renueva en cada representación y solo termina al bajar la obra de cartel.

155 Esta delimitación de la especificidad del rol no implica un reduccionismo de las funciones del director y no descarta que pueda o deba asumir todas las funciones que se le adjudican en algunas modalidades de producción.

El director como espectador de profesión

El público es un examinador, pero un
examinador que se dispersa.
WALTER BENJAMIN

160 La visión grotowskiana define al director como el "espectador profesional", como el responsable de la construcción del itinerario de la atención propia y la del espectador. Grotowski afirma:

165 *El director es alguien que enseña a los otros algo que él mismo no sabe hacer, pero para la observación, sí sabe: "Yo esto no lo sé hacer, pero soy un espectador". En este caso puede volverse creativo, puede volverse un técnico, porque en esto hay una técnica precisa y compleja. El director debe tener la capacidad de guiar la atención, la propia y también la de los espectadores. Hay que guiar la atención a veces concentrándola, otras dispersándola.*¹²

170 El director debe atender a su propia curva de atención, como condición previa y fundante, para lograr construir una efectiva curva de atención en los espectadores. Hay procesos donde el director y los actores están aburridos e incómodos con lo que sucede en la escena, y a pesar de esto no revisan el trabajo y se permiten continuar, por falta de rigor. Es obvio que al espectador le sucederá lo mismo, con la lógica consecuencia de su pérdida de interés en la representación.

Al definir al director como espectador profesional surge la pregunta: ¿qué mira el director? Utilizo el verbo mirar como una síntesis de la acción perceptiva del director, condensando todas las capacidades perceptivas sobre el objeto, el sujeto, el espacio y el tiempo.

175 Para Peter Brook, la observación es al director como la red para el pescador, si la red está extendida en el momento justo, si los nudos están bien hechos, podemos encontrarnos con el pez dorado. A través de esta metáfora Brook intenta señalar que en los detalles está navegando la teatralidad. El pez dorado es el detalle que hace la diferencia en el trabajo, y si no estamos atentos, comprometidos con el mirar y escuchar, él se nos escapa de las manos.

180 El director debe, sin lugar a dudas, mirar aspectos diferentes en cada nivel del proceso. La mirada del director tiene, entre otras particularidades, la de poder pendular de lo general a lo particular y viceversa. Es decir, en un mismo momento o en momentos sucesivos el director pasa de un detalle mínimo de un signo de vestuario o de un tempo preciso, a focalizarse en un aspecto de configuración del espacio o algún aspecto escenotécnico.

185 La función más evidente de la mirada del director es lograr un registro y posterior selección de los variados y abundantes acontecimientos expresivos que se generan a partir de un proceso orgánico de creación. En particular sostengo que la selección se realiza desde una mirada prospectiva del material en proceso hacia la recepción. Este concepto será desarrollado en el punto "comportamiento básico del director en los ensayos".

190 Como lo expresa Grotowski, el modo en que el director mira, escucha y comparte el proceso del actor, deben ser "observaciones que empujen" el desarrollo de la teatralidad. El modo de mirar se valida tanto desde su capacidad para facilitar los procesos de creación del actor y resto del equipo, como desde su efectividad en la recepción del material por parte del espectador.

195 Debemos reconocer que la acción del director con los actores tiene variaciones y se configura con una marcada singularidad, por lo tanto el intento de tipificar algunos modelos siempre será una simplificación de las infinitas variables. El rol se desempeña con diversos matices entre los extremos del llamado "director marcador" hasta el "director que no hace nada". El director marcador tiene como estrategia dominante el marcar y establecer el "deber ser" de la actuación y de la puesta. En las antípodas tenemos aquellos directores que no hacen nada, se colocan en una actitud de esperar que surja desde el actor y el material, aquello que su mirada tomará como eficaz para el proyecto de montaje. Este tipo de director

200

sostiene no saber con precisión qué busca, pero confía en reconocerlo cuando surja. En esta limitada simplificación sumamos un tercer modelo de director que se ubica en una línea media entre los extremos planteados, es un director que "va en paralelo", escribiendo la puesta al mismo tiempo que explora junto con el actor.

205 Un caso particular es el del director que además se desempeña "como actor" porque aquí el rol del director como espectador profesional se problematiza. La práctica demuestra que en ese doble rol, el rol de director se cumple, pero desde un lugar más forzado ya que es más difícil ejercitar la mirada prospectiva durante el proceso de producción. En este formato es complejo poner distancia y lograr una subjetividad responsable en relación a su doble función. Creo que este modelo de actor/director se ve
210 favorecido en algunos materiales escénicos que son más permeables a este juego, donde la teatralidad se sostiene en gran medida desde la textualidad y en segundo plano desde la actuación. Sin lugar a dudas la experiencia profesional es un factor que facilita esta práctica, pero no asegura por sí misma la eficacia de este modelo de dirección.

215 Todos los casos pueden resultar efectivos según la relación y los supuestos ideológicos y técnicos que se compartan. Algo está claro, todo depende de un acuerdo explícito o no, a partir de mecanismos complejos y singulares donde juegan el placer y el goce que produce el proceso de creación en relaciones afectadas por la seducción y el poder.

220 Es una evidencia que cada actor es particular y veremos que algunos tienen mayor capacidad de adaptación o mayor autonomía que otros. Algunos necesitan ser animados y cuidados desde consignas flexibles, otros ser provocados en su sensibilidad o desde algún desafío técnico expresivo. Groseramente, se habla en la jerga de actores más sensibles o más racionales. Debemos ser conscientes, como lo plantea Grotowski, que las palabras del director son, mágicamente, palabras de poder; el actor se somete o se enfrenta a esta fuerza o pendula entre ambas posiciones. Por último, el encuadre y manejo de las relaciones es parte de una política de la creación de actores y directores.

225 La capacidad y oficio de la dirección, al menos al comienzo de la carrera, está relacionada con encontrar los modos de animación necesarios para cada proceso de producción. Posteriormente, luego de lograr algunas puestas eficaces que logran el reconocimiento de la corporación teatral, será la propia personalidad y poética del director la que por sí sola se constituya en un animador de la teatralidad. Pero a pesar de lograr esto, creo que es aconsejable no quedarse en esta situación porque no permite la
230 investigación y la organicidad del proceso.

235 Los Procedimientos de animación teatral (PATEA) que planteo en este trabajo han sido elaborados en torno a la pregunta ¿qué mira el director? Considero que plantearnos esta pregunta nos permite encontrar un trayecto de exploración para la reflexión sobre el rol del director y sus funciones específicas. El PATEA está concebido como un material con intención didáctica para mediar en la formación sistémica de la dirección teatral de modalidad práctica, elaborado a partir de la identificación y selección, de procedimientos básicos de los procesos de producción con acento en la recepción, desde una inevitable perspectiva personal. Antes de desarrollar el PATEA, considero pertinente compartir algunas apreciaciones sobre teatralidad y puesta en escena.

NOTAS

- 240 5 Heras, Guillermo, "Búsquedas en Artes y Diseño", en *Huellas*, n°1, Mendoza, Argentina, 2001, pp. 13-19.
- 6 Naugrette, Catherine, *Estética del teatro*, Artes del sur, Buenos Aires, Argentina, 2004, p. 21.
- 7 Veinstein, André, *La puesta en escena*, Fabril, Buenos Aires, 1962, p. 127.
- 8 Brook, Peter, op. cit., p. 20.
- 245 9 Clurman, Harold, *La dirección teatral*, Grupo Editor Latinoamericano, Argentina, 1990, p. 17.
- 10 Audivert, Pompeyo, "El piedrazo en el espejo", en *Funámbulos*, n° 13, Buenos Aires, Argentina, diciembre 2003, 12p.
- 11 Argüello Pitt, Cipriano, "El nosotros infinito. Creación colectiva y dramaturgia de grupo", en *Picadero* n° 23, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 2009, pp. 3 a 5.
- 250 12 Ceballos, Edgar, *Principios de dirección escénica* (Escenología), Grupo Editorial Gaceta, México, 1992, p. 247.
-

Instancia de lectura

Reflexión sobre el contenido

1. En el apartado I se menciona a referentes históricos de la dirección teatral, ¿cuáles? ¿Qué aportó cada uno según la información que aparece en el texto?
2. Tenga en cuenta el apartado II y resuelva:
 - a. ¿Qué opinan los distintos autores que se mencionan en el texto sobre el rol del director de teatro?
 - b. El autor realiza una lista de respuestas obtenidas por participantes de sus talleres, ¿qué aspectos no se tienen en cuenta según él? ¿Cuál es la opinión del autor?
3. Revise el apartado III y resuelva:
 - a. El apartado comienza con un epígrafe de Walter Benjamin, explíquelo. ¿Por qué cree que Arrojo elige esa frase como epígrafe?
 - b. ¿Por qué un director sería un “espectador profesional”?

Relación entre forma y contenido

4. Busque en el glosario *capítulo* e indique qué subdivisiones propias de ese género encuentra en el texto de Arrojo.
5. ¿Qué actos de lenguaje realiza Arrojo en este texto, considerándolo de manera global? Señale con una X y justifique sus respuestas.
 - a. Opinar
 - b. Criticar
 - c. Explicar
 - d. Preguntar
 - e. Narrar
 - f. Informar
6. Arrojo a lo largo del texto presenta las palabras de otros autores, marque entre [] esos fragmentos y resuelva:
 - a. Consulte en el glosario *cita* y diga qué marcas en el texto permiten reconocerlas.
 - b. Para usted, ¿con qué propósito Arrojo cita a otros autores en cada caso? Justifique su respuesta.

Instancia de producción

Escritura a partir de lo leído

1. Realice un resumen del capítulo que tenga en cuenta su estructura y la información principal que contiene. Para realizar la actividad puede consultar el término *resumen* en el glosario.



Pavis, P. (1990). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Fernando de Toro (Trad.). Barcelona: Paidós.

En el teatro *ilusionista*, el espectador es invitado a asistir a una acción que se desarrolla independientemente de él y que sólo percibe debido a que la barrera que separa el medio escénico del mundo exterior es derribada, y por ser convocado a observar como “voyeur” a los personajes en la escena. Estos actúan sin tener en cuenta la sala, como si estuvieran protegidos por una cuarta pared.

5 → **Épico y dramático, naturalismo, realismo.**

ANTOINE, 1903 - ZOLA, 1968.

→Realismo [fragmento]

10 *Realismo* designa una corriente estética cuya aparición se produjo entre 1830 y 1880, y asimismo una técnica apta para dar cuenta objetivamente de la realidad psicológica y social del hombre. La palabra realismo aparece en 1826 en el *Mercur*
 15 *re Francais*, referida al conjunto de estéticas que adoptaban la contrapartida del clasicismo, del romanticismo y del arte por el arte, ponderando una imitación fiel de la “naturaleza”. En pintura, COURBET reúne, con motivo de una exposición, varias
 20 de sus pinturas en una sala titulada “Del Realismo”. En literatura, el movimiento realista reúne a novelistas preocupados por efectuar una pintura precisa de la sociedad, como STENDHAL, BALZAC, CHAMPFLEURY, DUMAS, y los GONCOURT. La representación realista, que en todas las artes bosqueja un retrato del hombre y de la sociedad, intenta dar una imagen que juzga adecuada a un proyecto, sin idealizar ni interpretar personal o incompletamente la realidad. El arte realista presenta signos icónicos de la realidad en la cual se inspira.

Realismo (imitativo), ilusionismo

25 El realismo en el teatro no siempre se distingue netamente de la *ilusión* o del *naturalismo*. Estas etiquetas tienen en común la voluntad de duplicar la realidad a través de la escena, de ofrecer una imitación tan fiel como sea posible de aquélla. El *medio* escénico es reconstituido de manera que engañe con respecto a su realidad. Los diálogos se nutren de los discursos de una época o de una clase socio-profesional. La actuación naturaliza lo mejor posible el texto disimulando los efectos literarios y retóricos con un énfasis en su espontaneidad y psicología. De este modo,
 30 paradójicamente, para dar la impresión de verdad y de realidad, es preciso saber manejar el artificio: “Dar la impresión de verdad consiste, pues, en dar la ilusión completa de lo verdadero” (...) “Yo concluyo que los realistas de talento deberían llamarse más bien ilusionistas” (MAUPASSANT). [...]

→Naturalismo [fragmento]

35 *Origen*

Históricamente, el naturalismo es un movimiento artístico que, hacia 1880-1890, preconiza la reproducción total de una realidad no estilizada o embellecida, e insiste en los aspectos materiales de la existencia humana. Por extensión, estilo o técnica que pretende reproducir fotográficamente la realidad.

40 El naturalismo toma su impulso en plena euforia positivista y científicista, cuando se pretende aplicar un método científico para observar la sociedad a la manera del clínico o el fisiólogo, pero en verdad se le encierra en un determinismo no dialéctico. En efecto, a pesar de la consigna de ZOLA de mostrar en el teatro “la doble influencia de los personajes en los hechos y de los hechos en los personajes”,

45 la representación naturalista petrifica al hombre en un *medio* inmutable. El naturalismo teatral es la culminación de una estética que reclama con mesura en el siglo XVII y más insistentemente en el XVIII (DIDEROT y el *drama*) una producción de ilusión. Pero no se limita a ZOLA, IBSEN, BECQUE, STRINDBERG, HAUPTMANN, GORKI. Se transforma en un estilo de representación y caracteriza a toda una corriente contemporánea (*teatro ligero, melodramas* televisuales) y a una forma “natural” de concebir el teatro. Por ello, es fácil describir sus principios estéticos.

Estética naturalista

55 A. El *medio* se expresa con decorados tan reales como la naturaleza cumpliendo una función de “descripciones continuas” (ZOLA); a menudo son objetos reales (puertas verdaderas, trozos de ternera sangrando en el teatro de ANTOINE). La puesta en escena naturalista gusta de la acumulación del detalle, de lo exclusivo y de lo imprevisto.

60 B. La lengua empleada reproduce sin modificación los diferentes niveles de estilo, los dialectos y las formas de hablar propias de cada capa social. El comediante, al expresar su texto en forma hiperpsicológica, sugiere inadecuadamente que las palabras y la estructura literaria se construyen con la misma materia que la psicología e ideología del personaje. De este modo, la diferencia poética y literaria del texto resulta banalizada y vulgarizada: la estética “expresionista” burguesa y todos los mitos del fuero interno del hombre pretenderían camuflar todo el trabajo significativo de la puesta en escena, trabajo de producción del sentido, de los discursos y de los mecanismos inconscientes de la escena (*práctica significativa, efecto de realidad*).

70 C. La actuación apunta a la *ilusión*, reforzando la sensación de improvisación y de identificación, total con el personaje; todo parece producirse detrás de una *cuarta pared* invisible que separa la escena de la sala. [...]

→Dramático y épico

75 [...] Lo épico designa no sólo una forma realizada de una manera concreta, sino también un conjunto de procedimientos estéticos e incluso ideológicos corrientemente utilizados en el teatro, sobre todo después de la teorización brechtiana. Como lo dramático y lo épico forman una dicotomía dialéctica, es útil definirlos en un montaje paralelo.

Criterios estéticos

| DRAMÁTICO | ÉPICO |
|---|--|
| LA ESCENA | |
| <p>1. El acontecimiento se desarrolla ante nosotros, en un presente inmediato. Pretende que lo revivamos. Se limita a momentos excepcionales de la actividad humana (crisis, pasiones).</p> <p>2. Punto de vista de la presentación: La acción y su reconstitución coinciden perfectamente en el espacio y en el tiempo; son presentadas bajo la forma de réplicas entre un “Yo” y un “Tú”.</p> | <p>1. El acontecimiento pasado es “reconstituido” a través del acto de narración. Pretende exponérselo “paso por paso”. Constituye una “totalidad”; puede estar formado por un con-junto importante de hechos.</p> <p>2. El narrador se anula ante el “él” ficticio de los personajes. Toma sus distancias ante la acción.</p> |
| LA ACCIÓN | |
| <p>Se desarrolla ante mí, forma un conjunto que se me impone y no podría ser fragmentada sin perder toda sustancia: “La acción dramática enmudece ante mí” (SCHILLER a GOETHE, carta del 26 de diciembre de 1797).</p> | <p>El narrador no es aprisionado en la acción, sino que conserva entera libertad de maniobra para observarla y comentarla: “Yo giro en torno a la acción épica y ésta parece no moverse” (SCHILLER a GOETHE, carta del 26 de diciembre de 1797).</p> |
| ACTITUD DEL LECTOR-ESPECTADOR | |
| Sumisión | Libertad |

| | |
|--|--|
| “(…) Estoy fascinado por la presencia sensible (de lo dramático), mi imaginación pierde toda libertad, una inquietud perpetua se manifiesta en mí y se mantiene; toda mirada hacia atrás, toda reflexión me está prohibida pues soy arrastrado por una fuerza extraña (...)” (Ibid). | “(…) Puedo caminar con paso desigual, según mi necesidad subjetiva me puedo demorar más o menos, puedo adelantarme o retrasarme, el narrador conserva una libertad serena” (Ibid). |
| Esta doble actitud del espectador ante la representación será retomada por BRECHT en su comparación entre el <i>Teatro del carrusel</i> y el <i>Teatro del planetario</i> (BRECHT, 1972:516-522). | |
| <i>Carrusel</i> El espectador es embarcado en una historia (un tióvivo) que no controla; se ilusiona con los animales y los paisajes que cree ir encontrando. | <i>Planetario</i> En el planetario, los movimientos de las estrellas son reconstituidos esquemática pero fielmente en sus trayectorias. |

Crterios estéticos e ideológicos

80

Funciones de la forma épica

Encontramos elementos épicos en el drama mucho antes que en el teatro de BRECHT. Los misterios de la Edad Media, el teatro clásico asiático, incluso los relatos en el teatro clásico europeo también constituyen elementos épicos insertados en el tejido dramático de la obra. Pero siempre se trata de procedimientos técnicos y formales que no cuestionan la dirección global de la obra y la función del teatro en la sociedad. En cambio, para BRECHT, el paso de la forma dramática a la forma épica no es motivado por una cuestión de estilo, sino por un nuevo análisis de la sociedad. De hecho, el teatro dramático ya no es capaz de dar cuenta de los conflictos del hombre en el mundo: el individuo ya no se opone a otro individuo, sino a un sistema económico: “Sólo para lograr captar los nuevos temas, se precisa una forma dramática y teatral nuevas (...) El petróleo rechaza los cinco actos, las catástrofes de hoy no se desarrollan en línea recta, sino en forma de ciclos críticos, los héroes cambian a cada fase (...) Para dramatizar tan sólo una simple noticia de prensa, la técnica dramática de HEBBEL y de IBSEN es del todo insuficiente” (1967, vol. 15:197). El sistema brechtiano, sin ser necesariamente un sistema filosófico cerrado, se encuentra formulado por primera vez en “Notas sobre la ópera *Mahagonny*” (1931) y logra su expresión definitiva en *Pequeño Organon* (1948); en *La compra del metal* (1937-1951) y en *Dialéctica en el teatro* (1951-1956). [...]

85

90

95

Tendencias actuales

100

Todo teatro experimental contemporáneo toma en consideración teórica y práctica los principios de la representación dramática y/o épica. No obstante, en conformidad con las precisiones de BRECHT hacia el fin de su obra teórica (véase, *Suplementos al Pequeño Organon*, 1954), lo épico y lo dramático no pueden ser abordables individualmente y de forma exclusiva, sino en su complementaridad dialéctica: la demostración épica y la participación total del intérprete-espectador a menudo coexisten en el mismo espectáculo.

105

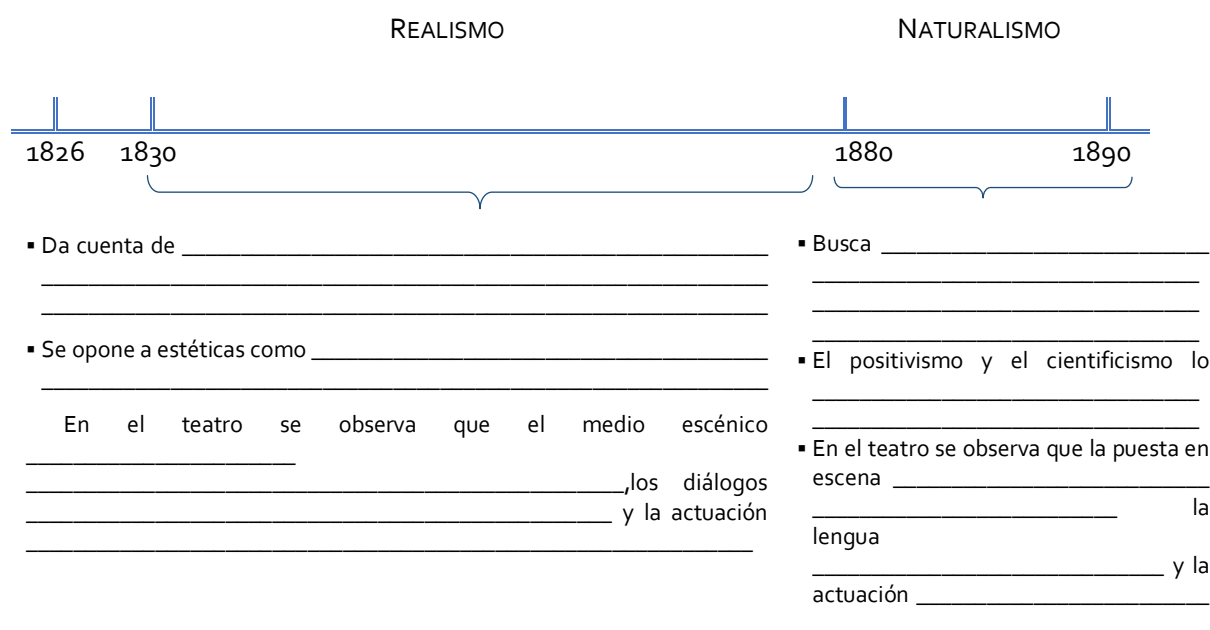
El principio del relato y del narrador que narra la historia de otro narrador, que a su vez, etc., parece utilizarse con frecuencia, sin que esto responda siempre claramente a la necesidad de interpretar de una forma realista la realidad social.

110

En suma, el gusto por lo épico se acompaña muy a menudo por una acentuación lúdica de la teatralidad de la representación. Lo épico sirve, pues, más para interrogar las posibilidades y límites del teatro que para dar una interpretación pertinente de la realidad.

Reflexión sobre el contenido

1. ¿Cómo caracteriza Pavis la acción de los personajes y el papel del espectador en el teatro *ilusionista*?
2. a. Según el autor, ¿qué es el *realismo* y en qué artes se manifiesta?
b. ¿En qué consiste la *ilusión* del realismo? ¿Por qué cree que para hablar de teatro *ilusionista* se suele hablar de una “cuarta pared”?
3. a. Complete el esquema a partir de los datos que presenta el texto.



b. Explique en no más de dos frases lo que es común a las estéticas del *realismo* y del *naturalismo* y lo que las diferencia.

4. Teniendo en cuenta las diferencias entre *teatro dramático* y *teatro épico*, ¿a cuál de los dos cree que es posible asociar el concepto de *cuarta pared*? Justifique.
5. Según el autor, es posible encontrar elementos épicos en teatros anteriores al de Brecht, ¿cuál es, sin embargo, el cambio de enfoque que implica el teatro brechtiano y por qué se origina?

Relación entre forma y contenido

6. Tenga en cuenta la fuente de la que se extrajo el texto y explique:
 - a. ¿A qué género pertenece y qué características presenta el mismo?
 - b. ¿Cuál es la función del ícono → y la cursiva en la quinta línea?
 - c. ¿Por qué ese ícono vuelve a presentarse en el texto?
 - d. ¿Qué indica el signo [...] ? ¿De qué otra manera se indica eso mismo en el texto? ¿Por qué cree que se presenta el mismo recurso de dos maneras distintas en el mismo texto?
 - e. ¿Qué indican las palabras en mayúsculas a lo largo del texto y qué función cumplen?
7. Lea en el glosario el término *secuencia explicativa* y marque en el texto tres pasajes en los que se ponga de manifiesto su uso.
8. El cuadro constituye una *comparación*, busque el término en el glosario y explique las características de esta estrategia discursiva teniendo presente el contenido del cuadro.

9. Relea la siguiente definición, consulte en el glosario este término y explique la estructura del siguiente fragmento.

Históricamente, el naturalismo es un movimiento artístico que, hacia 1880-1890, preconiza la reproducción total de una realidad no estilizada o embellecida, e insiste en los aspectos materiales de la existencia humana. Por extensión, estilo o técnica que pretende reproducir fotográficamente la realidad. (Líneas 35 a 38.)

Instancia de producción

Escritura a partir de lo leído

1. Teniendo en cuenta las características de la *definición* y de la *secuencia explicativa*, reelabore los contenidos leídos en el texto y proponga definiciones más sencillas de *realismo*, *naturalismo* y *cuarta pared*.



Marcelo Pitrola

Pitrola, Marcelo. (2015). *El teatro vulnerable*.

Recuperado de: <http://revistaotraparte.com/semanal/teatro/el-teatro-vulnerable/>

TEATRO

El teatro vulnerable

Griselda Gambaro

5 Visto desde el presente, no parece casual que la dramaturgia de Griselda Gambaro haya tenido varios de sus primeros estrenos en el Instituto Di Tella, donde se gestaba la vanguardia de los sesenta, donde irrumpían el happening, la performance, la expansión del teatro hacia otros géneros y otras artes. En sus comienzos, Gambaro abrió una brecha estética diferente de la tendencia realista que imperaba en la época, creó un teatro de invención afín al absurdo, en diálogo con los modernismos latinoamericanos y europeos, siempre lejos del costumbrismo.

10 *El teatro vulnerable* reúne ensayos, conferencias y artículos sobre teatro producidos desde 1972 hasta la actualidad. El conjunto delinea la figura pública de Gambaro como aguda polemista en el campo del teatro argentino e hispanoamericano, como una activa agente de intervenciones puntuales pero contundentes, de ideas fuertes y refractarias a las modas estéticas. “Como vemos, el texto dramático no es ‘algo listo y cumplido’ sino flexible e inacabado, por más perfecta que sea su expresión literaria. Esto lo
15 vuelve frágil pero también le concede solidez colectiva: su destino es pasar a otras manos, donde será atenuado o exaltado, deformado o engrandecido”, sostiene en un artículo de 1985. Su dramaturgia se reconoce como un componente más del hecho teatral que se constituye en la trama colectiva formada por directores, actores, escenógrafos, iluminadores. La “vulnerabilidad” del teatro está en su condición efímera, pero su carácter colectivo y precedero es también lo que asegura su continuidad y su fuerza
20 frente a otros lenguajes.

Gambaro discute en un artículo con un conocido crítico por la interpretación de la muy recordada versión que hizo Alberto Ure de *Puesta en claro*, en otro polemiza sobre todo con el director Augusto Fernandes acerca de la dramaturgia argentina, en una conferencia reflexiona sobre las mujeres y la dramaturgia, y revisa en una nota los estrenos de sus obras en el Teatro San Martín. Son muchos los
25 nombres de directores y actores que surgen de estas páginas y configuran una constelación ligada al universo gambariano. “He dicho alguna vez que toda puesta en escena es un malentendido, triste o afortunado, con el autor o autora”, recordaba en una mesa redonda en 1991. En un teatro argentino en el que cada vez más los dramaturgos son directores de sus textos, la riqueza de ese malentendido tiende a menguar.

30 También prolífica escritora de narrativa, Gambaro dedica varios ensayos a la relación tensa y fluida a la vez entre literatura y teatro. Se asume como una dramaturga formada en la lectura de narrativa y de la tradición dramática, y de ese origen mestizo proviene también su gran libertad a la hora de hacer uso de los géneros. Desde las historias de piratas hasta las de vampiros o gánsters, pasando por la reescritura de *Frankenstein*, Gambaro usa los géneros y la tradición literaria para hacer su teatro, para encontrar otras
35 formas y ensayar otros tópicos.

La virtualidad de la escena pulsa constante en las minuciosas indicaciones escénicas y en las voces de los textos teatrales de Gambaro, así como se palpa en estos ensayos la virtualidad del campo artístico y algunos de sus integrantes con los que discute, discrepa y, a veces, coincide.

Griselda Gambaro, *El teatro vulnerable*, Alfaguara, 2014, 224 págs.

Instancia de lectura

Reflexión sobre el contenido

1. ¿Qué información sobre la autora aporta el primer párrafo?
2. Sintetice los comentarios de Pitrola sobre la dramaturgia de Gambaro y sobre *El teatro vulnerable*.
3. ¿Qué temas aborda Gambaro en sus ensayos, según Pitrola?

Relación entre forma y contenido

4. Revise en el glosario el término *reseña* y diga cuáles de las características del género que se mencionan están manifiestas en el texto leído.
5. Relea las líneas [4-9], [10-13], [18-20], [30-35] y marque entre [] los fragmentos que corresponden a dos secuencias descriptivas, a una narrativa y a una explicativa. Luego resuelva:
 - a. En las secuencias descriptivas, ¿cuáles son los términos que se describen y qué características se les asignan?
 - b. En la secuencia narrativa, ¿cuáles son los hechos que se narran y quiénes son los sujetos que llevan a cabo esos hechos?
 - c. En la secuencia explicativa, ¿cuál es la afirmación que se explica y de qué manera se demuestra?
6. Considere el texto de manera global y señale con una X los actos de lenguaje que realiza Pitrola. Justifique.
 - d. Explicar
 - e. Preguntar
 - f. Describir
 - g. Denunciar
 - h. Narrar
 - i. Definir
7. ¿Con qué objetivo se utilizan las citas de autoridad en este texto?

Instancia de producción

Instancia de producción

Escritura a partir de lo leído

1. Escriba una reseña teniendo en cuenta las características de este género. La reseña puede ser acerca del libro de Víctor Arrojo, *El director teatral ¿es o se hace? Procedimientos para la puesta en escena*; o sobre alguno de los textos dramáticos que recomendamos a continuación:
 - *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro
 - *La omisión de la familia Coleman* de Claudio Tolcachir
 - *Fauna* de Romina Paula



Entrevista con Rubén
Szuchmacher, por Ana Durán

Szuchmacher, Rubén. (2010). "Actores
en tránsito del off a Pol-ka" [Entrevista].
Funámbulos. Año 13, N°33

En los años 80 y 90, el teatro independiente fue una usina de artistas. Hoy, quien se nutre de todo ello es la industria cultural, de la tele a la publicidad. ¿Se trata de una traición o el destino natural de aquel sistema?, entrevista con Rubén Szuchmacher por Ana Durán

5 La hipótesis que tenemos para armar esta nota es que los artistas formados en los 90, auge de creación de estéticas, están llevando al teatro comercial, a la televisión, al cine independiente esas estéticas aprendidas. Pensemos en *Los fabulosos Pells*, *Lalola*, *Sos mi vida*, *Montecristo* o *Resistiré*, que fueron de las primeras producciones en las que aparecían todos los actores que hasta entonces eran del *off*. Recuerdo algunas escenas de *Lalola*, con Luis Ziemkowski y Rafael Ferro en las que ya no interesaba el avance de la peripecia o de la historia sino esas improvisaciones maravillosas que se armaban entre ambos, a pura actuación.

Por un lado es maravilloso que el gran público en lugar de ver basura en la tele, vea grandes actuaciones de actores cuyos cuerpos están intervenidos por búsquedas contraculturales y creativas. Pero por el otro, como contrapartida parece que se vació el off.

15 Cuando en los 80 y 90 se empezó con este proceso, se produjo una cantidad de material pensando que era vanguardista y renovador, y creo que de alguna manera lo era. Pero a ojos vista, en la captura que hicieron los medios de comunicación o la industria cultural de este tipo de cosas, demuestran que estos sistemas han sido muy eficaces y funcionales para la industria cultural porque le aportaron el tipo de actuación para el nuevo producto que se necesitaba. Nada más eficaz que un actor del Sportivo Teatral para un programa de Pol-ka. Hace poco, un actor del Sportivo estuvo en la mesa de Mirtha Legrand y ambos hablaban maravillas de Bartís. Y no tiene que ver con que piense que se han vendido. Para nada. No pienso las cosas en esos términos. Nadie puede en este medio levantar la bandera del purismo cuando en realidad se trata de trabajo. Creo que el fenómeno al que asistimos es equivalente a lo que fue el sistema Stanislavsky para Hollywood, es decir, ese sistema desplazó a la escuela inglesa de actuación y le aportó rapidez en la construcción del realismo: rapidez industrial para generar verdad, porque el cine necesita de una gran percepción de construcción del verosímil. Por eso se produjo la reelaboración del Actor's Studio y de Strassberg. Volviendo a nuestro teatro, tanto Pol-ka como Sebastián Ortega necesitan de un actor zafado...

25 *Digamos que Tumberos adquirió su identidad en las actuaciones de Carlos Belloso y Alejandro Urdapilleta...*

30 Exactamente. La industria empieza a necesitar de esas estéticas para generar un producto distinto no en términos artísticos sino comerciales. Y no me parece mal, pero cuando se hacen estas evaluaciones no se ve la situación de conjunto. No se vacía el *off*, en realidad hay que pensar que ir hacia esos otros circuitos era su destino desde su origen. El teatro del que hablamos se caracteriza por ser neocostumbrista. No lo llamo costumbrista porque no es tan imitativo, pero es una especie de exasperación del costumbrismo.

No se vacía el off, ir hacia esos otros circuitos era su destino desde su origen.

35 *En ese pasaje que nombrás en el caso del naturalismo stanislavskiano, hay dos formas de mirar las consecuencias: una es que gracias a Hollywood masivamente se pudieron empezar a ver muy buenas actuaciones. Por otro lado, la pérdida de ese lugar exclusivo de experimentación y búsqueda para pocos empezó a pasteurizar artísticamente algo que tuvo una gran potencia expresiva en sus comienzos.*

45 Y fijate cuáles son las fuentes de las que provienen los actores en los programas televisivos. Hace 20 años los actores de la televisión hacían su pasaje por Agustín Alezzo, por ejemplo. Eran los lugares obligados porque eran escuelas de construcción de realismo televisivo. Eso no es lo que hoy le sirve a la televisión y al cine independiente, sino los estudios de actuación cuyos sistemas están más ligados a lo paródico, porque la tele se volvió paródica. El caso de Tinelli muestra que la televisión se volvió hasta paródica de sí misma. También los teatros y hasta *Mujeres asesinas* necesitaron de algunas actrices para determinados personajes extremos.

50 *Como en algunos capítulos protagonizados por Cristina Banegas o Leonor Manso...*

55 Para ser justo con el teatro, tengo la sensación que no fue la televisión la que vació el *off*. Creo que la tele es "viva" y económica. La industria captura sin dar nada a cambio: consigue mano de obra calificada y por dos mangos. Y no hubo una reflexión al respecto en el *off*, en relación a que los alumnos de los estudios son la materia prima de esa industria. La publicidad también es más sagaz: fijate quiénes hacen las publicidades más graciosas y siempre son actores del *off* porque las castineras saben dónde buscar. El problema es que el teatro no pensó todo esto.

Pero el off viene no reflexionando desde los 80.

60 Claro, porque está estancado y al repetirse se quedó sin teatro y no reflexionó acerca de su propio procedimiento. Es un poco el proceso de los saineteros de 1910, que se repitieron hasta el cansancio hasta que surgió el teatro independiente como una estructura diferente, porque en el teatro sainetero, en los años 30, seguían llenándose las salas pero ya era todo lo mismo.

Pero además, la repetición del mismo sistema hasta el cansancio está agravada por una enorme cantidad de producción inmanejable y en gran parte amateur...

65 Creo que gran parte de la producción del teatro que vemos hoy es amateur, no es artística. Yo le llamaría "los amores que matan" porque el amateurismo está matando el arte. También creo que este fenómeno que se inició en los 80 de pseudodemocratización del arte desplazó lo artístico. Apareció mucha gente en busca de placer: los estudios de teatro se llenaron de esa gente. No buscaban conocer una

*El foco de
quien hace teatro
amateur es el auto
placer: si la pasa
bien, está bien y si
no, está mal*

técnica para desarrollar un arte. Y de alguna manera, las técnicas empezaron a adaptarse a esa necesidad de placer porque a la menor dificultad la gente salía corriendo. Y lo que más tenemos los argentinos en general pero los porteños en particular es la cosa chistosa, grotesca, un poco excedida. Y ésa es la matriz de este teatro. Y no pongas un texto más complejo porque el amateur sale corriendo. El foco de quien hace teatro amateur es el auto placer: si la pasa bien, el teatro está bien y si no, está mal. Un artista es al revés: no importa cómo la pasó sino llegar a la realización de la obra. Qué le pasa al artista no es un problema para un artista.

¿Por qué la mayoría de nosotros pensamos que esta época tiene un teatro muy pobre?

80 El teatro que hay es el que hay. El problema me parece que es más discursivo que de la materia en sí misma. Justamente *Funámbulos* es una publicación que no trata de elaborar discurso paralelo sino de entender esa realidad. Lo que pasa es que hay un discurso generalizado que construye ideas pero que no necesariamente se anclan en lo que sucede.

85 *Es como hablar del estallido de las micropoéticas¹ para decir que en definitiva no está pasando nada...*

¹ "Ya en los primeros años de la Postdictadura argentina, entre 1983 y 1990, se advierte en el teatro nacional el efecto –mal llamado “posmoderno”– de la caída de los grandes discursos de representación. Tanto en la dramaturgia como en la dirección, la actuación, el trabajo grupal, etc., se produce un gran “estallido” poético, de dimensiones artísticas excepcionales. Contra los modelos de autoridad antes vigentes, se impone en la creación el “cada loco con su tema”; contra la creciente homogeneización globalizadora, cobran auge las micropoéticas –elaboradas en coordenadas singulares, irrepetibles, únicas– y se internacionaliza –paradójicamente– lo regional y lo local en las formas de producción, en los imaginarios, en los procedimientos. Desaparecen los creadores “faro” teatrales internacionales a los que antes nadie podía ignorar (y a los que había que imitar), el teatro ya no se hace solo con teatro y se inspira en el cine, la plástica, la música, la ciencia, la matemática, la lógica, la física cuántica, los manuales de buenas costumbres, los museos..."

Dubatti, Jorge. "La dramaturgia argentina en el gran estallido" en Dubatti, Jorge (comp. (2013). *Panorama teatral: nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Interzona editora.

Exactamente. Para justificar que hay un montón de cosas que no puedo entender y que en realidad, no hay tanta micropoética sino tres o cuatro cosas que están dando vueltas y ya está. Si ya sos un clasificador, no hay tanta divergencia porque eso es desconocer el concepto de hegemonía. Lo que hay son un montón de tarambanas, entre los que me incluyo, que hacemos algo. Y lo que sucede es que como se rompió el famoso paradigma de lo nuevo y lo viejo, es muy difícil ubicarnos. Ahí aparece un chiste que suelo hacer: "Hagamos un espectáculo de vanguardia..., ¿y cómo sería eso? Usando telón". Porque en tiempos de la posmodernidad un telón puede ser un acto vanguardista frente a la hegemonía de espectáculos "sin marco".

Creo que hay tanta profusión de espectáculos porque el medio teatral no regula sino avala. Entonces las obras parecen inconclusas, como si los creadores pensarán que no tienen que darles un cierre. Porque el medio crítico y el académico necesitan que haya polución de espectáculos pero no pueden detenerse a pensar para decir que algo está mal. Es una sociedad distribucionista que políticamente no comprende el fenómeno de lo artístico y se deja manejar por la culpa: vamos a darle poquita plata a mucha gente, como una distribución de la miseria basada en el miedo a tomar decisiones extremas. Y el arte se resiente.

*El IUNA les
hace creer a
sus alumnos
que su salida
laboral es el
teatro
independiente
cuando debería
proveer de
actores al
teatro público*

Ahora, volviendo a mi obsesión, ¿de dónde salió que el teatro es para pocos? Y cuando digo "para pocos" no me refiero a salas de 300 o 500 personas, sino a salas de 40, porque bien sabemos que el teatro no es masivo.

Vamos a verlo desde otro lado. Creo que en este país, la gente ideologiza su teatro y su práctica, no puede ver el objeto. Es como si diera clases en un estudio pequeño porque es lo que tengo, y creyera que el teatro es pequeño y no hay teatros grandes. Por lo tanto, si voy a una sala grande mi tarea pierde valor. Yo escuché decir a algunos directores que no se puede hacer teatro en la sala Martín Coronado del San Martín, cuando en la realidad se vieron muchas buenas obras allí, pero pensadas de otra manera que en una sala pequeña. Es como decir que el cuento corto es mejor que la novela porque es corto. Es una cuestión de formatos diferentes y no de calidad artística. Por eso creo que lo que se perdió es el pensamiento sobre la totalidad del teatro. Pensémoslo desde la formación: el IUNA les hace creer a sus alumnos que su salida laboral es el teatro independiente, cuando es una entidad pública que debería proveer de actores al teatro público. Así fue históricamente creado. Ideologizar la propia práctica significa dar por

verdad sólo a la propia práctica.

¿Por qué siguen sin saldarse cuestiones como el tema de si un actor formado en el teatro independiente debe o no estar en la tele?

Por la pauperización. Creo que la desregulación del sistema de manos del neoliberalismo provocó que mucha gente se volcara al teatro porque es barato, no tiene demasiados requisitos técnicos, se puede hacer en cualquier lado y hay un discurso que avala esto sin darse cuenta de cómo reduce el pensamiento, y conlleva una gran pérdida de profesionalismo. Si hubiera un parámetro técnico establecido por algún sistema regulador, seguramente no aparecería esta discusión. En los años 60 esa discusión (televisión sí o no) tenía sentido porque todavía había remanencias del teatro independiente. De todas maneras toda esa gente salida del conservatorio dijo "basta" al teatro independiente, revalorizó la tarea del actor y por otro lado tenía un lugar "culto" en la televisión para trabajar. Pensemos que en esa época en el teatro comercial Mecha Ortiz hacía *La visita de la anciana dama*, Narciso Ibáñez Menta hacía *Las manos sucias* de Jean Paul Sartre con Alfredo Alcón y Beatriz Taibo, y Luisa Vehil hacía *María Estuardo* de Schiller en el Liceo. Y no eran productos degradados. La discusión sobre ser o no ser del teatro independiente es de esa época. Luego se perdió. Y hoy por hoy creo que es una discusión falsa porque todo el mundo castinea. Me parece que quienes lo sostienen falsean los puritos.

Bartís hizo películas con Piñeiro, Audivert estuvo en la tele, y cuando uno pasa a la industria ya no puede señalar con el dedo a nadie. Me parece que es para sostener un purismo engañoso e hipócrita: quienes pueden sostener hoy por hoy ese discurso es porque pueden sostener ese aparente purismo de una manera que no revelan. Alguien nos tiene que bancar: o los alumnos, o las instituciones extranjeras o los subsidios nacionales o la televisión o el cine...

O sea que hacer Funámbulos en los 90 dedicándonos al teatro independiente tenía sentido porque el mejor teatro estaba allí, el teatro comercial era pobre, la televisión no se nutría del off y el teatro oficial tenía actores de raza que también se habían formado en el off o en el conservatorio. Y si siguiéramos con

esa consigna hoy, sería una estupidez porque estaríamos defendiendo una bandera vaciada y no un lugar de búsqueda y calidad estética...

145 Seguro. Para ser sincero, yo como artista tengo una sensación de desconcierto. Como nunca, éste es un momento en el que están raros los tiempos. Sigo produciendo, pero creo que si a mí me pasa, también es posible que les suceda a los demás. Porque el arte y la sociedad están dudosas. Creo que lo mejor que uno puede hacer en estos momentos es tratar de estar atento y reflexivo y no sostener lo insostenible. Lo que molesta de alguien que dice que esta época es una época de oro del teatro, es que cualquiera sabe que la realidad es un poco más pobre que eso. Se trata de un fenómeno discursivo y no real. ¿Esta época es mejor que la de Gregorio de Laferrere y de Florencio Sánchez? Éste es un momento de baja donde uno puede descansar y pensar respecto a lo que pasa. Y mientras tanto, hasta que vengan tiempos de renovación y de recambio, se hace algo molesto ir al teatro a ver cosas que no interesan, pero igual hay que ir y esperar. Esperar. Que en cualquier momento algo va a aparecer.

Instancia de lectura

Reflexión sobre el contenido

1. ¿Cuál es la hipótesis que guía la entrevista?
2. Según la opinión de Szuchmacher, ¿por qué la televisión y el cine necesitarían otro tipo de actor (actor del off)?
3. ¿Cuáles son las diferencias entre "el teatro amateur" y "el artista"?
4. ¿Qué piensan la entrevistadora y el entrevistado acerca de "el estallido de las micropoéticas"? ¿Están de acuerdo con que ese concepto puede caracterizar la escena porteña actual?
5. Con respecto al debate sobre el tránsito de actores desde el teatro independiente hacia la televisión, ¿qué diferencia se indica entre la situación de la actualidad y la de los años sesenta?
6. Revise en el glosario las definiciones de *contexto* y *situación de comunicación*. Luego comente las características que adquiere cada concepto en relación con el texto leído.

Relación entre forma y contenido

7. Observe los paratextos propios de la entrevista, méncionelos y comente qué información aporta cada uno.
8. Revise en el glosario el término *entrevista* y diga cuáles de las características del género que se mencionan están manifiestas en el texto leído.
9. Relea las líneas [35-38], [57-61] y [94-99] y marque entre [] una secuencia dialogal, una argumentativa y una descriptiva. Luego resuelva:
 - a. Indique en el texto las marcas lingüísticas que le permiten identificar esas secuencias.
 - b. Revise en el glosario las características de cada secuencia y explique por escrito por qué clasificó así cada secuencia.
10. Relea las líneas 100-118. Marque entre [] e indique dónde se manifiestan los siguientes actos de lenguaje (algunos se manifiestan más de una vez). Justifique cada caso.
 - a. Criticar
 - b. Preguntar
 - c. Explicar
 - d. Comparar
 - e. Narrar
 - f. Argumentar
 - g. Opinar

11. Marque en el texto: una analogía, una ejemplificación y una pregunta retórica. Explique qué finalidad tiene el uso de esas estrategias en el texto.

Instancia de producción

Escritura a partir de lo leído

1. Relea la entrevista y resuelva:
 - a. Marque entre () los fragmentos que aludan al *teatro comercial* y entre < > aquellos que aludan al *teatro independiente* o *teatro off*.
 - b. A partir de las marcas que hizo en el texto y de lo discutido en clase, escriba una definición de *teatro comercial* y otra de *teatro independiente/teatro off* que dé cuenta del uso de esos términos en la actualidad.
2. Revise los textos leídos y subraye en ellos los nombres propios que desconozca. Luego resuelva:
 - a. A partir de una búsqueda web de esos nombres, incorpore notas en los márgenes del cuadernillo indicando datos complementarios sobre esas personas que le resulten de interés –por ejemplo, *Mauricio Kartún* (*dramaturgo y director teatral argentino*), *Pablo Picasso* (*pintor y escultor español*), *Pina Bausch* (*bailarina, coreógrafa y directora alemana*).
 - b. Teniendo en cuenta los temas tratados en los textos y las notas que tomó, escriba una síntesis (de entre 8 y 12 líneas) comentando los conocimientos culturales a los que pueden apelar los textos que hablan sobre teatro. Para elaborar la *síntesis*, consulte en el glosario sus características.



Aportes teóricos para la lectura y producción de textos

Compendio de nociones pragmáticas, discursivas, textuales y gramaticales para reflexionar cómo opera la construcción de sentidos.

acto de lenguaje

Para el filósofo inglés Austin, decir es, además de transmitir ciertas informaciones, “intentar actuar sobre el interlocutor e incluso sobre el mundo circundante” (Kerbrat-Orecchioni en Charaudeau, 2005, p. 13). Desde esta perspectiva se entiende que la palabra misma es un modo de acción. Ello se observa con claridad en un tipo particular de enunciados, llamados por Austin *enunciados performativos* que tienen la propiedad de cumplir, dadas ciertas circunstancias, el acto que denominan, es decir que realizan una acción con tan sólo decirlo. Es el caso de enunciados como “Te prometo que iré” o “Juro ejercer honradamente mi profesión” que, al ser pronunciados, están realizando los actos de prometer y jurar, respectivamente. No obstante, esos actos se pueden realizar también por otros medios, sin necesidad de usar el verbo que los nombra, por ejemplo, diciendo “Iré” o “Ejerceré honradamente, es mi palabra de honor”.

Considerar que los enunciados son *actos de lenguaje* es admitir que están hechos para actuar sobre el otro. Asimismo, es posible encontrar su realización no sólo en frases, sino también en el nivel más amplio del discurso, es decir que pueden distinguirse *macroactos de lenguaje*, contruidos por la integración sucesiva de microactos. Así, por ejemplo un discurso electoral, leído globalmente, cumple con el acto de proponer “voten por mí”. En palabras de Adam, “la coherencia pragmática de un discurso se mide por la posibilidad, para el interpretante, de derivar un macroacto de lenguaje [...] Comprender un discurso es responder a la pregunta: ¿por qué, para realizar qué fin, con qué mira argumentativa fue producido este texto? Comprender la acción discursiva emprendida (macroacto de lenguaje implícito o explícito) es una manera de resumir un texto y por lo tanto de interpretarlo en su globalidad” (Adam en Charaudeau, 2005, p. 367).

analogía

Es una operación discursiva mediante la cual se presenta un caso con características similares a las del caso que se desea explicar. Particularmente se confrontan estructuras semejantes, aunque pertenezcan a campos diferentes.

argumentativa (secuencia)

“El discurso argumentativo busca intervenir en las opiniones, actitudes o comportamientos de un interlocutor o de un auditorio, haciendo creíble o aceptable un enunciado (conclusión) apoyado, según diversas modalidades, en otro (argumento / dato / razones)” (Adam, 1992b, p. 12). Se identifica por la presentación de opiniones o representaciones sobre un tema con el propósito de provocar o hacer aumentar la adhesión y aprobación de un oyente a la tesis que se presenta.

Según Adam (1992b, p. 17), la secuencia argumentativa consta de dos unidades de base que se definen mutuamente: las premisas y la conclusión. La existencia de ambos grupos de proposiciones es tal en función de su interdependencia. Es decir que las premisas son tales en función de la conclusión, a la vez que la conclusión tiene existencia en relación con las proposiciones que la preceden y que constituyen las premisas. Afirma también Adam a partir

de Grize (1981) que al elegir las premisas de una argumentación es necesario tener en cuenta a quién se dirige, cuáles son sus conocimientos y particularmente a qué valores adhiere el interlocutor.

Si bien los discursos argumentativos son muy variados, sostiene Adam que es posible reconocer una forma prototípica de este tipo de secuencias. La misma se conforma por una serie de macroproposiciones que carecen de un orden lineal e inmutable –más característico de la secuencia narrativa–. El esquema básico, entonces, comprende:

La existencia de una tesis anterior –en el caso de la refutación–, que puede estar sobreentendida.

Una serie de premisas (datos) que conllevan el establecimiento de inferencias.

Estrategias argumentativas que toman la forma de un encadenamiento de argumentos o pruebas que soportan las inferencias mediante microproposiciones o movimientos argumentativos encastrados.

La nueva tesis, que puede aparecer al comienzo y ser retomada o no por una conclusión que la refuerza al final de la secuencia. Esto es que los datos no podrían ser admitidos sin admitir también tal o cual conclusión (Adam, 1992b, pp. 17-18).

Menciona también el autor que las proposiciones pueden enlazarse “en un orden progresivo: datos - [inferencia] conclusión, o en un orden regresivo: conclusión [inferencia] - datos. En el orden progresivo [...], el enunciado lingüístico resulta paralelo al movimiento del razonamiento [...] Mientras que [...] el orden regresivo es, más bien, el de la prueba o la explicación” (Adam, 1992b, pp. 17). →secuencia, →texto

b

bibliografía

Consiste en el listado de publicaciones consultadas y/o citadas en la elaboración de un texto –artículo, monografía, tesis– que se presenta al final del escrito en orden alfabético (y cronológico en el caso de obras de un mismo autor) y de acuerdo con determinadas pautas de estilo. La normativa de la Cátedra Arnoux (s.f.) indica que “En toda bibliografía debe quedar claro qué obras (y de qué tipo) ha manejado el autor al realizar su trabajo. Por ello, es importante ofrecer al lector el máximo de datos necesarios para localizar la obra.” En cuanto al formato de las entradas, señala que la bibliografía debe componerse en un cuerpo de letra menor al utilizado en el cuerpo principal del texto, con sangría francesa, e indicando los siguientes datos:

apellido(s) y nombre(s) del autor
título de la obra
número de volúmenes o tomos (si tiene más de uno) o número concreto del volumen o tomo consultado
nombre(s) y apellido(s) del traductor, o del editor, o del prologuista, etc. (si los hay)
editorial
edición (si hay más de una)
colección y número (si pertenece a alguna)
páginas (en el caso de artículos, capítulos, incluidos en obras mayores)

Algunas recomendaciones para la inclusión de fuentes bibliográficas que indica la Cátedra Arnoux son:

Utilizar algunas abreviaturas en los casos en que las obras consultadas carezcan de algún dato (s.a.: sin año de edición; s.f.: sin fecha de edición; s.l.: sin lugar de edición; s.e.: sin editor; s.l.a.: sin lugar ni año; s.l.f.: sin lugar ni fecha; s.l.e.: sin lugar ni editor; s.d.: sin datos de lugar, año, fecha ni editor)

Indicar cuando se consultó material no publicado si el mismo se está elaborando para una posterior publicación (en preparación); si está en proceso de edición en una editorial (en prensa); o si es un material que por el momento no se va a publicar o que ha tenido una circulación restringida, en forma mecanografiada o digital (mimeo) –en este último caso, si es conocido, se debe indicar el año de elaboración–.

Ordenar las fuentes alfabéticamente teniendo en cuenta el apellido del autor. En el caso de tener que ordenar obras de un mismo autor, seguir el orden cronológico y, si hubiere más de una obra editada en el mismo año, junto al mismo se incluye una letra minúscula (“a”, “b”, “c”) para su identificación. →cita



capítulo

Según Martínez de Sousa, los capítulos son “divisiones de cierta extensión que se hacen en la materia de los libros para una mejor exposición de su contenido” (2001, p. 192). En ellos a su vez, es posible encontrar otras subdivisiones, tales como: subcapítulos, párrafos, apartados y subapartados.

cita

Consiste en un procedimiento habitual en la escritura académica que presenta palabras ajenas en el discurso propio. De acuerdo con la Cátedra Arnoux, “la cita puede reproducir el discurso original de diversas maneras: puede ser total o parcial, fiel o aproximada”. La manera en que se cita depende de los propósitos, no obstante, en todos los casos debe separarse la cita del resto del texto, ya sea mediante marcas tipográficas –comillas, dos puntos, cursivas– o utilizando expresiones introductorias de cita –“Según NN”, “De acuerdo con NN”, “Como dice NN”–. Dado que cuando se cita se pone en vinculación el discurso propio con el de alguien más, es importante precisar las fuentes citadas en respeto a la ética científica. Presentar palabras e ideas ajenas sin indicar su origen, como si fueran propias, es incurrir en plagio.

Desde la Cátedra Arnoux, los tipos de citas se clasifican según sean citas textuales, de reformulación o mixtas. En cuanto a las funciones que señalan de las citas, mencionan: la cita de autoridad, de prueba, de antecedentes, de ilustración, de explicación de términos y el epígrafe. →bibliografía

coherencia

Noción central en la definición de texto, inseparable de la de cohesión. Desde la perspectiva de Calsamiglia & Tusón (2001), la coherencia es una noción extensa que incluye tanto las relaciones pragmáticas como las semánticas, es decir que se orienta al significado del texto en su totalidad y abarca la relación entre las palabras en el interior del texto y con el contexto.

Así, la coherencia “alude a la estabilidad y la consistencia temática subyacente, asociada a la macroestructura (contenido), a la superestructura (esquema de organización) del texto, a su

anclaje enunciativo (protagonistas, tiempo y espacio) y a las inferencias que activan los hablantes para interpretarlo a partir de conocimientos previos" (Calsamiglia, 2001, p. 222).

Según Brown y Yule (citados por Calsamiglia, 2001), la coherencia se vincula estrechamente con las intenciones de los hablantes, con las inferencias necesarias para la comprensión de textos y con los contextos de producción y recepción en que se sitúan los mensajes. Así entendida, son los propios hablantes quienes tienen la facultad de asignar coherencia a enunciados sueltos, inconexos o gramaticalmente incompletos,

cohesión

Para Halliday y Hasan (1976), la cohesión "designa el conjunto de medios lingüísticos que posibilitan los lazos intra- e interoracionales por los que un enunciado oral o escrito puede aparecer como un texto" (Adam, en Charaudeau, 2005). En el plano de la lingüística transaccional y la gramática del texto, tienen especial predominancia los →conectores, la correferencia, la sucesión de tiempos verbales. Según Beaugrande (citado por Adam en Charaudeau, 2005) la cohesión se podría entender como un modo de textualidad centrado en la forma, por oposición a la →coherencia, que sería una textualidad basada en la información.

Afirman Calsamiglia & Tusón (2001) que la cohesión puede entenderse como una manifestación de la coherencia que "se da en el interior del texto y funciona como un conjunto de enlaces intratextuales para establecer las relaciones semánticas que precisa un texto para constituirse como una unidad de significación" (p. 230). Tales relaciones particulares y locales involucran tanto a los elementos lingüísticos "que remiten unos a otros, como a los que tienen la función de conectar y organizar" (2001, p. 222). →coherencia, →texto

comparación

Relación de que se establece entre dos o más objetos, hechos o personas, a partir de la cual se concluye que son semejantes, iguales, diferentes u opuestos. Expresiones que manifiestan que se establece una comparación son: "como", "cual", "parece", "más que", "menos que".

contexto

Entorno que rodea a una unidad lingüística –se trate de un fonema, morfema, palabra, frase, enunciado–. Este entorno puede ser lingüístico –entorno verbal o *cotexto*, según algunos autores– o no lingüístico –uso más habitual que alude al contexto situacional, social y cultural. Catherine Kerbrat-Orecchioni (en Charaudeau, 2005) señala que los diferentes elementos que conforman el contexto operan en la comunicación como saberes y representaciones. Asimismo, afirma que el discurso es una actividad que, por una parte, está condicionada por el contexto y, por otra, lo transforma según la manera en que se desenvuelve la interacción. Finalmente, menciona que, si bien el papel del contexto es fundamental para la producción e interpretación de enunciados, no se puede afirmar que si no se cuenta con la totalidad los saberes contextuales no se puede interpretar un discurso, pues no todas las informaciones contextuales tienen el mismo grado de pertinencia. →situación de comunicación, →texto

definición

Es un procedimiento que proporciona el significado de una palabra o expresión. Habitualmente se construye mediante el uso del verbo “ser” conjugado y a continuación se presentan los rasgos o características del término a definir. Tales rasgos indican aspectos genéricos que permiten incluir el término definido en una clase, categoría o área temática y luego aspectos diferenciales que permiten particularizar las características del término definido que lo diferencian de otros.

descriptiva (secuencia)

Se caracteriza por decir “cómo son” las cosas y habitualmente se integra en textos más complejos. En esta secuencia, Adam (1992a) reconoce cuatro procedimientos de base operaciones:

anclaje referencial –señalamiento de un sustantivo del que o quien se habla, presente al comienzo a modo de tema o título, al final de la secuencia indicando el alcance de afectación de la misma, o bien combinando ambos procedimientos en una reformulación–

aspectualización, considerada habitualmente como la base de la descripción –descompone las partes del todo señalado en el anclaje y considera sus cualidades o propiedades, sean color, dimensión, talla, forma, número–

puesta en relación y asimilación metafórica o metonímica – aproximación del objeto descrito a otros objetos–

encaje por subtematización –constituye la fuente de la expansión descriptiva: una parte seleccionada por aspectualización puede ser elegida como base de una nueva secuencia, tomada como nuevo tema-título y esto, hipotéticamente, hasta el infinito–. (Adam, 1992a)

En cuanto a características propias del uso descriptivo del lenguaje, predominan las formas verbales que indican la suspensión temporal (especialmente el pretérito imperfecto y el presente de indicativo), los adjetivos y sustantivos, marcadores de la organización espacio-temporal –como arriba, abajo, a la izquierda, a la derecha, al norte, al sur, en primer lugar, en segundo lugar–, y tiende al uso de oraciones coordinadas y yuxtapuestas. Asimismo, es posible reconocer dos tipos de descripción: la descripción objetiva, en la cual prima el distanciamiento y que es característica de los textos técnicos o científicos; y la descripción subjetiva que asigna connotaciones psicológicas concretas (ironía, sarcasmo, desprecio, burla, elogio, entusiasmo). →secuencia

dialogal (secuencia)

Se caracteriza por constituir un discurso alternado cuyas reglas de coherencia interna tienen mayor o menor especificidad de acuerdo con el contexto situacional, del mismo modo que sus restricciones gramaticales varían en cuanto a una mayor o menor rigidez (Kerbrat-Orecchioni, 1990, en Adam, 1992b, p.22). Esta capacidad de variación se debe a una característica habitual de los discursos producidos en interacción verbal: que están sujetos a elipsis y a realizaciones manifiestamente incompletas.

El análisis de la conversación toma como unidades de análisis las secuencias y los turnos de habla. Según Adam (1992b, p. 23) “El texto dialógico puede ser definido como una estructura jerarquizada de secuencias llamadas generalmente intercambios”. Asimismo, el autor distingue dos tipos de secuencias: las secuencias fáticas de apertura y de cierre y las secuencias transaccionales que constituyen el cuerpo de la interacción. El primer tipo consiste en secuencias muy ritualizadas y estructuradas cuyo desarrollo es delicado y, según las sociedades, más o menos extenso. Un punto de partida que propone Adam para delimitar las secuencias fáticas es el encuentro y separación entre dos hablantes, aunque no siempre es sencilla esa delimitación pues “una persona puede retirarse en el curso de una interacción y eventualmente volver sin que por ello se quiebre obligatoriamente la unidad [...] [o bien] ocurre muchas veces que una interacción comienza sin entrada en materia y/o termina abruptamente” (Adam, 1992b, p. 23).

El segundo tipo de secuencias puede ser igualmente difícil de delimitar. No obstante, el aspecto que, según Adam, las identifica es que presentan encadenamientos transaccionales en torno a temas. Tales encadenamientos pueden organizarse en transacciones binarias –intervención iniciativa + intervención reactiva– o ternarias –intervención iniciativa + intervención reactiva + intervención evaluativa–, en las cuales pueden a su vez insertarse nuevas secuencias derivadas. Sostiene asimismo el autor que los cambios de tema indican también cambios de secuencia transaccional (1992b, p. 23). →secuencia, →texto.

e

ejemplificación

Es un procedimiento mediante el cual se proporciona un caso particular de un concepto general o abstracto. Su función es ilustrar lo que se afirma para facilitar la comprensión.

ensayo

El ensayo es un género que combina la exposición y la argumentación en el que se manifiesta el posicionamiento que asume el escritor sobre un tema, asunto o realidad. El ensayo presenta un yo-aquí-ahora del ensayista, que se arriesga al sostener una posición crítica ante la problemática de la realidad que lo convoca (Matteucci, 2013). Según esta autora, se trata de un género abierto y heterogéneo, que combina la exposición y la argumentación sin comprobación, con intención dialógica que, desde una posición subjetiva, ofrece una mirada sobre el mundo. → género discursivo, →texto

entrada de diccionario

La entrada de diccionario es un género que dilucida el significado de una palabra o bien se explaya en torno a un término o concepto. Esta definición amplia se debe a que existen diversos tipos de diccionario: normativos, de uso, de sinónimos y antónimos, especializados, técnicos, etimológicos, enciclopédicos. Por lo tanto, en el desarrollo explicativo de los términos puede observarse cierta heterogeneidad en cuanto a las características propias del género si se compara una entrada de un diccionario normativo, como el de la Real Academia Española, con una de un diccionario especializado en un área del conocimiento. → género discursivo, →texto

explicativa (secuencia)

Se caracteriza por la voluntad de hacer comprender fenómenos, lo cual excede la mera intención informativa. Su punto de partida es una pregunta implícita o explícita a la que el texto responderá, pues sus fines son demostrativos (Combettes y Tomassone, 1988, citados en Adam, 1992a). La pregunta presente o latente en el texto es “¿por qué ser/devenir/hacer esto?” o bien, en el caso de las justificaciones, que constituyen una forma particular de explicación, “¿por qué afirmar esto?” (Grize, 1981, citado en Adam, 1992a, p.22).

Adam (1992b) expone las condiciones pragmáticas que, según Grize, intervienen en el contrato explicativo:

El fenómeno a explicar es una constatación o hecho, no puede explicarse algo que no se dé por sentado.

Aquello a explicar está incompleto, genera una pregunta.

Quien explica tiene las competencias cognitivas requeridas para hacerlo y debe hacerlo de manera objetiva (1992b, pp. 19-20).

En cuanto a la estructura de la secuencia explicativa, Adam (1992b, p. 20) señala que responde al esquema:

Fase de cuestionamiento ejecutada mediante el operador “¿por qué?” o, en ocasiones, “¿cómo?”, que permite pasar de la esquematización de un objeto complejo a la de un problema u objeto problemático (problema/pregunta).

Fase resolutive, a partir del operador “porque”, que permite pasar del objeto problemático a una esquematización explicativa con el objetivo de analizar y deslindar el cuestionamiento (respuesta).

Fase conclusiva que arriba al objeto explicado (conclusión/evaluación).

→secuencia, →texto



género discursivo

El concepto de género discursivo permite “clasificar gran parte de los productos culturales en los que el uso de la palabra es un elemento fundamental” (Calsamiglia, 2001, p. 252), sea ese producto una consulta médica, un anuncio, una conferencia universitaria o un interrogatorio policial. Calsamiglia & Tusón plantean que existen regularidades en los comportamientos discursivos de las personas y que, si bien hay diferencias respecto de cómo cada quien transmite valores, polemiza o discute, “existen también ciertas similitudes que permiten plantear algunas propuestas para la descripción, clasificación y análisis de los fenómenos discursivos” (2001, 252). Asimismo, Hanks entiende los géneros como “marcos orientativos, procedimientos interpretativos y conjunto de expectativas que no forman parte de la estructura discursiva, pero que forman parte de las maneras en que los actores se relacionan con las lenguas y las usan” (1987, citado por Casalmiglia, 2001, p. 261).

Según Calsamiglia, que toma como base la perspectiva de Bajtín, “lo que condiciona la existencia de un determinado género son cuatro factores: los temas, la estructura interna, el registro (o estilo funcional) utilizado y la relativa estabilidad de todo ello” (Casalmiglia, 2001, p. 257). Por su parte, Maingueneau al hablar de género de discurso sostiene que responden a restricciones tales como “el estatus respectivo de los enunciadores y coenunciadores, las circunstancias temporales y locales de la enunciación, el soporte y los modos de difusión, los

temas que se pueden introducir, la longitud, el modo de organización" (Maingueneau 1996, citado por Calsamiglia, 2001, p. 261).

En cuanto a la estructura de los géneros, Günthner y Knoblauch (citados por Calsamiglia, 2001) señalan su carácter convencional en relación con tres niveles. En la esfera de cada nivel ellos ubican una serie de aspectos involucrados, de los cuales aquí se mencionan algunos.

El nivel de la estructura interna, que involucra rasgos verbales y no verbales, comprende: cualidad de la voz, intensidad, tiempo, entonación, ritmo; gestos y maneras; registro formal, informal, íntimo; uso de modismos, frases hechas, proverbios; contenido; comunicación cara a cara, de masas, audiovisual, escrita.

El nivel situativo, de la interacción concreta, comprende: fenómenos rituales como saludos, despedidas, formas de realizar y aceptar invitaciones; organización de la interacción mediante turnos de habla, secuencias, aspectos interactivos del monólogo; rasgos de la situación social como participantes, tiempo, espacio, ocasión social.

El nivel de la estructura externa comprende: ámbitos comunicativos como familia, pandillas, grupos, partidos políticos; categorías sociales de los actores que delimitan quién puede o no participar según sexo, edad, estatus; adecuación institucional de los géneros como los relatos en juicios o los ejemplos en clase. (Calsamiglia, 2001, p. 261 - 2)

La importancia de identificar géneros discursivos radica en que constituyen el repertorio o capital comunicativo tanto de individuos como de grupos humanos. Su conocimiento estructura la vida de una comunidad, pues la función primordial de los géneros es orientar las posibilidades productivas y limitar las posibilidades interpretativas de los enunciados (Calsamiglia, 2001, p. 263). →coherencia, →secuencia, →texto

m

marcadores del discurso

Los marcadores del discurso, también llamados conectores, son formas lingüísticas que permiten establecer relaciones entre ideas. Su función principal es guiar las inferencias que hace el lector para otorgar sentido. Estas formas lingüísticas se denominan y clasifican de diferentes maneras, citamos aquí la perspectiva adoptada por la Cátedra Arnoux (s.f.):

Estructuradores de la información: distribuyen la información en el texto, agrupándola o separándola y estableciendo relaciones entre sus partes. Algunos marcadores habituales son: "en primer lugar", "en segundo lugar", "por último"; "por una parte", "por la otra"; "por un lado", "por (el) otro". También pueden emplearse para jerarquizar información, como "por lo demás", que tiende a asignarle menor valor a lo que introduce.

Aditivos: suman información nueva que se considera de la misma importancia que la anterior y que permite reforzar el argumento para llegar a la conclusión deseada, como "además", "también", "por añadidura", "asimismo". En algunos casos, los conectores aditivos otorgan mayor fuerza argumentativa al segundo término, como "es más", "inclusive", "incluso", "más aún".

Consecutivos: presentan el segundo término como consecuencia del anterior, estableciendo una vinculación causal que puede aplicarse tanto a relaciones entre hechos como entre ideas del propio razonamiento. Entre ellos se incluyen: "así", "de este modo / forma / manera", "entonces", "en ese sentido", "como/ en consecuencia", "consecuentemente", "por ende", "por lo tanto", "de allí / ahí".

Contraargumentativos: presentan dos porciones de información de manera tal que la segunda se oponga o atenúe la primera; su función es argumentar contrariamente a las conclusiones que el lector pudiera inferir de lo leído en primer lugar. Ingresan en esta clase conectores como: "contrariamente", "por el contrario", "en cambio", "antes bien", "no... sino". Entre los que permiten atenuar las conclusiones que se desprenden del primer término presentado, podemos nombrar: "sin embargo", "no obstante", "con todo", "ahora bien".

Reformuladores: tienen la función de presentar la información ofrecida previamente pero de otra forma. Dentro de esta función general, pueden emplearse con propósitos diferenciados:

- Explicativos: desarrollan la información presentada de manera que resulte más comprensible o familiar al lector: "es decir", "dicho de otra manera / forma / modo", "en otras palabras", "en otros términos".
- Rectificativos: introducen una nueva formulación que reemplaza o corrige a la anterior: "mejor dicho", "mejor aún", "más bien".
- Recapitulativos: proponen un resumen o conclusión de lo dicho anteriormente, como "en resumen", "en resumidas cuentas", "en conclusión", "en pocas palabras". En otros casos, sirven para jerarquizar la información que introducen como más importante para la argumentación general: "al fin y al cabo", "después de todo", "en definitiva".

La diversidad de marcadores de discurso da cuenta de lo importante que es su función para la secuenciación y conexión de las ideas y argumentos en un texto. →cohesión, →secuencia, →texto

metáfora

En relación con la metáfora, Calsamiglia & Tusón recuperan la definición clásica planteada por Aristóteles, para quien la metáfora consiste en "transferir a un objeto el nombre que es propio de otro", lo que "nos instruye y nos hace conocer" ya que implica "saber apreciar las semejanzas" (citado en Calsamiglia, 2001, p. 346). Según estas autoras, la metáfora se construye mediante una analogía que permite percibir cualquier objeto, sentimiento o idea colocados en otro contexto. Ese vínculo entre los dos planos permite una renovación de la mirada respecto de los objetos.

Es posible encontrar metáforas en verbos, sustantivos y adjetivos que se cambian por otros, o bien o bien hilvanadas organizando todo un discurso (metáforas extendidas). Afirman Calsamiglia & Tusón que "Las metáforas se utilizan en toda clase de discursos: en el habla coloquial y en la literatura, en las explicaciones didácticas y en la exposición de temas científicos [...] El indudable atractivo que poseen se basa sobre todo en la complicidad que se crea entre el hablante y el oyente. La analogía se establece con mundos implícitos, supuestamente presentes en la mente de los hablantes, condición *sine qua non* para que éstos puedan construir su interpretación" (2001, p. 348).

n

narrativa (secuencia)

Una secuencia narrativa es aquella que expone un suceso o un conjunto de sucesos estructurados en un transcurso temporal determinado. Sus constituyentes, según Adam (1992a) son seis:

- sucesión de hechos, unidad temática –al menos un actor-sujeto–
- predicados transformados –al comienzo de la secuencia el sujeto es/está/tiene/es definido por cierto estado que es susceptible de resultar transformado al final de la secuencia–
- un proceso de transformación que puede tener éxito o fracasar –a su vez, en este proceso pueden reconocerse cinco momentos: antes del proceso, el comienzo del proceso, la continuación del proceso, el fin del proceso y el después del proceso–
- la causalidad narrativa de una puesta en intriga –un orden lógico que encadena los actos en la ficción y da lugar a diversas posibilidades de combinación: coordinar linealmente las secuencias, encastrar-insertar unas en otras o combinarlas en paralelo–
- una evaluación final explícita o implícita –la moralidad frecuente en cuentos tradicionales–.

En otras palabras, para que haya relato, sostiene Adam, tiene que haber “representación de una sucesión temporal de acciones, luego es preciso que se realice o fracase una transformación más o menos importante de ciertas propiedades de los actantes y, por último, se requiere que una puesta en intriga estructure y dé sentido a esa sucesión de acciones y acontecimientos en el tiempo. El cumplimiento de esta última condición permite no confundir un relato propiamente dicho con una simple descripción o relación de acciones o con el retrato de un personaje a través de sus actos” (en Charaudeau, 2005, p.499). →secuencia

p

paratextos

“Al conjunto de código semióticos que pueden aparecer concomitantes con el texto escrito se le ha llamado paratexto” (Calsamiglia, 2001, p. 86). Su principal función es orientar la interpretación de un texto. Según Calsamiglia & Tusón (2001) es posible distinguir cuatro aspectos:

- El material del soporte, que puede ser papel (obra, satinado, reciclado, grueso, fino), pizarra, cartel, piedra; o bien tratarse de soportes digitales, que permiten al lector crear su propio itinerario de lectura mediante el hipertexto.
- El formato, que incluye en el caso del papel el tamaño y cantidad de páginas; en el caso de otros materiales las dimensiones y la combinación de materiales y colores; en el caso de libros la portada, contraportada, solapas, agradecimientos, epígrafes, dedicatoria, índice, notas, prólogo, epílogo; en el caso de publicaciones periódicas el formato de notas, anuncios, esquelas.
- La tipografía y el diseño gráfico, que involucra la disposición de los componentes gráficos, su estética, relevancia y legibilidad; la tipografía seleccionada, su tamaño y grosor; el uso de mayúscula, minúscula, negrita, cursiva, subrayado; la disposición en columnas, espacios en blanco, recuadros; el ubicación de elementos en la página, su orden de aparición, la inclusión de unos textos en otros.
- La combinación con otros códigos semióticos, tales como el dibujo, la fotografía, la infografía, diagramas, esquemas, figuras, tablas. (Calsamiglia, 2001, pp. 86 - 8)

Cabe mencionar también, siguiendo a Philippe Lane, que “cada género de discurso (escrito, oral o plurisemiótico) posee sus propios procedimientos de implementación paratextual” (en Charaudeau, 2005, p. 431). →texto

pregunta retórica

Consiste en un recurso que busca generar una reflexión en el lector. Las preguntas retóricas no se formulan para que el lector las conteste, sino que tienen implícita la respuesta. De acuerdo con Rivano (1998, pp. 125-126), “ordinariamente se la considera como una forma de dar más fuerza a lo que se afirma o se niega” pero también puede utilizarse para atenuar la significación de una declaración. Por ejemplo: “¿Dónde estaban ustedes mientras nosotros arriesgábamos la vida en Sierra Maestra?”; la pregunta del profesor: “¿No es un error?” equivale a decir “Eso es un error”; o “¿Tengo que decírselo dos veces?” equivale a “No tengo que decírselo dos veces”.

r

reportaje

“Es la transcripción textual—a través de preguntas y respuestas— de una entrevista cara a cara con una persona (pocas veces con dos o más)” (Camps, 2003). Según Camps & Pazos habitualmente, la entrevista se realiza en un ambiente de cierta intimidad que permite al periodista actuar “un poco como psicólogo y otro poco como detective” para conocer lo máximo posible del tema a tratar.

En el texto en que se vuelca el contenido de la charla, el periodista procura mantener con la mayor fidelidad posible las palabras e ideas del entrevistado, a pesar de las diferencias entre el código escrito y el código oral. A través del copete, que hace las veces de introducción, se presentan también datos sobre el entrevistado o las circunstancias que justifican el reportaje se vuelcan. Los reportajes suelen tener un remate, es decir, una oración que sintetice la charla, o bien una frase que se imponga como final por su contundencia, su ingeniosidad o su originalidad. También presentan descripciones y comentarios que complementan el diálogo, sobre el lugar donde se desarrolló la entrevista, los gestos y del tono de voz del entrevistado, las circunstancias en las que tuvo lugar el diálogo, la narración de hechos que suceden durante la entrevista.

Según Camps (2003), en un buen reportaje, el entrevistado se siente cómodo al expresarse sobre los temas y es inducido a reflexionar sobre asuntos o aspectos en los que nunca había pensado. Además, suele suceder que en los reportajes las buenas respuestas generalmente derivan de buenas preguntas, lo cual pone en el centro el rol que juega el periodista al preparar la entrevista y las condiciones en las que se da. →género discursivo, →texto

reseña

La reseña es un género discursivo que caracteriza y examina una obra, a la vez que presenta la opinión de un crítico sobre la misma. Tiene como finalidad ofrecer información sobre el contenido a posibles receptores (lectores, espectadores) para que tengan material de juicio al decidir si acceder o no a la obra en cuestión. →género discursivo, →texto

resumen

El resumen es un género discursivo cuya característica principal consiste en presentar una forma abreviada de un texto ya existente. Para la confección de un resumen es necesario reconocer ideas principales y presentarlas en un nuevo texto que indique la fuente (título, espacio de publicación, fecha) que se está resumiendo, presente al autor y el tema y respete el orden de desarrollo de los conceptos y el vocabulario del autor. Asimismo, la escritura de un resumen, como la de cualquier otro texto requiere poner en funcionamiento procedimientos de →cohesión que permitan conectar las ideas, organizarlas y establecer vinculaciones interoracionales. →género discursivo, →texto

S

secuencia textual

Adam considera que cada texto es una realidad demasiado heterogénea para que sea posible encerrarla en los límites de una definición estricta. No obstante, entiende que a pesar de esa heterogeneidad, los textos tienen una estructura que se organiza en secuencias. Así, sostiene que la secuencia es la "unidad constitutiva del texto" que "está conformada por paquetes de proposiciones (las macro-proposiciones) constituidas, a su vez, por n proposiciones" (Adam, 1992a, p.9). Esta unidad del texto tiene para el autor dos características: forma parte de una red relacional jerárquica –que se puede descomponer en partes ligadas entre sí y ligadas al todo que constituyen– y es una entidad relativamente autónoma –tiene una organización interna que le es propia que le permite establecer relaciones de dependencia/independencia con el conjunto más amplio del que forma parte–.

Según Adam, "los tipos relativamente estables de enunciados y las regularidades en la composición de las que habla Bajtin están en la base de las regularidades secuenciales" (1992a, p. 13). Es decir que las secuencias textuales permiten identificar ciertos esquemas textuales prototípicos que colaboran con la comprensión de textos orales y escritos. El estudio de Adam propone cinco secuencias textuales prototípicas: →narrativa, →descriptiva, →argumentativa, →explicativa y →dialogal. No obstante, tales secuencias rara vez existen en estado puro y autónomo, a menudo constituyen momentos de los textos, en los que es posible encontrar variadas formas secuenciales (Adam, 1992a). →género discursivo, →texto

síntesis

Consiste en un nuevo texto construido a partir de un texto leído, en el que se expresan las ideas principales con un estilo personal. La escritura de una síntesis refleja lo aprendido, asigna un orden diferente al desarrollo de las ideas principales y condensa la información desde un nuevo punto de vista. Al tratarse de un nuevo →texto, debe ser construido teniendo en cuenta su independencia como tal, la cual se apoya en las nociones de →coherencia y →cohesión.

situación de comunicación

Alude al conjunto de condiciones en las que se lleva a cabo un acto de lenguaje. Según Patrick Charaudeau (2005), tales condiciones funcionan como si fueran instrucciones situacionales que permiten conocer la referencia de pronombres y adverbios (*yo, vos, ella, allí, ayer, el suyo*), sortear posibles ambigüedades, interpretar implícitos, entender el sentido del enunciado según el posicionamiento ideológico de quién habla.

t

texto

Halliday y Hassan lo definen como una unidad semántica y de uso de la lengua en una situación de interacción (citados por Adam en Charaudeau, 2005). Esta definición hace foco en el funcionamiento y la capacidad de significar que tienen los textos en situaciones de comunicación. Al poner de relieve esta característica se trascienden criterios menos amplios –como estar fijado por la escritura, constar de una cierta extensión, o constituir una secuencia bien formada de oraciones ligadas– privilegiando la producción de sentido. Así, un proverbio, un refrán, un cartel, una clase o una conversación responden tanto a esta concepción de texto como una crónica o un capítulo de libro. Siguiendo esta mirada, Weinrich entiende que el texto es “una serie signifiante (juzgada coherente) de signos entre dos interrupciones marcadas de la comunicación” (citado por Adam en Charaudeau, 2005) en la que elementos de diversa complejidad mantienen relaciones de interdependencia entre sí. Para este autor, la coherencia definitiva de un texto así entendido resulta de su articulación con el contexto sociopragmático de interacción.

Para Adam (1992a), un texto puede ser considerado como una configuración regulada por diversos módulos, algunos corresponden a lo que podríamos llamar la organización pragmática del discurso y otros permiten dar cuenta del hecho de que un texto es una sucesión no aleatoria de proposiciones. Entre los módulos que aportan a la organización pragmática es posible distinguir el objetivo ilocucionario (o finalidad de actuar sobre las representaciones, las creencias y/o los comportamientos de un destinatario), las referencias enunciativas (anclajes y planos) y la organización semántico-referencial (el tema global del texto, su carácter ficcional o no). En cuanto a los módulos que articulan las proposiciones, incluye la gramática de la oración y la gramática del texto, ambas responsables de la organización general o conexidad textual. A esas formas de puesta en texto también agrega el módulo de la organización secuencial (prototipos de secuencias) (Adam, 1992a, p.9). →coherencia, →cohesión, →género, →secuencia.



Materiales complementarios

Recursos metodológicos para ejercitar habilidades de lectura y producción de textos y evaluar el propio desempeño.

Ejemplos de exámenes para repassar



Le proponemos trabajar a partir de un fragmento del primer capítulo de *El espacio vacío* de Peter Brook. Lea el texto y resuelva las consignas que lo acompañan. Trabaje en hoja aparte, excepto en los casos en que se solicita marcar en la hoja del examen.

El teatro mortal

Peter Brook

Brook, P. (2001). *El espacio vacío*.
Barcelona, Península, pp. 11-14.

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral. Sin embargo, cuando hablamos de teatro no queremos decir exactamente eso. Telones rojos, focos, verso libre, risa, oscuridad, se superponen
5 confusamente en una desordenada imagen que se expresa con una palabra útil para muchas cosas. Decimos que el cine mata al teatro, y con esta frase nos referimos al teatro tal como era cuando nació el cine, un teatro de taquilla, salón de descanso, asientos con bisagra para permitir libremente el paso del público, candilejas, cambios de decorado, entreactos, música, como si el teatro fuera por propia definición esto y poco más.

10 Intentaré descomponer la palabra en cuatro acepciones para distinguir cuatro significados diferentes, y así hablaré de un teatro mortal, de un teatro sagrado, de un teatro tosco y de un teatro inmediato. A veces estos cuatro tipos de teatro coexisten, uno al lado del otro, en el West End de Londres o en Nueva York fuera de Times Square. Otras veces se encuentran separados por centenares de kilómetros, el teatro sagrado en Varsovia y el
15 tosco en Praga, y en ocasiones son metafóricos: dos de ellos se mezclan durante una noche, durante un acto. A veces, también, los cuatro se entremezclan en un solo momento.

A primera vista el teatro mortal puede darse por sentado, ya que significa mal teatro. Como ésta es la forma de teatro que vemos con más frecuencia, y como está estrechamente ligada al despreciado y muy atacado teatro comercial, pudiera parecer una pérdida de
20 tiempo extenderse en la crítica. No obstante, sólo nos percataremos de la amplitud del problema si comprendemos que lo mortal es engañoso y puede aparecer en cualquier lugar.

Al menos, la condición de teatro mortal es bastante clara. El público que asiste al teatro decrece en todo el mundo. De vez en cuando surgen nuevos movimientos, buenos escritores, etc., pero en general el teatro no sólo no consigue inspirar o instruir, sino que
25 apenas divierte. Con frecuencia, y debido a que su arte es impuro, se ha calificado de prostituta al teatro, pero en la actualidad dicho calificativo es cierto en otro sentido: las prostitutas cobran y luego abrevian el placer. La crisis de Broadway, la de París y la del West End son la misma: no es necesario que los empresarios nos digan que el teatro es mal negocio, ya que incluso el público lo advierte. Lo cierto es que si el público exigiera el
30 verdadero entretenimiento del que tanto habla, casi todos nos hallaríamos en el aprieto de saber por dónde empezar. No existe un auténtico teatro de diversión, y no sólo es la obra trivial o la mala comedia musical la que resulta incapaz de compensarnos el valor del dinero gastado, sino que el teatro mortal se abre camino en la gran ópera y en la tragedia, en las obras de Molière y en las piezas de Brecht. Y desde luego, este tipo de teatro en
35 ningún sitio se instala tan segura, cómoda y astutamente como en las obras de William Shakespeare. El teatro mortal se apodera fácilmente de Shakespeare. Sus obras las interpretan buenos actores en forma que parece la adecuada; tienen un aire vivo y lleno de colorido, hay música y todo el mundo viste de manera apropiada, tal como se supone que ha de vestirse en el mejor de los teatros clásicos. Sin embargo, en secreto, lo encontramos
40 extremadamente aburrido, y en nuestro interior culpamos a Shakespeare, o a este tipo de teatro, incluso a nosotros mismos. Para empeorar las cosas siempre hay un espectador

«mortal» que, por razones especiales, gusta de una falta de intensidad e incluso de distracción, tal como el erudito que emerge sonriendo de las interpretaciones rutinarias de los clásicos, ya que nada le ha impedido probar y confirmarse sus queridas teorías mientras
45 recita los versos favoritos en voz baja. En su interior desea sinceramente un teatro que sea más noble que la vida y confunde una especie de satisfacción intelectual con la verdadera experiencia que anhela. Por desgracia, concede el peso de su autoridad a lo monótono y de esta manera el teatro mortal prosigue su camino.

Cualquiera que esté al tanto de los éxitos que se producen cada año, observará un
50 fenómeno muy curioso. Se espera que el llamado éxito sea más vivo, ligero y brillante que el fracaso, pero no siempre se da ese caso. Casi todas las temporadas, en la mayoría de las ciudades amantes del teatro, se produce un gran éxito que desafía estas reglas: una obra que triunfa no a pesar sino debido a su monotonía. Después de todo, uno asocia la cultura con un cierto sentido del deber, así como los trajes de época y los largos discursos con la
55 sensación de aburrimiento; por lo tanto, y a la inversa, un adecuado grado de aburrimiento supone una tranquilizadora garantía de acontecimiento digno de mérito. [...]

Instancia de lectura

Reflexión sobre el contenido

1. ¿Qué elementos están presentes, según Peter Brook, en un acto teatral?
2. Marque con una X cuáles de los siguientes tipos de espectador son espectadores "mortales" según el autor.
 - el erudito; el público que busca diversión; el público que disfruta de la ópera y la tragedia; el público que gasta mucho dinero en teatro;
 - el público que no disfruta del teatro; los actores; los críticos teatrales.
3. Si el teatro mortal es mal teatro, ¿por qué Brook lo toma como objeto de su reflexión?
4. Explique la frase "uno asocia la cultura con un cierto sentido del deber".

Relación entre forma y contenido

5. ¿A qué género pertenece este texto? ¿Qué características le permiten clasificarlo así?
6. Marque entre [] e indique en el texto una secuencia descriptiva y una secuencia explicativa.
7. ¿Qué estrategias expositivas se observan en las líneas (25 - 27) y (33 - 36)?
8. ¿Cuál es el macro-acto de lenguaje que cumple este texto? ¿Encuentra micro-actos de lenguaje diferentes del anterior? ¿Cuáles? Indique las líneas donde observa estos últimos.

Instancia de producción

Escritura a partir de lo leído

9. Considerando el planteo de Brook en el texto, escriba una definición de "teatro mortal".
10. Explique por qué dice Brook que el arte del teatro es "impuro" (línea 25). Para responder puede apelar al texto *El cuentito* de Kartún.
11. ¿En qué punto del planteo de Brook en *El teatro mortal* se puede establecer un diálogo con el de Kartún en *El cuentito*? Compare ambos planteos en un texto de entre 8 y 12 líneas.





Le proponemos trabajar a partir de un artículo. Lea el texto y resuelva las consignas que lo acompañan. Trabaje en hoja aparte, excepto cuando se solicita marcar en la hoja del examen.

El niño con los pies pintados: cuando el teatro dramático y el posdramático se encuentran

Inés Moguillanes (Universidad de Buenos Aires)

Moguillanes, I. (2013). El niño con los pies pintados: cuando el teatro dramático y el posdramático se encuentran. En *Telón de fondo, Revista de teoría y crítica teatral*, IX, (18), 282-290.

El niño con los pies pintados, puesta en escena dirigida por Diego Brienza –estrenada en Buenos Aires a comienzos del 2012 y repuesta este año, entre los meses de marzo y agosto– puede ser pensada como un caso de cruce, de intercambio entre dos tendencias teatrales: el teatro dramático o de texto, por un lado, y el teatro postdramático y performativo, por el otro.

5 De acuerdo con Lehmann, el teatro dramático de tradición europea equivale a la “realización de discursos [...] sobre la escena”. Es decir, que este tipo de teatro se encuentra subordinado a la supremacía del texto escrito, así como los personajes se definen especialmente por su discurso, más allá de contar con un repertorio no verbal construido a partir de movimientos y gestos. Asimismo, es un teatro que busca imitar la realidad, el mundo -al que concibe como una totalidad- es decir, que apunta a la “creación de ilusión”.
10 [...] Finalmente, otro rasgo propio del teatro dramático es su “suceder dialéctico, cerrado y unitario”, en el que se privilegia el universo ficcional, claramente delimitado, por sobre la comunicación escénica, entablada entre actores y espectadores.

15 Desde comienzos de los años setenta, explica Lehmann, emerge un nuevo texto de teatro al que “parece sensato llamar posdramático”. Se caracteriza, especialmente, por concebir al texto como uno de los materiales de la disposición escénica y no como el elemento dominante. Entonces, por una parte, referirse al texto posdramático no implica la negación o ignorancia del drama. Por el contrario, en general su estructura subsiste -como indica el prefijo pos- pero de manera debilitada, ya que este nuevo teatro opera más allá de él. Muestra
20 de tal debilitamiento es el hecho de que se difuminan los principios de linealidad y sucesión propios de toda narración los cuales son reemplazados en gran medida por las nociones de simultaneidad y fragmentación. Por otra parte, junto al elemento textual, literario, habitan otros elementos provenientes de diversas disciplinas generándose una hibridación entendida, según Mijaíl Bajtin, como la “confrontación dialógica de lenguajes”.

25 Se trata, igualmente, de un teatro que tiende a la autorreflexión y a la autotematización. A estas categorías también refiere más detalladamente Cornago Bernal al hablar de la performance, género artístico que [...] surge de la mano de una nueva manera de acercamiento a la realidad, a los fenómenos culturales, que reacciona “contra una reconstrucción de la Historia sobre documentos fijos”. [...] La influencia del género de la
30 performance en la disciplina teatral es claramente notoria o, dicho en otras palabras, “la escena se revela como el espacio performativo por excelencia”. Este teatro, marcado por la performance, ya no está interesado por imitar la realidad, sino que su interés radica en mostrar la construcción y sus elementos esenciales -el espacio escénico, el actor y el espectador- lo cual conduce a una escena austera, minimalista. Para mostrarse como una
35 construcción artificial con determinados mecanismos de funcionamiento -que constituyen su dimensión procesual- la obra se vale de variadas estrategias como el teatro dentro del teatro, la ritualización de la escena, la distanciamiento brechtiano, el teatro como fiesta o juego, el desarrollo de los lenguajes corporales.

40 El caso de la puesta de Brienza, como ya se anticipó [...], constituye un caso de mixtura, en tanto presenta rasgos propios del teatro dramático, pero también del teatro posmoderno y performativo.

Por una parte, en la puesta pueden observarse dos características propias del teatro de texto: en primer lugar, la misma recurre a un texto dramático previo [...]. En segundo lugar, en la puesta se hace uso de ciertas vestimentas [...] y objetos en gran medida realistas. Esta elección de puesta apoya un esquema ficcional y un referente contextual mimético.

Por otra parte, a nivel escénico, también pueden encontrarse elementos característicos del nuevo teatro. Primeramente, [...] el texto escrito ya no es el elemento central, esto es, que no hay jerarquía entre los distintos lenguajes que participan. Entre estos, cabe mencionar la literatura, la música, la danza y el cine. *El niño con los pies pintados*, escenográficamente hablando, parece no perseguir la creación de ilusión, ni buscar imitar la realidad [...]. En cuanto a la iluminación, es notorio como cambia de acuerdo con los personajes [...] Un tercer rasgo del nuevo teatro que se observa en la puesta en cuestión son las actuaciones: stanislavskiana en el caso de los padres, [el] niño, la estudiante de psicopedagogía [...] que, por medio de sus palabras, de sus movimientos, de su mirada, aportan una actuación creíble, veraz, generando en el espectador diversos estados y emociones. En cambio, el registro de actuación de quienes interpretan a los médicos, a las psicopedagogas y a la asistente social [...] genera [...] extrañamiento a través de operaciones que alejan y distancian al público [...].

Recapitulando, la puesta no pretende reflejar la realidad. O, en todo caso, lo pretende, aunque entendiendo dicha realidad como un devenir, como un acontecer, como un proceso en oposición a una realidad vinculada a lo estático, a lo totalizante, a lo unificado. Representa una realidad conformada por diversos puntos de vista, perspectivas, construcciones. [...] Como se ha visto a lo largo del análisis, *El niño con los pies pintados* no se posiciona como una puesta exclusivamente dramática, pero tampoco como una performativa o posdramática. En cambio, incorpora rasgos de ambas líneas teatrales y, por eso, se sitúa a mitad de camino, en un espacio intermedio, de intercambio, cruce o mixtura. Se propone señalar el artificio teatral y dar cuenta de una realidad múltiple y cambiante. [...]

FICHA TÉCNICA | AUTORÍA: Diego Brienza y Laura Fernández | DIRECCIÓN: Diego Brienza | ACTORES: Marcelino Bonilla - Mar Cabrera - Sofía Ciravegna - Daniela Donschik - Lucrecia Gelardi - Laura Lina - Horacio Marassi - Pamela Marmisolle - Maia Menajovsky - Melina Peral - Gabriela Perisson - Vanina Salomon - Mauro Tellechea | COREOGRAFÍA: Maia Menajovsky | ESCENOGRAFÍA Y VESTUARIO: Cecilia Zuvalde | REALIZACIÓN DE ESCENOGRAFÍA: Víctor Salvatore | ILUMINACIÓN: Sandra Grossi | DISEÑO GRÁFICO: Bárbara Delfino | FOTOGRAFÍA: www.gabrielgrimaldi.com.ar | ASISTENTE DE DIRECCIÓN: Marian Kapitanchuk | DIRECCIÓN: Diego Brienza | SALA ABASTO SOCIAL CLUB | PRENSA: Carolina Alfonso ineholland@gmail.com

Instancia de lectura

Reflexión sobre el contenido

1. Caracterice el teatro posdramático.
2. Explique por qué *El niño con los pies pintados* de Brienza es "una mixtura".

Relación entre forma y contenido

3. ¿Qué secuencias discursivas observa en las líneas [5-13]; [51-55] y [62-66]? Justifique.
4. Señale en el texto una definición, una cita y una ejemplificación.
5. ¿Cuál es el macro-acto de lenguaje que cumple este texto? ¿Qué micro-actos de lenguaje encuentra también? Márquelos en el texto.

Instancia de producción

Escritura a partir de lo leído

6. Marque entre < > las características de la performance y escriba una definición del término.
7. Escriba un texto de entre 8 y 12 líneas a partir de una de las siguientes opciones:
 - a. ¿Con qué texto del cuadernillo se puede vincular este texto en el nivel temático? Compárelos.
 - b. ¿Con qué texto del cuadernillo se puede vincular este texto en el nivel de la intención comunicativa y la organización de la información? Compárelos.





Le proponemos trabajar a partir de un artículo. Lea el texto y resuelva las consignas que lo acompañan. Trabaje en hoja aparte, excepto cuando se solicita marcar en la hoja del examen.

Teatro, lo tuyo es puro teatro

Entrevista con Alejandro Tantanian, por Leni González
Tantanian, Alejandro. (2010). "Teatro, lo tuyo es puro teatro."
Entrevista de Leni González. Funámbulos. Año 13, N°33.

En los 90 fue *Cámara Hamlet*. El nuevo siglo ubicó a *La omisión de la familia Coleman* como propuesta paradigmática. Tanto en los procedimientos como en la relación con el público parece haber una distancia insalvable, entrevista con Alejandro Tantanian por Leni González.

5 Está enojado. Durante toda la entrevista, Tantanian dialoga con las declaraciones de Ricardo Bartís en Clarín ("En los últimos años hubo un bajón muy grande en la escena alternativa, también en el valor de pertenecer a ese territorio. Que es un lugar de tránsito para las grandes ligas. Hay varias personas que contribuyeron a eso: Tolcachir, Daulte, Tantanian, Veronese. Esto ni ha "profesionalizado" al *off*, con mayor organización técnica; 10 ni el comercial se ha poetizado de las experiencias del *off*. Al revés, ha nivelado para abajo").

En principio, creo que las instancias de profesionalización entendida como lograr que a uno le paguen por el trabajo que hace para poder vivir dignamente —y no porque el teatro independiente no sea profesional sino que hablo en términos de vivir— es muy difícil, si 15 uno se restringe sólo al teatro independiente, y si no tenés la posibilidad de tener tu espacio o una escuela con un montón de alumnos que te permita generar ingresos.

Personalmente, yo lo viví con *Los sensuales*. Si bien era un elenco con trayectoria en el circuito independiente, muchos teníamos que hacer otros trabajos. Entonces, el sistema es de una gran perversión. ¿Quién puede decir "Te ensuciás las manos"?

20 Creo que el teatro comercial es un espacio donde uno puede profesionalizarse en el sentido económico. En mi caso, sería un medio para poder producir mis cosas de manera más independiente, sin depender de subsidios mínimos.

El caso de Javier Daulte [se refiere a *Capercucita*, en el Multiteatro, Corrientes 1283] es el de alguien que intentó ofrecer algo que venía haciendo en el circuito alternativo para 25 otro público y eso no funcionó porque el teatro comercial de hoy es *Fortuna* (la obra de Ricardo Fort) o *Agosto* que es deficiente en sus aspectos teatrales. En mi adolescencia (30 años atrás), he visto obras del teatro comercial que me abrieron la cabeza como espectador. Entonces, depende mucho de lo que se hace, es un entramado complejo.

El público del teatro comercial en un 80 por ciento está ganado por gente que mira la tele y Tinelli, un público atrapado por el fenómeno televisivo y que va al teatro a buscar eso. En general, aunque esto suene mal, el nivel ha bajado hasta en el teatro independiente. Hay que pensar que en 1995 y 1996 el espectáculo que todos querían ver era *Máquina Hamlet*, con ese texto de una complejidad extrema y que ese lugar hoy lo toma *La omisión de la familia Coleman*. Y creo (aunque yo obviamente prefiera *Máquina Hamlet*) que eso 35 no es ni bueno ni malo, sólo es. Hay un paradigma que está instalado. Hay algo que se ha degradado en el sentido de pensar el teatro desde otro lugar.

La omisión de la familia Coleman toma una tradición del teatro argentino que es la costumbrista, una línea que viene de Tito Cossa, etc., y las personas que van a verla son gente de clase media que se mete en un callejón y les parece exótico todo eso. El modelo 40 Coleman es un modelo trasladable a los cánones del teatro comercial. Pero el modelo *Máquina Hamlet* es mucho más difícil.

En cuanto a los actores, es una cuestión distinta. Algunos como Luis Machín o María

Onetto aportan una densidad expresiva a la tele que está buenísimo. Pero no creo en una
homogeneización. Y no tiene que ver con que circulemos por los medios. Culpar al teatro
45 independiente o a la tevé o al teatro comercial de la homogeneización es una lectura muy
obvia y superficial. Lo que pasa es que hay un discurso sin sello. El problema, como dijo
Harold Bloom, es que faltan los poemas fuertes, algo que imante. No creo en esos
directores puros, inmaculados; y si no, que empiecen a hurgar en lo que hacen con los
actores o la guita que roban en los festivales. Yo no tengo prejuicios con los géneros ni con
50 los espacios. Yo creo que las cosas están mal o bien hechas.

Hay gente muy joven (como Romina Paula, Matías Feldman, Ariel Farace, entre otros)
que está haciendo cosas muy buenas y ahí es donde hay que ver. Ahí están los poemas
fuertes y no se los ve porque falta generosidad. Seguimos siempre nombrando a los
mismos.

Instancia de lectura

Reflexión sobre el contenido

1. El texto ronda en torno a la tensión entre el off y el teatro comercial. Explique el problema que es aludido mediante la frase "el sistema es de una gran perversión" (18-19).
2. Diga cuál es la relación que hay entre las siguientes frases:
 - "el nivel ha bajado hasta en el teatro independiente" (línea 31)
 - "El modelo Coleman es un modelo trasladable a los cánones del teatro comercial. Pero el modelo Máquina Hamlet es mucho más difícil." (líneas 39-41)

Relación entre forma y contenido

3. ¿Cuál es el género de este texto? Justifique.
4. ¿Qué secuencias discursivas están presentes en las líneas [5-6]; [20-22] y [23-26]? Justifique.
5. Señale en el texto utilizando < >:
 - Dos citas de personas distintas a Tantanian. (En cada caso subraye el autor de la cita.)
 - Una ejemplificación. (Subraye el concepto ejemplificado.)
 - Una metáfora. Explíquela.
6. Marque entre () dos actos de lenguaje y nómbralos.

Instancia de producción

Escritura a partir de lo leído

7. Elija uno de los siguientes términos y defínalo: PROFESIONALIZACIÓN - OFF - TEATRO COMERCIAL.
8. En el primer párrafo se anticipa una discrepancia entre Bartis y Tantanian. Céntrese en el contenido de las líneas [6-11] y [43-54] y compare la opinión de cada uno escribiendo un texto de entre 8 y 12 líneas.



Guía para el mejoramiento de la escritura

Características de la escritura

La escritura permite la comunicación profunda y compleja entre personas que no están en el mismo tiempo y espacio. Es una forma de comunicación diferida que se da en ausencia. Es decir, que la situación de comunicación se desdobra y se extiende en el tiempo; ya que, por un lado abarca las circunstancias de quien escribe y, por el otro, las de quien lee. Gracias a esa particular característica podemos, por ejemplo, conocer las ideas de Shakespeare o de los antiguos griegos.

Asimismo, la escritura es también una forma frecuente que adoptan las comunicaciones en ámbitos académicos y de trabajo. Esto se debe a otras dos características fundamentales: queda fijada y ocupa espacio. A diferencia de la oralidad, que ocupa tiempo y en él se desvanece¹.

Dijimos que, por un lado, la escritura queda fijada. Es decir que después de que el escrito fue producido, quien lo produjo no puede modificarlo². Esto implica para quien produce un texto que debe asegurarse de haber desarrollado adecuadamente las ideas que pretendía comunicar antes de ponerlo en manos de quien va a leerlo. A diferencia de la oralidad, que sucede en un tiempo en que los interlocutores comparten su presencia, la escritura no permite añadir aclaraciones ni agregar nuevas ideas a un texto ya terminado.

Mencionamos, por otro lado, que la escritura ocupa espacio, es decir que se plasma en signos gráficos dispuestos en una página. Esto permite que el desarrollo de ideas adquiera complejidad –por ejemplo con el planteo de ideas abstractas, el uso de un léxico especializado o una expresión cargada de recursos estilísticos– y que el lector pueda apreciarla, variando la velocidad con la que lee o apelando a la relectura de pasajes.

Ser conscientes de esas características de la escritura nos permite abordar la actividad – para muchos tediosa o difícil, para otros desafiante y motivadora– desde una perspectiva que entiende sus posibilidades y sus límites. Si a ese entendimiento le sumamos, además, la idea de que escribir es un ejercicio de comunicación, la escritura se convierte en una habilidad que podemos desarrollar y perfeccionar.

La escritura como habilidad de comunicación

Si, como dijimos, la escritura es una habilidad de comunicación, para escribir en ámbitos académicos y laborales hace falta, en primer lugar, tener algo para decir. Recién entonces podemos buscar la manera de decir o comunicar esas ideas con claridad, orden y respeto por las convenciones genéricas y normativas. Solo después de eso tiene sentido, además, que queramos lograr refinamiento y originalidad en la expresión.

Teniendo en cuenta que la comunicación se produce a partir de textos, resulta de utilidad acudir a nociones teóricas que permiten reflexionar sobre distintos aspectos que funcionan simultáneamente tanto en la escritura como en la lectura. Esos conceptos centrales son los de

¹ Vamos a pasar por alto en esta reflexión la existencia de las grabaciones de audio que quedan guardadas ocupando espacio en nuestros teléfonos y a entender oralidad en su sentido clásico: la comunicación que se da entre alguien que habla y alguien que escucha, sin que medien dispositivos que fijen esas palabras.

² Otra vez, pensamos en sentido clásico y eludimos las posibilidades de edición de publicaciones que permiten algunas redes sociales y, en general, las comunicaciones digitales. Los casos que nos interesan son, por ejemplo, un correo electrónico, las respuestas de un examen escrito, un trabajo práctico o una monografía.

*situación de comunicación, acto de lenguaje, coherencia, texto, cohesión, secuencia textual, género discursivo.*³

La importancia de estos conceptos radica en que son los que permiten comprender que los procesos de comunicación son complejos. Esa complejidad se debe a que la comunicación sucede en circunstancias socioculturales y que los contenidos, la organización y la forma de los textos manifiestan esas circunstancias e interactúan con ellas.

Procedimientos para mejorar la escritura

Algunos estudios sobre la escritura se han ocupado de conocer cómo proceden los escritores expertos mientras escriben. A continuación se presenta una propuesta ordenada de tareas a realizar para mejorar los procesos de escritura.

1. Considerar las circunstancias

Reflexionar sobre las condiciones en que se va a producir la comunicación ayuda a generar gran parte de las ideas a escribir. Dos aspectos específicos a considerar son:

a. Tener conciencia de los lectores

Pensar a quiénes se dirige el texto, sus intereses, los conocimientos que tienen y los que necesitan saber.

b. Pensar en la situación de comunicación

Determinar cuál es el propósito de la comunicación, el ámbito en el que se desarrolla, los efectos que se busca causar, las características del tema a tratar en relación con el contexto (si es un tema de actualidad, controversial, si se ha escrito mucho o muy poco sobre eso).

2. Hacer planes

Invertir tiempo en planificar la organización de las ideas que se van a escribir aporta claridad de pensamiento y mejora la calidad de la futura redacción. Esta planificación implica:

a. Pensar la estructura antes de escribir

Tomar notas o hacer esquemas de lo que se quiere decir, preguntarse por la mejor manera de organizar las ideas. Tener en cuenta tanto el orden –qué desarrollar primero y qué después– como la jerarquía –qué ideas están contenidas en otras mayores o cuáles tienen la misma importancia. Determinar la relación lógica que vincula a dos o más ideas, como por ejemplo, si existen entre ellas relaciones de causa, consecuencia, condición, finalidad, igualdad, oposición, entre otras.

b. Tener flexibilidad para cambiar esquemas

Estar dispuesto a cambiar la organización inicial todas las veces que sea necesario, si surgen nuevas ideas que interesa incorporar al escrito.

3. Escribir y releer

Comenzar la redacción desarrollando frase a frase el esquema de ideas planificado al comienzo y detenerse a medida que se logran algunos avances para releer lo ya escrito. Esto permite, por un lado, mantener el sentido global y ajustarlo a los planes

³ Estos conceptos están disponibles para consulta en el apartado “Aportes teóricos para la lectura y producción de textos”.

que se habían hecho. Por otro lado, también permite construir los enlaces entre las frases ya escritas y las nuevas por escribir.

4. Corregir

Es conveniente pensar la escritura como un proceso que suma capas de trabajo. Los textos no se escriben de una sola vez en la que será su forma definitiva; sino que se construyen a partir de nuevas versiones que superan la calidad de las anteriores.

a. Corrección de las primeras versiones

Las primeras revisiones o correcciones deben dirigirse a desarrollar mejor ideas apenas esbozadas y mejorar el tratamiento y organización del contenido. También deben evaluar si el texto tiene la autonomía suficiente para que el lector lo comprenda sin necesidad de conocer el *contexto*⁴. Es decir que la preocupación en las primeras correcciones debe ser si están expresadas de manera completa todas las ideas que se quieren comunicar.

b. Corrección de las versiones finales

Una vez que se está satisfecho con el contenido, se pueden orientar las correcciones a aspectos más mecánicos o formales, como la revisión de la estructura gramatical, la puntuación, la ortografía o el formato.

5. Usar un método recursivo

Los procesos de escritura no suelen ser lineales. Por el contrario, pueden interrumpirse y volver a comenzar en un punto anterior. Por ejemplo, los planes hechos al comienzo pueden modificarse, si en la redacción surge una idea nueva que altera la organización general.

Habilidades necesarias en la escritura académica

La actividad académica constantemente apela a la producción de trabajos escritos. Este tipo de textos utiliza un lenguaje muy especializado, trata habitualmente datos e informaciones provenientes de otros textos y constantemente hace referencia a las fuentes de donde proviene la información. En este ámbito, la escritura requiere de una serie de habilidades específicas –que se suman a los procedimientos mencionados en el apartado anterior– relativas al tipo de contenidos con los que se trabaja y a ciertos valores propios de la academia.

En la escritura de textos académicos se relacionan íntimamente la lectura y comprensión de textos previos con la producción de nuevos textos. Esto se da de ese modo ya que las ideas y conocimientos nuevos surgen a partir de la comprensión, análisis, profundización, crítica, reelaboración o aplicación de conocimientos anteriores. Es por eso que, para escribir textos académicos es necesario también adquirir práctica en habilidades como:

- Recoger, clasificar, sintetizar, interpretar y adaptar información procedente de un curso o una materia.

⁴ El conocimiento del *contexto* –ver “Aportes teóricos para la lectura y producción de textos”– de un texto puede enriquecer su lectura. Sin embargo, un texto debe poder ser comprendido en su totalidad sin necesidad de esa información complementaria.

- Seleccionar información relevante procedente de lecturas y clases para los objetivos de un trabajo y relacionarla con otras ideas.
- Saber realizar un estudio de campo: definir un problema e hipótesis de trabajo, recolectar datos suficientes y apropiados –a partir de experimentos, observaciones, encuestas, entrevistas–, analizarlos e interpretarlos correctamente.
- Leer críticamente un texto.
- Obtener y organizar información a partir de otros textos: delimitar un tema de investigación, trabajar con grandes cantidades de bibliografía y encontrar en ella la información de interés –aplicando técnicas como el *skimming* y el *scanning*–.
- Elaborar informaciones diversas, contrastarlas, compararlas, clasificarlas, analizarlas.
- Manejar el léxico especializado de la materia o disciplina.

Apuntes para la construcción de textos

Ya reflexionamos sobre los aspectos comunicativos que atañen al proceso de la escritura, queda aún por abordar la mecánica interna de esta actividad. Vamos a considerar dos unidades centrales en la construcción de un texto escrito, los párrafos y las oraciones.

Los párrafos

Los párrafos son unidades intermedias entre las oraciones y el texto. Tienen importancia gráfica y semántica, ya que se distinguen visualmente en la página –empiezan con mayúscula y terminan en punto y aparte– y delimitan bloques semánticos en el texto –tratan con exclusividad un tema o aspecto. Su principal función consiste en estructurar el contenido del texto y mostrar visualmente esa estructura. Cuando se escriben en coherencia con esa función, los párrafos colaboran a la comprensión, pero si se conforman de manera arbitraria o descuidada, la entorpecen.

En cuanto a la organización del texto, los párrafos ayudan a construir la jerarquía de ideas. Hay párrafos de introducción, resumen, desarrollo, ejemplos, recapitulación, conclusión; cada uno de esos tipos se ubica en una zona determinada de la estructura de los textos.

Asimismo, en el interior de los párrafos también se reconoce una estructura: la oración de apertura, el desarrollo, la oración de cierre, los marcadores del discurso. La primera oración es la más importante pues presenta la idea central, e incluso en ocasiones la sintetiza. En el centro del párrafo varias oraciones pueden desarrollar el tema y pueden a su vez estructurarse a través de marcadores del discurso. La última oración presenta un comentario global o hace una recapitulación. No obstante, no todos los párrafos pueden presentar siempre todos los constituyentes de esa estructura, habitualmente solo presentan algunos.

Las siguientes son algunas recomendaciones para construir mejores párrafos:

- Buscar el equilibrio en la extensión: que los párrafos no sean ni muy extensos (más de doce líneas en promedio) ni muy breves (menos de tres líneas en promedio) y que cada página se conforme por entre tres y ocho párrafos.
- Evitar repeticiones y desórdenes: que no se repita la misma idea en dos o más párrafos distintos, ni que se separen en párrafos diferenciados ideas que podrían conformar un solo párrafo.
- Reformular párrafos constituidos por una sola oración: que las ideas superpuestas adquieran independencia sintáctica. Para ello se recomienda emplear puntos seguidos, marcadores discursivos y variaciones en el orden oracional.
- Subdividir párrafos excesivamente extensos.

Las oraciones

Las oraciones son unidades con independencia sintáctica y semántica. Sus límites son una mayúscula inicial y un signo de puntuación fuerte –como punto, signo de exclamación o de interrogación. En su forma prototípica, los constituyentes de la oración se organizan en relación con un verbo conjugado, según la estructura sintáctica básica SVO (sujeto-verbo-objeto). Es decir que una de las funciones centrales de la oración es la *predicación*, es decir, que se afirme algo –el contenido léxico del verbo– sobre otra cosa –un sujeto, un objeto. Esa estructura básica se puede complejizar incluyendo elementos complementarios, alterando el orden de las palabras, o realizando ciertas elecciones sintácticas.

Los elementos complementarios que se pueden añadir a la estructura básica tienen el carácter de expresiones aclaratorias o que añaden detalles. Si se quitaran, no afectarían la independencia sintáctica de la oración. Algunos de esos elementos son proposiciones de relativo, aposiciones, vocativos, circunstanciales. Cuando los incisos explicativos que se añaden son demasiados o son muy extensos, la frase principal comienza a perderse de foco y al lector se le dificulta recordar lo que va leyendo y captar la unidad de la idea.

El orden de las palabras en la escritura no es tan libre como en el habla oral. Para escribir de manera inteligible se suele apelar a buscar una ordenación racional y a apuntalarla haciendo uso de los signos de puntuación. Asimismo, la estructura semántica prototípica de las oraciones ubica la información más importante en primer lugar, es decir que lo que primero se menciona en una oración prototípica es el tema sobre el que va a tratar la predicción. Sin embargo, con frecuencia esa estructura semántica no se respeta o bien se la altera incorporando incisos irrelevantes que separan palabras que por su significado deberían quedar juntas; lo cual genera confusiones y ambigüedades.

Las oraciones también se pueden complejizar mediante el uso de ciertas opciones sintácticas. Hay maneras de decir que entorpecen la comprensión o retardan el fluir de la prosa, entre ellas, el uso del estilo impersonal, la voz pasiva, las nominalizaciones, los gerundios, las negaciones. Sin embargo, las mismas ideas que se expresan mediante esas opciones pueden decirse de manera más clara y con menos palabras.

Si bien cada persona elige su estilo –y por ello puede incorporar tantos incisos como quiera y la corrección gramatical se lo permita, introducir quiebres sintácticos para alterar el orden de las palabras o demorar el fluir de la prosa–, no se debe perder de vista que el objetivo de todo escrito es comunicar ciertas ideas. Por lo tanto, se recomienda tener en cuenta los siguientes consejos para construir mejores oraciones:

- Limitar los incisos complementarios y podar las aclaraciones irrelevantes. Considerar la posibilidad de transformar esos incisos en oraciones independientes si la información que presentan fuera relevante.
- Escribir juntas las palabras relacionadas y situar los incisos en las posiciones que resulten menos conflictivas para la comprensión de la predicción principal.
- Procurar que la extensión promedio de las oraciones no sobrepase las veinte palabras.
- Alternar el uso de oraciones breves y otras un poco más extensas para evitar la monotonía de la prosa.
- Explicitar las conexiones lógicas entre las oraciones.
- Buscar el orden de palabras más sencillo.
- Tratar de que los protagonistas sintácticos y semánticos coincidan.

- No abusar de las elecciones sintácticas que oscurecen la prosa (estilo impersonal, voz pasiva, nominalizaciones, gerundios, negaciones).
- Tener predisposición para reelaborar la prosa hasta conseguir claridad en la expresión.

Conocer las posibilidades de combinaciones sintácticas que ofrece nuestra lengua es un recurso que está al servicio de quienes tienen algo para comunicar. Por lo tanto, cada escritor, en función de sus propósitos y a medida que aumenta su confianza y comodidad con el entretreído de palabras y frases, puede optar por unas u otras variantes e incluso combinarlas para potenciar sus escritos.

Fuentes consultadas

Cassany, D. (1996). *La cocina de la escritura*. Barcelona: Anagrama.

———. (2003). *Describir el escribir*. Barcelona: Paidós.

Cassany, D. Luna, M., Sanz, G. (2003). *Enseñar Lengua*. Barcelona: Graó.

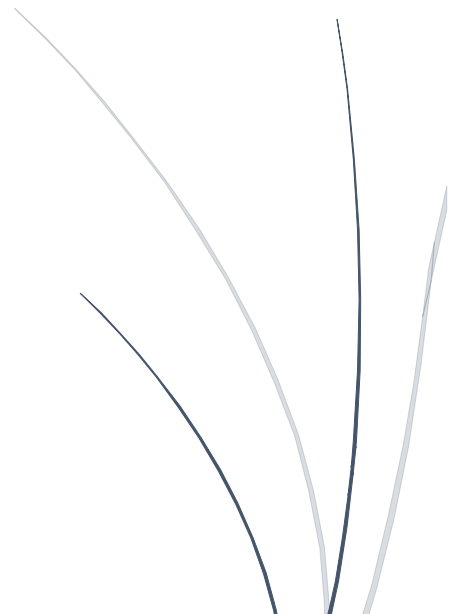


Bibliografía

- Adam, J-M. (1992 a). *Los textos: tipos y prototipos. Relato, descripción, argumentación, explicación, diálogo*. Paris, Nathan. [Fragmento y traducción de trabajo]. Prefacio fragmento y traducción recuperado de <https://lecturayescrituraunrn.files.wordpress.com/2013/08/unidad-3-compl-adam.pdf>
- Adam, J-M (1992 b). *Les textes: types et prototypes récit, description, argumentation, explication et dialogue*. Paris, Nathan. Traducción de Carmen Acquarone - Alicia Gil. Fragmento y traducción recuperado de <http://www.elv.cl/intranet/wp-content/uploads/2015/02/Adam-J.-1992.-Los-textos-tipos-y-prototipos.-Secuencias-textuales.pdf>
- Calsamiglia, H. & A. Tusón Valls. (2001). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Camps, S. & Luis P. (2003). *Así se hace periodismo. Manual práctico del periodista gráfico*. Buenos Aires: Paidós.
- Cassany, D. (1996). *La cocina de la escritura*. Barcelona: Anagrama.
- . (2003). *Describir el escribir*. Barcelona: Paidós.
- Cassany, D. Luna, M., Sanz, G. (2003). *Enseñar Lengua*. Barcelona: Graó.
- Cátedra Arnoux. (s.f.). *Normativa para la escritura académica. Material para el Ciclo Básico Común de la Universidad de Buenos Aires*. Recuperado de: <http://www.escrituraylectura.com.ar/semiologia/normativa.php>
- Charaudeau, P. & D. Maingueneau (dir.). (2005). *Diccionario de Análisis del Discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Martínez de Sousa, J. (2001). *Manual de estilo de la lengua española*. Guijón: Trea.
- Matteucci, N. (2013). *Estrategias para comprender y producir ensayos. Análisis y escritura de un género discursivo*. Buenos Aires: Noveduc.
- Narvaja de Arnoux, E. (2013). Entrevista realizada por Géraldine Kerneur B. en el marco del III Congreso Internacional de Lógica, Argumentación y Pensamiento crítico. Chile, 8-11 de enero. Recuperado de <https://vimeo.com/62730811>
- Rivano, J. (1998). *Retórica para la audiencia*. Santiago de Chile: Bravo y Allende.

Práctica teatral

VICTORIA BARUD - MELINA ECHEVARRIA



Presentación de la propuesta

Partimos de pensar la escena teatral como un territorio complejo, y es esta el objeto de nuestro estudio. La reflexión sobre la *escritura escénica* propia, ajena, pensada, idealizada o imaginada es nuestro material de trabajo, ya que la materialidad que es el teatro se escribe e inscribe en ella. Nos concentramos en la escritura escénica, que, en un sentido amplio, implica una manera de crear sentidos. Pues, como sostiene Cipriano Argüello Pitt (2015), “la creación de la escena es un campo expresivo complejo. El teatro posee una especificidad, una materialidad propia, y no es el mero cruce de disciplinas”. Todo lo que ocurre en escena es motivo de análisis y reflexión: sentidos y contrasentidos del texto, lo dicho y lo no dicho, lo visto y no visto, las luces y las sombras, las presencias escénicas y las ausencias.

Los elementos que convergen en la escena y el manejo de ellos, la sintaxis, el privilegio de uno o de otro crea estéticas, tendencias o teatros particulares y conocer, comprender y poder contemplar cada uno de ellos nos hace hacedores conscientes y espectadores e investigadores reflexivos. Siguiendo a Lehmann (1999), concebimos que desde comienzo de los años 60 el teatro posdramático se caracteriza especialmente por considerar al texto como uno de los materiales de la disposición escénica y no como el elemento dominante. Características como la simultaneidad, la fragmentación comienzan a ganar la escena. “Junto al elemento textual literario habitan otros elementos provenientes de diversas disciplinas, generándose una hibridación que caracteriza la escena contemporánea.” Entonces no tomamos la escena como el mero espacio que ocupa el actor para decir un texto a otro: no es solo el texto, no es solo el actor, el arte teatral es en sí complejo porque en él intervienen lenguajes –luz, escenografía, sonido, maquillaje, artilugios, corporalidad, gestualidad, uso del espacio, disposición del público– que no funcionan independientemente, pero que con su presencia configuran la complejidad escénica.

Proponemos este curso como una primera instancia hacia la sistematización de las diversas problemáticas del trabajo práctico y teórico en torno al arte teatral; y también como una aproximación a la futura tarea en el aula que tendrán los estudiantes del Profesorado en Estudios teatrales. En esta propuesta disciplinar, la teoría y la práctica dialogan con una dinámica continua y dialéctica. Así, la modalidad teórico-práctica diseñada para este módulo comprende el aprendizaje como un proceso que integra las prácticas –entendidas como una manera de aprendizaje a través del cuerpo y los sentidos– con la perspectiva teórica –que prioriza el plano intelectual.

En Práctica teatral intentamos abordar juntos el hecho teatral, la escritura escénica, para empezar a vislumbrar, para reflexionar y perfeccionarnos sobre qué ocurre cuando ocurre el teatro. Preferimos esta posición, antes que plantear lineamientos estrictos sobre qué es el teatro o cómo debe hacerse. Por lo tanto, este ingreso es un intento de abrir bitácoras personales para colocar “TEATRO DOS PUNTOS” y comenzar a construir la definición personal y profunda sobre este arte, que se completará, se reescribirá, se complejizará con el transcurso de los años, pero que se comienza a plasmar hoy desde la reflexión y la práctica.

El acercamiento a una disciplina compleja como es el teatro no es una tarea sencilla, pero vivenciar como ingreso a una carrera una práctica teatral debe ser el motor inicial para zambullirnos en lo que será el recorrido personal, grupal, académico, práctico, emotivo y teórico que implica la carrera de Estudios teatrales. En este cuadernillo proponemos una serie

de textos de análisis en la que incluimos entrevistas, textos críticos, publicaciones teórico-reflexivas sobre la práctica teatral y escenas de textos dramáticos para leer el teatro, pensarlo y poner el cuerpo en busca de él. Tenemos en cuenta también los textos de Lectura y producción de textos como motivos de charla y motores de reflexión.

Programa de contenidos

Unidad I | El teatro como espacio

Espacio escénico y espacio del espectador. El edificio teatral. Elementos del teatro a la italiana presentes en el teatro contemporáneo. El uso del espacio y del tiempo. La disposición escénica. Transformación del espacio real en espacio escénico. La maquinaria lumínica. Los artefactos para el sonido. La escenografía. El vestuario. El maquillaje.

Unidad II | El discurso crítico sobre la producción y la recepción teatral

El texto dramático. Sus características: las didascalias, las formas del diálogo y del monólogo. La noción de texto espectacular. La interacción de los diferentes sistemas significantes. Lenguajes verbales y no verbales que operan en la puesta en escena.

Unidad III | El cuerpo en escena

Cuerpo-espacio: percepción, estética y sensibilización. Cuerpo y escena: el trabajo consciente de la interacción de fuerzas en el aquí y ahora de la actuación. Principios básicos para la actuación: escucha e imaginación. El intérprete en relación con los lenguajes escénicos. Entrenamiento físico del/de la actor/actriz. Técnicas de improvisación. Incorporación de la palabra. El gesto. El cuerpo expresivo. La comunicación no verbal. Sensopercepción. Motricidad y tono. Desarrollo de la conciencia corporal y la atención. Propio cuerpo. Percepción y exploración. Esquema e imagen corporal. Conciencia del sostén óseo. Apoyos. Peso. Tono muscular.

Unidad IV | La construcción de la escena y el hecho teatro

Enlace y composición desde diversos lenguajes: la existencia de la escena. Las materialidades productoras de sentido: el cuerpo, la voz, la luz, el sonido, la escenografía, etc. Ensayo y planificación. Roles en las puestas escénicas. Diagramación de técnicas de actuación, iluminación, escenografía, vestuario, etc. Puesta en escena.

Selección de textos de análisis

Lecturas para reflexionar sobre aspectos materiales y conceptuales de la escena teatral.

La potencia de lo desconocido. Dirigir errando entre palabras y cuerpos

Jazmín Sequeira

En Arguello Pitt, C. (Comp.). (2013). *Ensayo: teoría y práctica del acontecimiento teatral*. Córdoba: Documenta/Escénicas.

En lugar de una hermenéutica,
necesitamos una erótica del arte.
SONTAG (2005: 39)

Para sentirnos tocados,
tenemos que estar dispuestos a no saber
cómo va a ser que nos toquen
BOGAD (2001: 82)

El presente texto se encuadra dentro de un proceso de análisis crítico sobre mi propia práctica como directora teatral. El interés parte de la necesidad de indagar en las posibilidades de un pensamiento actuante, es decir, de una reflexión que sea capaz de interpelar en acto la escena y recibir de ésta última su estímulo. Esta retroalimentación entre teoría y práctica supone el particular ejercicio de fundamentar y explicitar las reglas de producción de las teorizaciones sin separarse del objeto de estudio. Podemos tomar referencia de los científicos que experimentan con su propio cuerpo o ámbito para arribar a un descubrimiento que pueda, en el mejor de los casos, servir a otros.

Pero lo que puede despertar desconfianza en este planteo es que tradicionalmente los modelos de investigación adoptados por los estudios del arte nos vienen heredados de los esquemas más clásicos de las ciencias sociales, demandando una distancia entre el objeto de estudio y el investigador. Otro aspecto que generalmente se cuestiona en los escritos teóricos de los hacedores sobre sus propios procesos es el hecho de no trascender del plano descriptivo particular, y como refiere Feral (2004: 22), de enfocarse más en desarrollar metodologías que en generar teorías, en el "hacer" antes que el "comprender". Pero me pregunto en qué casos "hacer mejor" no significa "comprender mejor". Y, por otro lado, ¿qué se le está pidiendo a la teoría que sea si los escritos de Appia, Craig, Meyerhold, Stanislavski, Brook, Brecht, Grotowski, no son consideradas "verdaderas teorías"?

Diseñadas casi exclusivamente por los mismos teatristas, estas teorías de la práctica teatral son útiles a los diversos artesanos del espectáculo: actores, directores de escena, escenógrafos. No apuntan a comprender mejor, sino al mejor hacer. Constituyen una manera de teorizar la práctica. En estas categorías entran los textos de Appia, Craig, Meyerhold, Tairov, Vakhtangov, Jouvet, Stanislavski, Brecht, pero también los de Dullin, Brook, Grotowski y tantos otros. Esas reflexiones, a veces más próximas a una metodología que a una verdadera teoría, permiten, sin embargo, pensar el fenómeno teatral como aprendizaje y como creación. (Josette Feral, 2004: 22)

Creo que hay que repensar aquellos entendimientos que terminan por separar improductivamente la práctica de conceptualizar de la práctica de escenificar, permitiéndonos imaginar nuevas formas de investigación; asimismo creo que hay que distinguir las diferentes condiciones de cada una para analizar cómo pueden potenciarse mutuamente a los fines de lograr nuevos actos, ya no teóricos o prácticos, sino vitalizantes del conocimiento.

El presente trabajo se desprende del proceso de estudio compartido con el Grupo de Investigación en Artes Escénicas y de un ensayo/indagación realizado el día 06/04/2011, en el que se presentaron algunas situaciones que me permitieron avanzar sobre las reflexiones que aquí desarrollo. Como expresa Anne Bogad (2001: 62): "El análisis, la reflexión y la crítica pertenecen al antes y al después, nunca pueden tener lugar durante el acto creativo". En el momento mismo del ensayo nos movemos de una manera

intuitiva con los materiales, los cuerpos, las resonancias; devenimos en un presente continuo (vivo), en la multiplicidad de elementos que nos envuelven y atraviesan sensiblemente. Para dar lugar al ejercicio crítico es necesario resguardar esos dos espacios y disposiciones diferentes del hacer: por un lado, esa zona erótica del ensayo, donde la multiplicidad de los sentidos trabaja tumultuosa, caóticamente, en una disponibilidad sensible más inmediata y azarosa; y por otro, ese tiempo (demorado) donde se fuerzan nuevas relaciones de pensamiento en base a lo sucedido —como manifiesta Bogart—, intentando explicitar las condiciones y reglas de producción de lo que hacemos/enunciamos y sus potencias a desarrollar. Teniendo en cuenta este razonamiento, tomé el registro de un ensayo que me permitió señalar distintas dimensiones de reflexión desprendidas de un foco problemático: ¿cómo, desde la dirección, generar las condiciones para que la actuación se emancipe de conceptos que tienden a estatizar el suceso performático; conceptos arraigados a la práctica teatral como marcación, partitura, control, eficacia? Esta terminología presente usualmente en los ensayos forma parte de una tendencia teatral ligada a nociones representativas del hecho teatral, propio de un modelo dramático moderno: esto es, regido por principios de unidad, coherencia y totalidad. Pero la crisis de la representación que viene cuestionando tales principios en una gran franja del teatro contemporáneo (Lehman, 2006), da lugar a un nuevo paradigma teatral que discute con el orden de la representación, apelando a rescatar el nivel de la experiencia y a revelar la realidad como construcción discursiva.

Trabajar teatralmente sobre esa zona incierta e imposible de retener y reducir a palabras que significa la experiencia, paradójicamente, requiere del lenguaje para elaborar las condiciones de su venida. En el sentido que le da Agamben (2011), la experiencia como infancia del hombre, es decir, como límite del lenguaje (experiencia "muda"), constituye el origen del lenguaje y, por lo tanto, la posibilidad de la historia:

Pues la experiencia, la infancia a la que nos referimos no puede ser algo que precede cronológicamente al lenguaje y que, en un momento determinado, deja de existir para volcarse en el habla, sino que coexiste originariamente con el lenguaje, e incluso se constituye ella misma mediante su expropiación efectuada por el lenguaje al producir al hombre cada vez como sujeto. (Agamben, 2011: 65)

En el centro de esta cuestión se debate el tema en el que indago: el trabajo del director con la palabra frente a la experiencia actoral que excede ampliamente el lenguaje que lo nombra. ¿Cómo a través de las palabras del director trabajar sobre ese estadio de la experiencia actoral, sin reducirlo a discurso representativo? ¿Cómo con el lenguaje ir más allá de la significación y del discurso (de la escena y de la actuación); cómo realizar actos, favorecer una experiencia, estimular cuerpos?

Esta inquietud que se enfoca en el trabajo de dirección de actores y recalca en esa zona tan escurridiza para la teoría y para la práctica misma —por su condición efímera y viva— parece en principio un problema de orden metodológico. Sin embargo, requiere pensar una serie de conceptos aceptados por la tradición teatral que no solo producen subjetividades disciplinares sino también políticas.

Desde este enfoque performativo se trata de recuperar un entendimiento concreto y material del arte, pero también del pensamiento y la historia, una aproximación que permita liberar la realidad en tanto que acontecimiento, liberarla de lecturas previas y sentidos impuestos, al tiempo que se reivindica un acercamiento sensorial y físico tanto al arte como a la realidad. (Cornago, 2005b: 26)

Parto de considerar que habría una oportunidad que proviene de la experiencia corporal (compleja y sensible) que ofrecería una apertura a lo inédito, una aventura singular que hace vascular las representaciones conocidas (los presupuestos) y amplía el escenario (teatral y social) de posibilidades. En este sentido, lo desconocido, es decir, aquello que interpela y desconfigura nuestras representaciones dificultando la tarea de nombrar, contiene una potencia poética y política transformadora sobre la base de lo imprevisible. Siendo, a su vez, que el uso de la palabra es un factor decisivo para habilitar o negar dicha potencia.

El teatro, como proyecto colectivo (donde se administran relaciones de poderes entre sujetos) y como mecanismo de representación (en tanto construcción simbólica), se constituye doblemente político. Entonces, se vuelve necesario preguntar por las subjetividades teatrales y políticas que se construyen en los ensayos a partir de los procedimientos de dirección y de actuación utilizados, o bien, a través de las éticas de relación entre nuestras técnicas y deseos de producción en determinado contexto. Por lo tanto, para llegar a esclarecer y discutir el problema señalado, no se pueden dejar de revisar otras dimensiones que vienen enlazadas a él: la relación política entre la dirección y los actores (su ética de vinculación define el tipo de producción poética y política); la relación entre el concepto de representación y el de

performance (en la que se juega la poética de la escena y una política específica de esa construcción en relación a lo social); la relación del cuerpo y la palabra (en la que se debate la posibilidad de inaugurar potencias desconocidas interpelantes). Si bien son dimensiones muy amplias, intentaré abordar los principales puntos de reflexión que permiten al menos explicitar la complejidad de la cuestión e ingresar algunas aproximaciones conceptuales.

El problema sigue siendo la representación

Como menciona Richard Foreman, citado por José Sánchez (169: 2002), la pregunta del teatro sigue siendo: cómo representamos nuestras vidas. La puesta en crisis de la representación a lo largo de todo el siglo XX, tanto en los parámetros de las ciencias como de las artes, propuso una multiplicación de alternativas teatrales a la lógica de construcción realista. Se puede decir que el giro epistemológico del teatro comienza a principios de siglo cuando Brecht, Piscator y Meyerhold instrumentan la exposición del artificio teatral que delata la distancia entre la realidad y los procedimientos por los cuales la mediatizamos, es decir, la re-presen-tamos. Con el concepto de teatro postdramático —introducido por Lehmann (2006)— se pone en evidencia que la subjetividad contemporánea cada vez está más lejos de concebir el mundo en términos miméticos aristotélicos (regido por la coherencia, totalidad y unidad) e, incluso, que tal modelo es tan artificial como cualquier construcción cultural. Dice Foreman (Sánchez, 2002: 169): "La sociedad nos enseña a representar nuestras vidas ante nosotros dentro de una narrativa coherente pero, debajo de ese condicionante, nosotros sentimos nuestras vidas como series de impulsos y colisiones multidireccionales". Desde manifestaciones poéticas muy diversas, el teatro del siglo que acaba de finalizar fue cuestionando a través de sus procedimientos de representación los principios éticos subjetivos por los cuales conocemos y producimos el mundo de referencia común.

El concepto de performance, que en los sesenta y setenta recuperó el espíritu de las vanguardias históricas de restablecer la unión entre la vida y el arte, hoy ha cobrado una extensión vastísima en prácticas culturales muy diversas. Como refiere Diéguez Caballero (2007) en su texto *Escenarios liminales*, las manifestaciones artísticas de las últimas tres décadas en Latinoamérica fueron cruzando con mayor presencia la vida con el arte, la representación con la performance y los distintos lenguajes disciplinares. Al mismo tiempo que la realidad entra a escena, la teatralidad es utilizada como estrategia estética en manifestaciones sociales y reivindicaciones políticas, mostrando una mixtura inusitada del teatro y lo real/social. En la última década en Córdoba fueron creciendo las experiencias teatrales en domicilios personales y ámbitos que requieren la participación de los espectadores fuera de la convención del voyeur, desafiándolo a encontrar nuevas formas de relacionarse con la teatralidad y la realidad. Estas prácticas que apelan a un encuentro vivo e imprevisible con el público ponen en valor el nivel de la experiencia, tan decaída por la hiper-mediatización a la que estamos acostumbrados. Acaso esa experiencia a la que nos expone la acción performática, constituya la multiplicidad sensible y física que tanto ha luchado el teatro por rescatar del logos aristotélico que dio pie al drama burgués y a la tendencia literaria y representacional del teatro. (Sánchez, 2002)

En las expresiones teatrales contemporáneas se hace evidente que el concepto de representación —en crisis— tiene estrecha relación con los dominios discursivos de poder que administran las imágenes y significaciones de la realidad. Como menciona Cornago (2005b: 20):

La manera de acercarnos a la realidad y de situarnos frente a ella depende de los medios hegemónicos que configuran las formas mayoritarias de percepción y conocimiento; la idea de lo real —que es siempre una representación de— implica una jerarquía y por ende un sistema de poder.

Entonces, si la realidad es una representación administrada por los intereses de los campos de poder (el mercado, los medios de comunicación, las instituciones, tradiciones, etc.) creo que ya no resulta tan urgente responder dónde está lo real, sino: cómo emancipar los enunciados de las condiciones establecidas de dominación. Quizá aquí se pone a prueba el sentido político de la teatralidad; es decir, en la capacidad de rediseñar los campos posibles del hacer, decir y sentir para generar otras "formas de un sentido común polémico" en contra del consensuado. (Ranciére, 2010: 77)

El ensayo resulta, por lo tanto, uno de los lugares claves para discutir y gestar los alcances del disenso. Podemos pensarlo como un espacio susceptible de procesos de singularización, en términos de Rolnik y Guattari (2006).

A esa máquina de producción de subjetividad [capitalística] opondría la idea de que es posible desarrollar modos de subjetivación singulares, aquello que podríamos

llamar «procesos de singularización»: una manera de rechazar todos esos modos de codificación preestablecidos, todos esos modos de manipulación y de control a distancia, rechazarlos para construir modos de sensibilidad, modos de relación con el otro, modos de producción, modos de creatividad que produzcan una subjetividad singular. Una singularización existencial que coincida con un deseo, con un determinado gusto por vivir, con una voluntad de construir el mundo en el cual nos encontramos, con la instauración de dispositivos para cambiar los tipos de sociedad, los tipos de valores que no son nuestros. (Guattari, 2006: 29).

Siguiendo este razonamiento, los ensayos teatrales pueden constituirse como espacios micropolíticos (Rolnik, Guattari, 2006), atravesados por una vitalidad deseante modificadora.

La micropolítica del ensayo

Jacques Rancière (2010) señala que tanto la estética como la política se tocan en el mismo propósito: el de abrir un nuevo escenario de posibilidades imprevisibles. Él dice (2010: 51,52): "reconfigurar [mediante el arte y la política] el paisaje de lo perceptible y lo pensable es modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades". Aquí, el concepto de política no está ligado en primer lugar a la lucha por el poder, ni la estética al juicio del gusto. Para Rancière (2010: 62): "La política es la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen los objetos comunes. Ella rompe la evidencia sensible del orden 'natural' que destina a los individuos y los grupos al comando o la obediencia".

Este planteo, llevado a la microesfera de lo teatral y al trabajo diario de los ensayos, pone en relieve lo estrechamente ligados que están los procedimientos poéticos con las políticas de subjetivación del mundo. Y, en este sentido, los principios por los cuales concebimos el concepto de representación y cómo los trabajamos en la escena tienen especial responsabilidad en su potencia creativa de inaugurar nuevas posibilidades, nuevas capacidades imprevisibles; o por el contrario, de estabilizar los órdenes dominantes del decir, hacer y sentir, como nos dice Rancière.

Desde esta perspectiva, a la ética del ensayo se le puede atribuir una función que antecede a cualquier propósito metodológico o estético: la de mantener en constante discusión los órdenes de la representación (social y teatral). El espacio de ensayo puede configurarse como ese proceso de singularización que intenta "estar en constante movimiento (de oposición), atravesando los modelos establecidos, en un continuo ejercicio de metamorfosis y transformación, llegando a ser siempre otro, devenir diferencia, fuerza de resistencia contra toda síntesis unitaria o idea de totalidad". (Cornago, 2005b: 11)

Este proceso de singularización claramente no emerge de forma natural; necesita ser pensado y elaborado explícitamente dentro del trabajo grupal. Asimismo, excede el campo de la comunicación ya que los cuerpos hacen consistir sus propios devenires irreductibles, arrojando sus restos incodificables al espacio común, lo que precisamente lo mantiene en movimiento.

Desjerarquizar la trama grupal a favor del disenso poético

Como se mencionaba anteriormente, los procedimientos y metodologías de construcción de la escena, además de técnicas, implican éticas y políticas determinadas. En este sentido, la creación colectiva, la dramaturgia de actor y la dramaturgia escénica, son modos de construcción que reubicaron políticamente los roles creativos, redistribuyendo las capacidades y la autoridad que naturalmente le son otorgadas al director y al autor. Como propone Silvio Lang¹, estos dos roles han sido asociados tradicionalmente a una autoridad: la de saber más de la obra que los actores, que el equipo creativo en general y —más aún— que el público. Se supone que el director tiene un deseo-idea (obra en potencia) que los actores, si tienen pericia escénica, llevarán adelante y si los espectadores son competentes podrán comprender —como anota Rancière (2010) en *El espectador emancipado*—. Este sobreentendido se sostiene desde una base de origen platónico: la obra tiene un sentido trascendente derivado de una verdad que algunos poseen (director o autor) y que otros tienen que interpretar (actores, espectadores).

Enfocándonos sólo en la relación director-actor, que es la que nos interesa en este trabajo, estas diferencias jerárquicas pueden atribuirse a varios supuestos que dividen capacidades e incapacidades: 1) que la ejecución física del actor no es compatible con la intelectualización; 2) que el director, al estar lejos

¹ En el Seminario "El lugar del director y la función de la dirección en la era de la conectividad", dictado en DocumentA/Escénicas en Abril del 2011. Córdoba.

del cuerpo está en mejores condiciones para pensar; 3) que habría un todo (ideal) al cual el actor no podría acceder por estar inmerso en el universo sensible corporal —a diferencia del director, que tiene la capacidad de ver/saber mejor por estar afuera del suceso escénico—.

Me parece necesario reconsiderar esas distribuciones de sentido que reproducen desigualdades de poder y restringen capacidades. No se niega que el cuerpo y el pensamiento sean extensiones distintas. Lo que me interesa remarcar es que en la medida en que se entiendan y desarrollen como atributos tanto de la dirección como de la actuación, es que el acontecimiento teatral puede adquirir una potencia inusitada. Escindir estos dominios, sería caer en las dicotomías conceptuales que terminan por simplificar la complejidad de lo real y debilitar su potencia. Vale atender, por ejemplo, que el trabajo físico/perfomático del director al relacionarse con la escena en un ensayo es tan necesario como el pensamiento y análisis de los actores durante el proceso creativo.

Aquellos supuestos de base platónica se encaminan a prefigurar el orden de la representación como unidad esencialista, cuya verdad trasciende la obra, se explica fuera de ella y está en posesión sólo de algunos. Como dice Ranciére (2010: 62), "destinan a unos al comando y a otros a la obediencia".

Dentro de este planteo que enuncia la igualdad (política) de capacidades, el director no sabe más que los otros, simplemente ha ocupado un lugar: está afuera de la escena. Su aventura intelectual se verá exigida en la necesidad de elaborar las tácticas y estrategias para colaborar con la escena desde un punto de vista externo. Esto se puede ver en configuraciones grupales que conciben la creación como un complejo trabajo colectivo donde todos producen actos intelectuales y poéticos, desde distintos lugares que se diferencian en sus competencias técnicas, sin implicar asimetrías políticas. Paradójicamente, en la medida que crece la autoafirmación singular de cada integrante, es decir, el propio proceso afectivo de pensamiento, más se disuelve el "yo autor" y emerge la obra como enunciación compleja de multiplicidades. La producción, como constelación colectiva, es "esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico" (Ranciére, 2010: 21). La clásica pre-criptiva de que el director "transmite" su idea a los actores aquí se reemplaza por un director que procura, en principio, las condiciones materiales para que advenga lo imprevisible. Y simultáneamente, las condiciones para componer en ello —y no a pesar de ello, como supone el paradigma representativo. Lo imprevisible se vincula a una lógica biológica propia del cuerpo en vida del actor, con los aspectos incontrolables que esto implica y su relación con la experiencia.

Dentro de esas disposiciones materiales con las que compone el director (procedimientos, actos de la palabra, del cuerpo, uso del tiempo, del espacio, etc.) las subjetividades se mezclan por estímulo y contagio de cuerpos y pensamientos; las individualidades se confunden (¿qué corresponde a la subjetividad del director y qué a la del actor?) y el sentido circula "entre" las partes; tejiendo tramas y conectividades impensadas para cada participante. En pocas palabras: se desprivatiza el sentido y queda liberado a nuevos sucesos en el encuentro colectivo.

La igualdad a la que refiero no trata de homogeneización o mismidad, por el contrario, se trata de una eficacia del disenso, como lo entiende Ranciére (2010: 51): "Disenso significa una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de representación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia". Esto es, aceptar la capacidad de cualquiera de aventurar su "propio poema" a partir del material escénico, sin suponer un continuum entre contenido y continente, sin presumir determinadas ocupaciones para ciertas formas (de actuar, de dirigir, de esperar, etc.). Se habilita entonces la exploración en la multiplicidad del sentido y de lo sentido devenida la autoafirmación de las singularidades en juego.

En esta dirección, la propuesta consiste en concebir el proceso creativo por fuera de las jerarquías de poder y mediante un trabajo material de la escena. En una perspectiva kantoriana (2003, 15), consiste en un "tratamiento agudo de la superficie de los fenómenos". El interés depositado en la materialidad se liga a la lógica física de las sensaciones —que desarrollaré más adelante—; en resonancia con el llamado de Sontag (2005: 39) en su conocido ensayo *Contra la interpretación*: "lo que ahora importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a ver más, a oír más, a sentir más".

La potencia poético-política de lo desconocido

Existimos en relación con el otro.
Anhelamos la relación que sea capaz
de cambiar nuestra visión de las cosas.
BOGART (2001: 74)

Entonces ¿qué hace que un director sea director y un actor sea actor? ¿Para qué existe la función del director si no es para velar por el todo, por la unidad de la idea y para controlar la pericia actoral que tiene que ejecutarla —como sucede en los modelos tradicionales?

Podemos pensar al director y a los actores como interceptores, uno del otro. Y si pueden interferir en el camino ajeno es porque ocupan lugares distintos. El director para el actor —y viceversa— es el lugar físico y simbólico de lo otro, de lo ajeno y desconocido, aquello que interpela la idea de identidad². Desde esa perspectiva, lo que ambos hacen es accidentar la voluntad de representar de su partner, su voluntad de asegurar una totalidad fija desde la cual sostener su actuación y discurso. Abandonando esas configuraciones que traemos adheridas a nuestras retinas, a nuestra memoria sonora, intelectual, afectiva —aunque sea intermitente, fugazmente— aparece la potencia de conquistar un nuevo conocimiento, una nueva impresión singular, un nuevo afecto y nuevas relaciones con las cuales reconfigurar las representaciones. Lo mismo que decir: generar un acto creativo. José Luis Valenzuela (2011: 9-10) desarrolla:

Es claro que el actor, a solas, podría enhebrar un discurso de acciones, gestos y actos que resultara elocuente y provocativo para un potencial espectador, pero tal composición resultaría de la competencia técnica y de la calculada intencionalidad estética del artista. Sería, para decirlo brevemente, un "discurso del Yo" comparable a un pensamiento que no quisiera alejarse de lo que el socius es capaz de comprender, apreciar y celebrar. De algún modo, el hilo gramatical debería cortarse, la razón extraviarse y el cuerpo rebelarse para que otro "pensamiento teatral" se anuncie. Sólo un vendaval alienante, sólo la interferencia trasversal de otro irreductible podría desarticular una actuación amparada por el saber técnico y las astucias del oficio. (...) Y es la figura del director... la portadora de esa potencia desestabilizante.

Esa potencia desestabilizadora atribuida por Valenzuela al director funciona también en el camino inverso. El trabajo del actor, afectado por la interferencia del director, produce una sinergia igualmente desconfiguradora para un director que esté dispuesto a abandonarse. Es decir, debe existir esa disposición a perderse también en él, para que la transformación, el ir hacia el/lo otro, sea mutua. Esto implica salir del discurso del control y del saber que se mencionaba más arriba. Valenzuela (2011: 10) continúa:

Dado que esta figura, la del director, se pone frente al actor para empujarlo fuera de los andariveles seguros de su hacer y su decir escénicos, se construye una entidad dual, un entre-dos que bien podríamos llamar un dispositivo poético destinado a transformar los desamparos en potencias inusitadas. De esos extravíos —el del actor renunciando a sus trucos de soluciones prefabricadas y el de un director que no oculta su perplejidad— de esa doble disponibilidad, digo, deriva una posible sintonía mutua en que la insinuación, el trazo o la irrupción de uno puede desplegarse, continuarse o germinar en el otro. En esta doble exposición al acontecimiento escénico puede surgir un pensamiento específicamente teatral (...).³

Pero existe un hábito inscripto en una larga tradición en la que los actores piden tácitamente a los directores que no disuelvan su "yo del saber", que al menos él siga siendo aquel Otro reconocible que le asegure que hay un lugar de arriba y que se sabe bueno. Se pide que el director siga siendo esa autoridad. Sólo en la medida en que así se mantenga, el actor quedará resguardado y se permitirá extraviar. Y por su

² En relación al concepto de identidad me interesa rescatar la perspectiva de Simondon (2009: 474) que sostiene —en consonancia con el pensamiento deleuziano— que "La relación del ser consigo mismo es infinitamente más rica que la identidad; la identidad, relación pobre, es la única relación consigo mismo que se puede concebir según una doctrina que considera al ser como algo que posee una sola fase; en la teoría del ser polifásico, la identidad es reemplazada por la resonancia interna que deviene, en ciertos casos, significación, y autoriza una actividad amplificante".

³ El subrayado es mío.

lado, el director generalmente sostiene ese contrato tácito forzándose a responder a las prescripciones de un rol paternalista.

Gran parte de esta situación se refleja en la manera en que el director concibe la pauta y cómo el actor se relaciona con ella. La pauta, para que no quede atrapada en la tendencia monopolizadora del sentido y la conducción finalista (trascendental) del suceso escénico, requiere salirse del modelo interpretativo: no es algo que hay que interpretar y cumplir. No habría una "forma correcta" de responder a la pauta de acuerdo a un referente que estaría en el imaginario del director. Es un punto de partida, no de llegada. Su función, es la de ser estímulo que intercepta los recorridos afectivos del otro y compone algo nuevo, una tercera cosa. Los recorridos del actor se autoabastecen con su propio dínamo y al mismo tiempo se dejan afectar en la búsqueda de sus propias asociaciones; pero el resultado, en el mejor de los casos, será algo que ni el director ni el actor previnieron. Se trataría de una mutua estimulación y afectación que intentará trascender en un acontecimiento imprevisible para ambos, en tanto exista la disponibilidad de dejarse caer de los propios sistemas de representación y seguridades técnicas del oficio.

Si bien parece fácil decirlo, estas palabras llevadas a la práctica nos desafían a enfrentar una zona de indeterminación que muchas veces se vive con un miedo secretamente domesticado. Implica ese temor que Deleuze (2005: 20) atribuye a lo que se sale de los códigos: "algo chorrea y no se sabe qué es". Como decía antes Valenzuela, las técnicas adquiridas del actor a veces funcionan como soluciones prefabricadas que alzan un cerco ante lo imprevisto, ante el acontecimiento de potencias inéditas, es decir, a lo que pueda advenir de lo informe, indeterminado, o bien, de esa hoja en blanco a la que refería Jacques Lecoq (2007) para hablar del silencio que antecede a cualquier acto que contenga una real escucha. Pero para aquel director que asume que la escena no es algo que él deba controlar sino que tiene que estimular y al mismo tiempo dejarse hacer por ella (ser su efecto), la experiencia es similar a la del actor: temor a lo desconocido. Enfrentarse al otro/lo otro es reconocer ese no-todo que nos (de)constituye, cuyos restos incodificables e incontrolables se vuelven siniestramente hacia el interior mismo del sujeto. Alcanzar una potencia desconocida implica, de alguna manera, una experiencia teatral muy peculiar: volverse un extraño ante uno mismo, que trae consecuencias extrañas a la escena real y ficticia. Se puede decir que en los ensayos no vamos al encuentro de nuestra identidad, sino que estamos en búsqueda de lo/s otro/s: tendemos nuevas relaciones entre lo que conocemos y lo que no, para mantener el proceso creativo abierto a la transformación.

Significación y acontecimiento: intersecciones entre la representación y la performance

El trabajo performático que se despliega entre la dirección, la actuación y la escena señala su dimensión material, efímera y cambiante. Asimismo, enfocar la tarea del director en esa superficie manifiesta y dinámica del "estar haciéndose", interroga necesariamente el status de la representación. Si bien, en la segunda mitad del siglo XX, se ha puesto en relación de oposición a la representación y a la performance, —y sus derivados de familia: logos vs. cuerpo, pensamiento vs. acción, texto vs. suceso, etc.—; lo que aquí se plantea es superar esa dicotomía y tomar como campo problemático la intersección entre la dimensión real/performática de los materiales concretos y las representaciones o proyecciones de significación que les otorgamos. Adoptar un enfoque material y operar sobre el plano de la ejecución física del cuerpo (de los actores y de los objetos escénicos) en sus relaciones de tiempo y espacio, hace que el plano de la representación varíe sustancialmente, ya que nos encontramos en el territorio paradójico y espeso de sentido del doble teatral —real y construido; concreto y abstracto—. (Argüello Pitt, 2006: 53)

Desde una mirada fenomenológica, el trabajo desde la percepción material del cuerpo y su ejecución conecta e integra los sentidos en una espesura sugestiva, suponiendo una experiencia compleja de lo teatral. Cipriano Argüello Pitt refiere (2006: 61):

Como todo "paisaje", [el cuerpo del actor] es siempre inaprensible, ya que el espectador no puede dar cuenta de la totalidad, solo puede describirla, y en la descripción, dar cuenta de la ausencia y de la imposibilidad de nombrar todo el sentido. El cuerpo, o lo corporal exige una "lógica de las sensaciones" (Deleuze), el actor no solo emite signos, sino que también estimula intelectualmente y sensorialmente al espectador.

Podemos trasladar lo que Argüello Pitt confiere a la experiencia del espectador a la del director. Ante esta dimensión doble del actor (cuerpo real y, a la vez, abstracto), el director se encuentra con dos niveles

de trabajo: el de la significación y el del acontecimiento. En el plano de la significación se requiere tratar el cuerpo del actor como texto, es decir, sobre el procedimiento básico de lectura y escritura; lo que implica considerar una gramática. Por otro lado, el nivel del acontecimiento está en la lógica irreductible del cuerpo, en aquello que se fuga de las significaciones dadas por los códigos (más o menos abiertos) de la escena y constituye el nivel de la experiencia. Tiene especial relación con el trabajo del actor sobre la atracción erótica de los sentidos, cuyo efecto desborda el campo textual de significación y de discurso. Dicho de otra forma, es aquello que nos captura en un ensayo y nos cuesta encontrar las palabras para describir o repetirlo. La dimensión de la significación, que procede montando y desmontando signos, está ligada al orden de la representación, la cual funciona por redundancia y tiende a dar unidad, a estatizar, a retener el sentido; mientras que la dimensión del acontecimiento entra en relación con la realidad performativa: fluye en la multiplicidad propia de los sentidos, en un proceso siempre inacabado que permite devenir en constante transformación y derivación imprevisible.

En términos deleuzianos (2005) las representaciones funcionan como cortes significantes en un flujo constante de multiplicidades, de elementos heterogéneos y heteróclitos que constituyen el devenir (en el) mundo. Así como ese devenir rizomático (Deleuze, Guattari, 2005: 71-81) es cortado por códigos instituidos por el cuerpo de lo social (significados molares — orden de la representación), hay otros flujos que se fugan de ellos y constituyen potencias desconocidas, posibles desviaciones hacia nuevas tierras sin nombre (líneas de fuga moleculares).

Llevemos estas lógicas a la actuación y a la construcción escénica: independientemente al tipo de poética que se trate, casi siempre existe —en diferentes grados—, una dimensión apriorística que condiciona el suceso teatral: llámese espacio escénico, texto, guión de movimientos, fisonomía del actor, las ideas previas que informan su imaginario, etc. Estas constantes conforman una gramática más o menos fija, que prefigura los marcos y la organización del cuerpo de la representación. Pero, como menciona Badiou (2005: 139), no hay representación teatral que pueda abolir el azar. Existiría, por lo tanto, una dimensión performática que excede la significación, que se escapa de las condiciones de organización que el actor o la puesta en escena pre-establecieron y son las que, a su vez, habilitan nuevas experiencias, sujetos y discursos.

En el trabajo del actor y del director, el acontecimiento tiene lugar cuando se amplifica la experiencia perceptiva del estar, es decir: cuando se opera en un plano fenomenológico de los sentidos, por resonancia y efecto de los estímulos del medio, atendiendo a la complejidad multidimensional del acontecimiento en tiempo presente de lo que se ve, se escucha, se siente e imagina. Dicho de este modo suena muy abstracto y en la práctica actoral no es menos difícil de verificar. Pero tiene relación con la exclamación de Lecoq: "el cuerpo sabe cosas que la cabeza no sabe todavía!" (2007: 26). El estar refiere a ese saber de los sentidos, ese suceso del cuerpo que desplaza momentáneamente al diseño mental prefabricado de la representación. Esa percepción in situ de los sentidos que posterga la operación de significación se vincula a la experiencia como la entiende Heiner Müller (1996: 157) cuando dice "hacer experiencias consiste en no poder conceptualizar algo inmediatamente. En comenzar más tarde a reflexionar sobre eso". También se puede relacionar la experiencia actoral con esa zona inefable de la que habla Agamben (2011: 69) cuyo misterio compromete al sujeto con "la palabra y la verdad": "Así como la infancia destina el lenguaje a la verdad, así el lenguaje constituye la verdad como destino de la experiencia".

Analizar las intersecciones entre estos dos registros explicitados tiene su productividad teatral en tanto se nutren mutuamente. Es decir, hay una potencia erótica del cuerpo que irrumpe en las gramáticas del significado y las desestabiliza, ofreciendo algo imprevisto para la conciencia de la representación, una fuga poética insospechada. Pero también, hay gramáticas y palabras que afectan el cuerpo de una manera inédita para él, provocando nuevas relaciones de sentido, nuevas experiencias. Como dice Badiou (2005: 164), "la física del escenario nutre la química de las palabras" y, al mismo tiempo, como dice Sergio Blanco, el enunciado "Ser o no ser" dice a Hamlet.

Con el cuerpo y la palabra, ir más allá de ellos

No es fácil separar los registros de la representación y de la performance porque son procesos complejamente imbricados. Pero sí creo que hay formas de trabajarlos de manera que ninguno de los dos anule las posibilidades del otro. Y aquí nos encontramos con el problema del vínculo entre la palabra y el cuerpo, que suele ser otra de las parejas peleadas según lo demuestra la tendencia cultural occidental, como ya lo señalaba Artaud a mediados de siglo XX.

Deleuze retorna la tesis teórica de Spinoza del paralelismo donde el autor niega que exista tanto una relación de causalidad entre espíritu (pensamiento) y cuerpo, como también la primacía de uno sobre el otro. La tesis sostiene que nuestro conocimiento captura apenas una parte de ambos.

Se trata de mostrar que el cuerpo supera el conocimiento que de él se tiene, y que el pensamiento supera en la misma medida la conciencia que se tiene de él. No hay menos cosas en nuestro espíritu que superan nuestra conciencia, que cosas en el cuerpo que superan nuestro conocimiento. (Deleuze, 2006: 28)

Con la afirmación de Spinoza "nadie sabe lo que puede un cuerpo" se inaugura un nuevo modelo en la filosofía basado en lo corporal y, a su vez, se equipara la potencia desconocida del cuerpo a lo que tiene de desconocido el pensamiento.

(...) según Spinoza, el modelo corporal no implica desvalorización alguna del pensamiento en relación a la extensión, sino algo mucho más importante, una desvalorización de la conciencia en relación al pensamiento; un descubrimiento del inconsciente, de un inconsciente del pensamiento, no menos profundo que lo desconocido del cuerpo. (Deleuze, 2006: 29)

Al momento de actuar y al de dirigir, nos encontramos interpelados por acontecimientos desconocidos del cuerpo y del pensamiento que desestabilizan nuestros sistemas de representación y nuestro lenguaje. Ellos exceden nuestra conciencia y conocimiento, motivo por el que se convierten inmediatamente en una exigencia: nos fuerzan a un acto creativo de la palabra que sea fiel a esas potencias desconocidas, a aquello sin nombre que nos afecta y nos llama. Exigen un acto de habla inventivo y no reproductivo. Así como Barba mencionaba que todos los grandes maestros del teatro se han preocupado por cómo aprender a caminar de nuevo en el escenario (refiriéndose a un llamamiento distinto del cuerpo en situación de representación), habría que pensar cómo aprender a hablar de nuevo a partir de las experimentaciones en la escena.

Ahora bien, al proyectar a través del lenguaje una determinada conciencia sobre los fenómenos actorales y escénicos en general, es decir, cuando nombramos lo que sucede, sucedió o queremos que suceda, se corre el riesgo de estabilizarlo en una identidad que simplifique la multiplicidad, que reproduzca lo ya existente sin dar lugar a un nuevo reparto sensible (Ranciére, 2009). Me remito a la experiencia del ensayo mencionado del grupo de investigación: en determinado momento de la improvisación⁴, la actriz, Carolina Cismondi, desplegó lo que se podría llamar una "potencia desconocida" en tanto, como directora, me sentí llamada por el suceso sin poder atribuirle un referente a lo que ella había hecho. Cómo nombrar todo lo que pasó en ese breve momento sin simplificarlo, siendo fiel a ese acontecimiento. En otras palabras, cómo traducir lo que vi, escuché y sentí para poder trabajar con la actriz sin que termine por representar, por ejemplo, a "una mujer que alega desesperadamente que la tengan en cuenta" —que no estaría diciendo ni siquiera una pequeña parte de mi experiencia vivida y su potencia semántica. Y por su lado, cómo la actriz puede realizar su propia traducción sin caer en el mismo problema.

Tras ese horizonte que busca la invención de nuevas posibilidades y potencias desconocidas, la pregunta específica que me surge es: cómo evitar sucumbir a la lógica reproductiva, estabilizadora y jerarquizante de la representación. O, en palabras de Deleuze (2005: 225): "¿Cómo hacer para que un enunciado no cristalice, para que un enunciado no entre en el sistema imperialista del signo bajo el significante?" Y, ¿cómo trabajar el lenguaje verbal —desde la dirección y la actuación— para que el devenir performático del acontecimiento pueda de hecho advenir, o bien, volver a tener lugar vívidamente? (Como decimos en los ensayos, ¿cómo hacer que "pase" y que "vuelva a pasar"?) ¿Qué tomar de la lógica de la representación y qué de la lógica del acontecimiento para crear nuevas potencias superadoras de lo ya existente, espesas de sentido? Alberto Ure (2003) nos dice que uno de los problemas del director es "cómo hablar". La pregunta, en síntesis, sería: cómo con la palabra ir más allá de ella, para que el cuerpo pueda ir más allá del conocimiento que tiene de sí.

Abandonarse y decidir: el director como actor y el actor como director

Franquear los obstáculos que tienden a mantenernos en nuestras representaciones conocidas (estáticas) requiere dos actos opuestos e igualmente violentos: abandonarse y decidir. Esto es: caerse de la

⁴ Los ensayos del equipo tienen, por lo general, distintas dinámicas de funcionamiento y procedimientos técnicos. Pero lo que constituye una constante en el trabajo y se considera el principal fundamento de la actuación es investigar sobre el campo de la improvisación.

representación naufragando en la multiplicidad de la percepción caótica, azarosa, voluble de la escena; y realizar anclajes, cortes significantes que padecerían la violencia de tener que elegir una vía —un nombre— frente a innumerables posibilidades que se presentan en la diversidad. Siguiendo con el caso anotado anteriormente, la forma en que nombremos lo que Carolina Cismondi improvisó, condicionará seguramente sus futuras repeticiones y posibilidades de apertura al acontecimiento: no es lo mismo describir el suceso en términos de situación y acción dramática: "una mujer que pide atención excitadamente"; a describir lo que vimos y escuchamos materialmente de ese cuerpo sonoro (con referencias físicas de espacio, tiempo, intensidad, volumen, etc.); o enunciar una construcción simbólica: "la identidad oprimida que busca liberarse"; o emplear una metáfora: "una mujer desmembrada", etc.

Las operaciones de abandonarse y decidir viven tanto en el director como en el actor. Según este punto de vista, ni el pensar y decidir son exclusividad del director, ni el abandonarse y poner en cuerpo son tareas únicamente de los actores. Me atrevería a arriesgar, por ejemplo, que si se dirige sentado en una silla, apelando a la palabra como instrumento de racionalización de los componentes teatrales, los resultados escénicos relativos al plano del acontecimiento serán cualitativamente diferentes a otra experiencia en la que los actores recibieron estímulos del director integrado empáticamente al suceso físico de la escena. No me refiero necesariamente a los procedimientos de directores como Tadeuz Kantor —por mencionar un caso conocido— que ingresaba al escenario y hasta propulsaba físicamente a sus actores. Pienso en la sugestión que provoca la cercanía del director, la presencia física de su voz; el ritmo, timbre, tono, afectación y velocidad con la que enuncia una pauta en el transcurso de la performance actoral; el ímpetu o suavidad con la que sus palabras interceptan el campo sonoro del actor; las gesticulaciones y movimientos que interfieren el campo visual mientras ellos actúan, etc. Existe un estado de predisposición (un estar) a la escucha, a ver y a sentir lo que acontece con y entre los actores que demanda un compromiso corporal del director, cierta empatía sensorial con el "aquí y ahora" del actor.

Con respecto a éste último, no sólo "se deja caer" abandonado a la erótica de los sentidos: él piensa y decide, se autogobierna: dirige, monta, compone y escribe desde adentro de la escena. No deja que lo preestablecido anule el suceso presente del acto; o mejor dicho, torna lo preestablecido como potencia de actos imprevisibles; discute violentamente con el orden de la representación. Su tarea no consiste en cumplir el mandato de un director, o de una marca; hecho que exige no sólo un saber físico sino una inteligencia aguda y específica. Al desaparecer la asimetría de autoridades, el actor tiene una responsabilidad política y creativa mayor: como menciona Alain Badiou (2006, 15), la de "autorizarse por sí mismo", sin que otro medie por él.

Si bien se han mencionado disposiciones y procedimientos que son similares para actores y directores, hay algo que sí marca una diferencia. Por obvio que resulte decirlo, es lo que considero dará lugar a la especificidad técnica y metodológica de uno y otro: se trata de estar afuera o adentro de la escena. De la constatación material de dos perspectivas geográficas distintas, se verán condicionadas nuestras respectivas formas de pensar, hacer, estimular, afectar y ser afectado, (lo mismo que decir, de actuar y pensar) para construir esa tercera cosa que nos excede: la obra. Esa es la diferencia fundamental que nos distingue a actores y directores. Siendo que, en un sentido político, nada impide que tengamos la misma autoridad y libertad para participar del hecho creativo. De todas formas, se trata de una situación condicional que da lugar para que cada uno despliegue una potencia que amplíe sus marcos conocidos, pero no hay garantías de que eso suceda.

La palabra que hace

En muchas ocasiones la percepción más vívida es precedida y preparada por el pensamiento verbal. PAOLO VIRNO (2005: 124)

Si de acuerdo al planteo que se viene desarrollando, tanto el director como el actor avanzan a tientas sobre la performance escénica y siendo que las enunciaciones/pautas del director no se entienden de manera conductista/finalista, analizaré la pauta en su alternativa performática. Superar el alcance interpretativo en el uso de la palabra significa pensarla principalmente como acto que pone a andar otros actos sobre la lógica del estímulo sensible cuyo efecto caótico es multidireccional e imprevisible.

Para hacer este análisis hay que tener en cuenta tres consideraciones que hacen al enfoque desarrollado: 1) el plano material-biológico como continente principal del suceso actoral; 2) que el cuerpo excede a la palabra y viceversa, por lo tanto, se busca preservar la diferencia específica entre uno y otro; 3) la resonancia como forma rizomática de vinculación horizontal del sistema de relaciones.

Usando la referencia del ensayo propuesto⁵, describiré algunas situaciones y procedimientos de dirección que enlazan, en una suerte de juego conceptual, lo que se viene tratando en los apartados anteriores, intentando nombrar algunas funciones del habla en el trabajo del director.

La palabra que da la palabra: A diferencia de otros ensayos, en aquel encuentro, quienes dirigiáramos comenzamos por escuchar si los actores tenían alguna propuesta de indagación escénica. El motivo de Carolina Cismondi —que fue trabajar sobre el real de una situación biográfica— abrió el ensayo a un devenir de resonancias donde cada quien fue participando por contagio en la construcción procedimental del enfoque escénico y del imaginario poético. Se democratizó el campo subjetivo en la medida que las pautas del ensayo se armaron colectivamente ad hoc y el primer motivo (el de la actriz) estimuló diversos motivos (del resto de los participantes) que multiplicaron los efectos de resonancia y las capas de complejidad en la posterior improvisación. Vale destacar que las pautas no fueron enunciadas bajo una fórmula normativa, sino que en el devenir de la conversación previa a la improvisación surgieron puntas de interés que trazaron algunas potencias escénicas; es decir, no se trató de una relación lineal de causa y efecto entre "la preparación" y la "escena improvisada" resultante, sino que el recorrido entre ellas acarreó una multiplicidad de elementos y resonancias en forma rizomática. Algunas enunciaciones que fueron conectando y abriendo asociaciones fueron: "La sensación de muerte desarma la representación de uno mismo"; "Una Ofelia que está indignada por cómo la escribieron"; "Vincular el fantasma [laca-niano] con la necesidad de hablar con otro y hablarse a uno mismo".

La palabra que pregunta por el deseo: el motivo que trajo Carolina Cismondi fue el recuerdo de un episodio en el que buceando comenzó a ahogarse y sintió la inminencia de la muerte. Independientemente de la utilidad que tenía esta anécdota para entender el problema técnico de lo real en la actuación —que era el propósito de ella—, la pregunta que antecede o, en todo caso, sobrevive a cualquier disquisición técnica sería por aquello que motiva la escena en primer lugar; y a esto atribuyo el deseo. El deseo entendido como proceso de pensamiento (Deleuze, 2005: 179-198) que compromete vitalmente al actor con lo que hace y/o dice, con su voluntad de presentarse; como una ética de vinculación con la actuación que supone la fragilidad de apostar algo de sí mismo —su singular deseo— al encuentro con los otros, a riesgo de no encontrar a nadie. Basta con preguntar en este caso a la actriz: ¿por qué deseas hablar de la muerte?; y, como dice Anne Bogan (2008: 85), de prestarle atención.

La palabra que fuerza: lo más común en el desarrollo de una improvisación es que los actores simultáneamente a la tarea de estar en la escena transitando los sucesos que allí se despliegan, intenten comprender las reglas de su producción y leer lo que se va configurando en su inmediatez para poder componer con ello (una imagen, un concepto, una espacialidad, un estado, una intensidad, un relato, etc.). En esa compleja tarea, la representación nunca deja de acechar, porque ante las ambigüedades o estallidos del sentido se tiende a atribuir un referente externo, ya conocido (identitario), y es ahí cuando la actuación se vuelve reproductiva. Ante esto, la palabra del director puede ingresar para forzar un acto inesperado, apelando a la inmediatez de la respuesta actoral. Ingresa con la intempestiva de una interrupción y, al decir de Valenzuela, fuerza al actor a que "salga de los andariveles de seguridad" y aventure una respuesta actoral ante la exigencia de "hacer algo". Por ejemplo: sobre el desarrollo actoral de una intensidad física o de una evolución dramática, se le pide que "crezca más", pero ese "crecer" no anticipa el cómo ni el qué, sino que inyecta un impulso. O bien, pedir a contrapelo de esto mismo, que "se suspenda", o que se haga "silencio", interrumpe la acción sin presuponer el alcance actoral, pero sí que habrá un acto. Del

⁵ Este ensayo del 06/04/2010 estuvo inscripto dentro de una planificación de investigación que se proponía indagar en las intersecciones entre la representación y lo real, comprendiendo este último concepto —desde una perspectiva lacaniana— como el síntoma que emerge en el sujeto y el lenguaje no puede capturar. Particularmente, en este ensayo se invirtió la dinámica habitual donde solíamos ser los directores quienes traíamos las propuestas de abordaje a la problemática escénica. Desde la iniciativa de Carolina Cismondi, de compartir una reflexión sobre 'lo real', se comenzó a tejer un entramado colectivo de resonancias que hicieron emerger disparadores temáticos, imágenes y problemáticas actorales que luego dieron lugar a la improvisación, pero sin objetivos definidos, sino que funcionaron como diálogos que estimularon la escena potencialmente. Se puede decir que al comienzo de la improvisación habíamos generado un espacio común donde poner a circular nuestros imaginarios, sin embargo, no habíamos explicitado una finalidad a ejecutar. Cuando comenzó la improvisación, actores y directores 'performateamos' la escena; por lo tanto, la dirección no estaba antes que la improvisación del actor sino que la performance de una y otro fueron interfiriéndose simultáneamente. Por lo general, en nuestra metodología de trabajo, el o los directores van participando con su voz desde afuera y, a veces, también ingresando a la escena con estímulos físicos. Aquel día, en la dirección estuvimos: Cipriano Argüello Pitt y yo; y en la actuación: Carolina Cismondi y Mauro Alegret.

nivel de la representación (en este caso la elaboración mental abstracta del actor) se pasa hacia el plano físico de la actuación, con la multiplicidad y variabilidad que esto supone.

La palabra que señala la cosa en sí: En virtud de que el suceso actoral permanezca abierto y dinámico, la enunciación del director puede nombrar significantes de la escena que contengan una potencia que el actor se otorgará llevar a un acto. Mencionar un detalle, como puede ser "la boca", sugiere que "algo pase" con esa boca: a partir de ser mencionada/señalada el actor la percibe y despliega una potencia física en alguna dirección; siendo que responderá a "esa" boca que siente, y no a un referente abstracto. En el caso de nuestro ensayo, el director repetía "los brazos, los brazos", sin decir casi nada, pero la actriz puntuaba allí algo físico que contenía "alguna" potencia (de imagen, de movimiento, de ruptura, sentido, etc.). Al estar desprovistas de verbo, estas enunciaciones requieren que el actor pase al acto en el devenir que le es propio al estado de su cuerpo, sin la mediación interpretativa del director. A su vez, que sea una parte en detalle lo que se señala ("esa comisura", "el pie", etc.) hace que el actor continúe operando en los márgenes de la representación, con sus residuos. Se podría decir también que esta palabra que señala, de alguna manera tiene un efecto somático, como si la palabra tocara de hecho aquello que menciona, ya que al decir "los brazos", son integrados por el actor en su registro perceptivo, siendo que no sentimos cada parte de nuestro cuerpo todo el tiempo, pero sí cuando le prestamos atención o es tocada.

La palabra que evoca: en un sentido contrario al anterior, el director hace uso de la palabra en forma literaria, provocando que la cosa-en-sí adquiera posibilidades semánticas inesperadas o, en términos de Foucault (2008), permite trabajar en un sentido heterotópico⁶. Se mencionan "ausentes" que buscan estimular el imaginario del actor: al devenir sucesivo de imágenes que informan el cuerpo del actor, se agregan las del director, que operan por diferencia y sugestión. Es decir, la aparición de la voz del director se justifica en agregar algo que no está en la escena y puede incrementar dramáticamente la espesura del lenguaje actoral. Se trata del uso de construcciones metafóricas simples ("se descuartiza el cuerpo", "te queman las manos", "ahora sos Hamlet") o; más complejas ("te duele cada espacio vacío", "sos una boca que todo lo come"), que apelan a desdibujar el referente realista y en consecuencia, a que el actor fuerce el imaginario y, en el mejor de los casos, resulte una impresión de lenguaje inusitado.

Las funciones de la palabra que aquí propuse para indagar en la emancipación de las potencias imprevisibles del cuerpo y sus alcances interpelantes del lenguaje (como artífice de las representaciones), son apenas una aproximación a un gran campo de exploración y de análisis que podría extenderse al abordaje de otros procesos creativos. Considero que en la singularidad de las prácticas creativas se encuentran desafíos ciertos para una teoría viva, que asuma el trabajo con los conceptos como una tarea creativa capaz de refundar la experiencia del lenguaje y, por lo tanto, de nuestras prácticas.



⁶ En el sentido que le da Foucault (1991: 3): "Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la "sintaxis" y no sólo la que construye las frases —aquella menos evidente que hace "mantener-se juntas" (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas."

César Brie: el actor y el entrenamiento físico-vocal

Marcos Rosenzvaig

En Rosenzvaig, M. (2015). *Técnicas actorales contemporáneas II. Las poéticas de 15 maestros del presente*. Buenos Aires: Capital intelectual.

Un viento feroz lleva consigo al teatro de los nuevos tiempos. Pasa raudamente por las grandes ciudades y arrastra más de lo que abona. El éxito y las necesidades de protagonismo de actores y directores hacen que los intérpretes circulen en dos o tres proyectos teatrales a la vez. Y en esa maraña teatral de cientos de proyectos, algo quedó relegado en el nuevo siglo: la mística teatral. César Brie (1954) es uno de los pocos directores que aún piensa que creer es la única posibilidad de ser y, por eso, mantiene viva esa llama que lo iluminó de joven y que hasta el día de hoy, después de cuatro décadas, continúa siendo el motor de preguntas sobre la condición esencial del hombre. Instalarse en el desierto y desde el silencio descifrar la escritura con cuerpos y con voces. Sabiendo de antemano que ninguna escritura será el libro o el rostro del mundo, dice Jabés, puesto que su sentido se aleja y se pierde en los confines del silencio.

La pasión por el teatro se despertó en él a los diecisiete años. Hijo de padres relacionados con la literatura y el arte escénico, hizo sus primeros vínculos artísticos en el Centro Dramático Buenos Aires junto a Renzo Casali. Ese mismo grupo devino con el tiempo en la Comuna Baires y participó del Festival de Nancy. Toda esa masa de tiempo que significó cuarenta y tres años de vida teatral como actor, director y dramaturgo, la sintetizó en un rodar entre Argentina, Bolivia e Italia. Y entre los hechos más relevantes que recuerda fue la creación de un colectivo teatral llamado Tupac Amaru, laboratorio de teatro permanente, donde se organizaban charlas, cine, fiestas de solidaridad; y hasta se pretendió crear una zona libre, no consumista, fiel a los ideales de toda una época, en la que se mezclaba desde el hipismo hasta la resistencia pacifista contra la guerra de Vietnam, las luchas antiimperialista y las revoluciones sociales en Latinoamérica.

La vida de todos nosotros está atravesada por referentes, hombres y mujeres que fueron sujetos de admiración. En el caso de Brie, siendo joven lo fue de Renzo Casali, pero luego rompió con él para ir en busca de su propio teatro. Los años suavizan y, si bien paulatinamente vamos camino a tener menguado el sentido de la vista, nos convertimos un poco en Tiresias y, desde esa ceguera, la balanza de la equidad se atempera y se puede extraer las mejores enseñanzas y descartar aquello que el tiempo mismo escondió en los subsuelos. Tres son los libros que más influyeron en su vida artística: *Hacia un teatro pobre* de Jerzy Grotowski, *El teatro y su doble* de Antonin Artaud y *Stanislavsky dirige* de Michael Gorchakov.

Como artista lo revolucionó el teatro de Ariane Mnouchkine con la obra *1789, Création collective* du Théâtre du Soleil; Peter Brook, Pina Bauch y *La clase muerta* de Tadeusz Kantor y su trabajo con los objetos. La primera traducción que se conoce al español de las clases elementales de Kantor, la editó Brie en una revista teatral boliviana que él dirigía llamada *El tonto del pueblo*. También irradianon su imaginario grupos como *Los Ex Comediantes* de la ciudad de Bolzano, por lo iracundo y grotesco de este grupo teatral callejero; un grupo de teatro galés llamado *Briscoe* (vagos recuerdos) y, fundamentalmente, quien fuera su maestra, una actriz del Odin Theatret, Iben Nagel Rasmussen. El Odin le dejó como experiencia y aprendizaje la ética del actor y el trabajo con el cuerpo y la voz.

Superar la imitación

Los procedimientos de un artista no deberían ser reconocidos. Querer descifrar el retrato de Leonardo es embarcarse en lo infinito; allí radica lo magistral del arte, no se puede dividir en cientos de partecitas con el objeto de extrapolar algo unívoco o definitivo. La belleza del arte esconde la técnica hasta tal punto que un espectador se sumerge en esa ficción para reposar allí, para divertirse, para pensar, para estar en un lugar distinto, solo, apartado del roce cotidiano y del maltrato del mundo. En ese caso, la técnica desapareció y dio sitio a la obra.

Brie reconoce haber aprendido a colocar la voz con el Odin Teatret, pero a hablar, desde el sentido operístico, lo hizo escuchando a los grandes actores. “Se aprende del gran teatro, y me refiero a esos textos dichos por un actor que parecieran ser la ocurrencia del momento. El mejor ladrón es el que nunca es descubierto y yo soy un gran ladrón, pero nunca intenté imitar el trabajo de nadie. El consejo que doy a mis actores es que crean en el trabajo consigo mismo y que prescindan de buscar el resultado. La imitación puede formar parte de un proceso que debe ser superado, para llegar hacia el final del camino a un resultado en donde la copia se pierde como un golpe de amnesia definitivo. Pocos son los que trabajan seriamente consigo y el trabajo del actor debe ser constante.”

La creación de una obra

“De reacción política”, de esta manera llama César Brie al lenguaje estético de la obra *En un sol amarillo*, surgida de sus vivencias en Bolivia. La historia cuenta acerca de un terremoto acontecido el 22 de mayo de 1998 en Bolivia, más precisamente en un pueblo llamado Aiquile, ubicado a 120 kilómetros de Sucre. Las catástrofes suelen traer ayudas humanitarias de distintos países. Cuando todo queda sepultado y el techo del cielo aplasta a los hombres humildes, con los que las calamidades se ensañan como si hubiera algo más que venga vida de los inocentes, entonces sucede, por lo general, que los países ricos envíen ayudas humanitarias. Estos socorros nunca llegaban a destino, eran interceptados por manos traviesas que los hacían perderse o desviarse del objetivo original; con una de esas ayudas el presidente Banzer se compró un avión presidencial. Como si la ciudad tuviera un agujero negro, todo lo que llegaba desaparecía: generadores, colchas, frazadas, alimentos y hasta los ataúdes. En síntesis, la catástrofe llegó a ser un gran negocio para los políticos.

Tiempo después César Brie, junto a su grupo, fue al lugar de los hechos, donde obtuvo el primer resultado del trabajo de campo: la recolección de testimonios. Un informe periodístico de veintidós páginas de denuncias con nombres de políticos y militares. Sólo un militar se mantuvo al margen del pillaje e incluso le ofreció protección. El segundo resultado fue la escritura de la obra *En un sol amarillo*.

“El trabajo comenzó a partir de esos informes y de preguntas que hice y que hago a los actores. Ése es mi trabajo de creación de imágenes. Comenzar haciendo preguntas, no sin antes explicar lo que estoy buscando. Una vez que ellos saben lo básico entonces surge la primera pregunta. En el caso de *En un sol amarillo* fue: ¿cómo dar la sensación de un terremoto? Y aquí viene la lección de Kantor: los objetos son sagrados en la escena, tienen el rol de un actor.”

El objeto de Kantor, inexorable, irredento, cada vez más inaprensible, irónico, decepcionante, casi logra reírse de las manipulaciones. Sus movimientos, a veces sincronizados, continuos, inalterables, proceden de la misma dimensión que los personajes. Kantor los observa con la mirada de un Leonardo da Vinci del siglo XX. Los objetos suelen retornar en sus espectáculos, vuelven a ser usados, de la misma manera como se repiten escenas de otros espectáculos, porque el teatro de Kantor no se reduce a un espectáculo, es toda una obra con un lenguaje que enmudece a la misma torre de Babel, que obliga al hombre a dilatar sus sentidos, a dejarse llevar por el fluir de la conciencia, un lenguaje que recorre la historia de los hombres, sus desencuentros, su dolor, su incomunicación y su soledad.

“Las preguntas que hago son un método de inducción de imágenes. Por ejemplo pregunto: ¿cómo es un terremoto? Las respuestas posibles son: la tierra se sacude, todo se viene abajo, hay polvo. La primera variante a esa pregunta es: la tierra se sacude. ¿Dónde y cómo? La contestación es 'en la ropa, en el suelo'.

“—¿Quién tiene una idea? —pregunto.

“—Yo —dice un actor.

“—Hacela —respondo, y anoto todo lo que hace.

“Un actor vuelca una bolsa de afrecho al aire. Otro tira a una persona. Junto a la persona y encima le tiro afrecho. Se me ocurre otra variante y es colocarle un guardapolvo al que tira afrecho. Convertirlo en un siervo de escena. Estos serán los encargados de mover a las personas y a los objetos en la obra. Uno las imágenes y lo que obtengo es que, mientras ocurre el temblor, alguien me arroja al suelo y me tira afrecho. Yo sigo contando la historia de lo ocurrido en el terremoto. Después el mismo siervo de escena me limpia y yo continúo contando la escena quinta de cuando el holandés estuvo metido debajo de la tierra. Las otras dos personas que aparecen en el cuadro son el destino. Esos porteros son fríos y brutales; sin embargo, las acciones que realizan jamás denotan maldad. Al final limpian al holandés y lo recuperan.

“Creamos centenares de esas imágenes, luego incorporo variantes a cada imagen y por último escribo textos con todo lo que funciona. Me pregunto qué textos pueden ir para estas imágenes. Quito y agrego frases con la práctica de los ensayos. Ésta es la metodología de mi dramaturgia. Ya sea tomando un texto clásico, una obra realista o creando mi propio texto.”

“Cuando se trata de un clásico, como puede ser Tío Vania de Chejov, obra que dirigí respetando íntegramente los textos del maestro ruso, lo primero que me planteo es qué hay detrás de una escena y qué busco en la misma. Tomo el ejemplo de Teleguin, quien dice cuatro frases que resultan ser la música de la escena: 'Vania, no me gusta que hables así, quien traiciona a la esposa puede también traicionar a la patria. Mi mujer me abandonó a causa de mi rostro picado de viruela, fue a vivir a la casa de su amante. Yo conservé mi palabra y mantuve a los hijos de ellos. Y ahora qué pasó, su amante murió, ella se afeó y yo puedo caminar con la frente bien alta'.

“Quién habla es propiamente un ángel. Él aceptó su palabra y nunca faltó a ella. La pregunta que me hice fue cómo doy la idea de que ese hombre es un ángel. Están los tres sentados en un banco: Astrov, Vania y Teleguin. Entonces Astrov y Vania toman el banco y lo alzan. La luz es reducida y lo que se percibe es una persona que levita. Partí del texto para llegar a la imagen. La relación de imagen y texto es muy particular. El texto tiene dos niveles. Uno es información, el otro es poético. El texto con la imagen es la tercera cosa.”

La primera escena de *En un sol amarillo*

La escena inicial es una fotografía antigua, similar a esas fotografías que cuelgan en el centro del comedor de las casas campesinas. El óvalo, y dentro un matrimonio en color sepia. Dos caras dentro del marco del cuadro. Un hombre con una valija en un costado y un hombre que está sentado y habla: “¿Ya sacó las fotografías? ¿Ya está? ¿Quiere saber cómo fue el terremoto?”

Hay algo terrible en toda fotografía: el retorno de lo muerto. Kantor dice que la idea de vida no puede ser reivindicada en el arte más que por la ausencia de vida. “La fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”, asegura Roland Barthes. Hacer hablar a los muertos por sus restos a través de las fotografías es una manera de hablar de los relatos de poder que muchos construyeron con sus cuerpos; es el caso de César Brie, para que estos puedan ser leídos por otros y para que haya un testimonio de lo acontecido.

“El terremoto está logrado en la obra haciendo volar todo lo que hay en la escena. Los objetos vuelan, incluso el vestuario del hombre que parece vestido, pero en realidad todo está atado con cuerdas. De un solo golpe aparecen en el aire: vestido, silla, valija, marco, mesa y puerta. Son seis objetos moviéndose en el aire iluminados por cuatro luces ubicadas desde abajo, que producen veinticuatro sombras y dos metáforas: las cosas no caen en un terremoto sino que permanecen en el aire. Los personajes tienen polvo en sus bocas, quieren denunciar algo pero no son escuchados. Hacia el final de la obra, cuando el público aceptó que todos los objetos están en el aire y aplaude en la oscuridad, se enciende la luz y todo cae abruptamente.”

***En un sol amarillo*, de César Brie**

(Escena 5: El holandés)

MICHIEL: Yo era feliz aquí,
conocía mucha gente
del pueblo, comunidades.
Vivíamos desde hacía tres años
con Katrina y nuestras hijas
Camila y Eva Natalia.
Nuestra casa:
grandes puertas a la calle,
el patio lleno de plantas
y el balcón con vista al pueblo.
El día 21 de mayo:
un día tranquilo y normal...
fui a recoger a Camila.
Había tomado su sopa,

sin berrinches, cosa rara.
Volviendo a casa contaba
que había jugado el día entero,
que sus amigos la amaban
y que ella las quería también.
Luego comimos panqueques.
A las ocho, yo sentí
un movimiento pequeño
pero no me preocupé.
Más tarde fui a comprar pan.
Y allí escuché a una mujer.

MUJER: ¿O será que son los signos
del terremoto anunciado
para el fin del siglo en Sucre?

MICHIEL: Volví a casa preocupado.
“Katrina, tal vez debemos
cambiar de casa si es cierto,
que puede haber terremoto.”

KATRINA: Miré el techo,
unas semanas después
íbamos a partir de viaje.
Por un segundo pensé:
para cuando regresemos,
¿encontraremos la casa?

MICHIEL: Temprano bañamos a Evita.
Acostamos a las niñas.
Poco después nosotros
también fuimos a dormir.
Se despiertan ambos sobresaltados

KATRINA: Michiel, hay un ruido muy extraño.
Como si temblara el techo.
Las niñas, hay que buscarlas...

MICHIEL: Había algo...
daba miedo...
era una fuerza mayor,
como un viento espeso
que merodeaba la casa.
Corrí al cuarto de las niñas...
ya llegando al dormitorio
se levantó la tierra
y sentí que era el fin,
que algo terrible pasaba.
Con un grito salté adentro,
caí boca abajo al suelo
y sentí en ese instante
como si me vaciaran encima
una volqueta de tierra...
Estaba inmovilizado.
Podía apenas mover
tres dedos de mi mano izquierda.
Estábamos enterrados,
toda esa tremenda casa
con paredes gigantescas

se había venido abajo...
el fin me había llegado
y a las niñas,
y a mi esposa,
tal vez fuera el fin del mundo.
No sabía si las niñas
que estaban a escasos metros
siquiera habían despertado.
La cabeza apretada,
el aire lleno de polvo
pensaba que se iba a acabar.
Estaba enterrado vivo
y me preparé a morir.
Gritaba pidiendo auxilio.
Gritaba todos los nombres
de mis hijas, de Katrina...
Cantaba canciones a Evita...
Y rezaba. Y me sentía
con fuerzas para morir,
porque el fin me había tocado
en plena felicidad.
Pese a todo yo quería
agradecer a alguien o algo,
no quería morir mal
condenando la vida
por el modo desgraciado
con que llegaba el final.
Quería que me encontraran
al menos con una sonrisa.
Yo tenía casi treinta años
y había valido la pena.
Creí que en Cochabamba,
o en Sucre ocurría lo mismo...
O tal vez en todo el mundo.
Pero pasaba el tiempo,
había nuevos sacudones,
aumentaba la presión
en mi cabeza, y mi cuello...
Mis piernas dolían mucho
No lograba respirar...
Pero seguía con vida
Y no perdía la conciencia,
eso me permitía pensar.
Pensaba, rezaba, pedía
que no hubiera escombros
sobre mi mujer, mis hijas,
que se pudieran salvar.
En uno de esos momentos
me vino un nombre: Alexander,
el hijo del cual Katrina
estaba embarazada...
gritaba el nombre esperando
que ella lograra escucharlo
y que pudiera salvarse.
En esas horas estuve más solo
que en toda mi vida.

Luego, era un silencio total.
Nunca más le dirás nada
a los que amas, nunca más
harás algo por los otros.
Seguía pasando el tiempo y todavía no había muerto...
entonces pensaba “es un signo,
luchar para sobrevivir”,
y movía los tres dedos pero nada... a pesar
de la fuerza que hacía
mi cuerpo no se movía.
Mucho más tarde oí pasos...
gente encima,
pero no podía saber si era cerca o era lejos...
gritaba lo que podía
pero nada me indicaba que me oyeran o me buscaran.
Cuántas personas —pensaba
habrán oído enterradas,
los equipos de rescate
pero lo mismo habrán muerto
y de repente... me oyeron.
Luego en el hospital,
la familia de mi esposa
me dijo: “Katrina está bien”.
No pregunté por las niñas
porque no tenía esperanzas
de volver a verlas vivas.
Recién algo más tarde
pude encontrar a Katrina
y entonces me contaron
que habían hallado los cuerpos
de Eva Nathalia y Camila.
Todavía no entendía
el sentido de la muerte
y no tenía recuerdos
de lo que era nuestra vida...
Parece que la tristeza
está atada a los recuerdos.
La tristeza y los recuerdos
llegaron días después...
Parece difícil creerlo
pero en el año siguiente
hubo momentos más duros
que los que pasé enterrado:
la vida puede ser tan cruel
que te deja como padres
de hijas que ya no están.
Al salir del hospital
Aprendía a caminar...
un segundo nacimiento.
Era como un crecimiento,
y el afecto y el amor
con que parientes y amigos
nos jalaron a la vida,
la ayuda para superar
los momentos de dolor,
tan profundo, tan injusto.

KATRINA: Y finalmente, el amor
y de nuevo la esperanza
por nuestro hermoso y sano hijo.
Martín Alexander nació
seis meses después del temblor.

La escena elegida

La escena es un relato que el holandés escribió cuando estuvo nueve horas debajo de la tierra. Su relato cuenta que escucha un temblor y siente que todo cae sobre su cabeza. La consecuencia más dramática fue la pérdida de sus hijas. Él, aprisionado en la tierra, sólo podía mover dos dedos de la mano izquierda y apenas los labios por donde respiraba e intentaba alertar sobre su paradero. El personaje cree estar viviendo el fin del mundo. Después trata de cantar para ser escuchado, y por último intenta sonreír para ser encontrado con una sonrisa, una forma de decir “fue hermoso vivir”. Interpretado por un aimara, el holandés finaliza su relato con el nacimiento de un nuevo hijo.

“Uno de los siervos de escena hace el dibujo de un niño, pero con polvo sobre la mesa. Cuando el holandés se entera de que su mujer estaba viva —fue rescatada unas cinco horas después—, ella levanta la mesa unos treinta grados a proscenio, a la vista del público. Cuando él se entera de que sus hijas están muertas, la mujer levanta más la mesa y el dibujo hecho con polvo se derrumba y cae al piso. Y él dice: ‘Después fue acostumbrarse a vivir con hijos que ya no están más’. Entonces lo arrojan sobre una mesa, le tiran afrecho, lo limpian y lo sientan en una silla. En esta escena los objetos son el polvo, la mesa, el hombre que es arrojado y sentado en una silla. Hay una imagen bíblica: del polvo venimos y hacia el polvo vamos. Hay una relación objetual. Un ejemplo es que no es necesario decir que estoy como loco, que no logro contener mis ideas. Basta que el actor se tome la cabeza y el siervo arroje libros. El público relaciona la acción con la palabra. De esta manera se ve mi locura hecha por otro. Resulta elemental y potente, y no entiendo por qué es algo que no se hace. Hay una autonomía de la acción, una autonomía del actor, y una relación entre ambos cuando no la hay. Las palabras pueden sobrar, puede que se necesiten menos palabras o más bien no haya palabras. La práctica será el indicador certero. Si se dice demasiado se vuelve retórico.”

“En el teatro tradicional se suele fingir truenos y poderosos vientos. Lo que intento en mi teatro es producir una catástrofe interior. La vanguardia dice: ‘No hay nada que explicar’. Yo digo que hay que saber explicar. No parto de una tesis. El camino es descubrir la esencia. Para eso se hace necesario evitar enamorarse de las ideas o de los textos. El texto tiene esa doble misión: la de informar sin decir que estoy informando. El secreto estriba en cómo contar, el ritmo y la manera. Para mí escribir teatro es verificar eso mismo en la escena.”

La técnica

“Una vez que los actores tienen estudiado el texto, el paso siguiente es que resulten creíbles. Lo vocal es sumamente importante en el trabajo de un actor. Hay diferentes niveles: uno es la emisión y otro es el uso de los resonadores. Un actor debe hablar con volumen suficiente como para ser escuchado y, al mismo tiempo, jamás parecer o incurrir en el grito. Para ello es esencial colocar la voz detrás para que salga adelante. El otro trabajo es el sentido, aprender a trabajar con la voz de modo que todo lo que diga pareciera ocurrir en ese momento. Y para eso hay que enseñarles a los actores a que no bajen el volumen después de cada palabra, sino que lo mantengan levantado. Acentuar no es pegarle a la palabra, sino alargarla. Se acentúa por sustracción.”

“Otro nivel de trabajo es la relación entre la música y el texto. El texto tiene que ser música. Transformamos el texto usando continuamente el subtexto. Yo suelo trabajar sobre el subtexto. Un mismo texto lo uso para decir una cantidad de cosas distintas. Cómo decir lo que se piensa diciendo finalmente otra cosa.”

“La relación entre texto y música se llamó ‘melología’ en el siglo XIX. Los actores italianos eran bárbaros en esto. Tommaso Salvini era un ejemplo, su actuación en Oteló inspiró a Constantin Stanislavski en 1882. Salvini decía que él podía hacer llorar al público leyendo un menú de comidas. Supo estrenar en Buenos Aires e incluso en Montevideo. Melología es hablar con música y hay ejercicios para que un actor incorpore estas virtudes. Yo hago tocar el acordeón a un actor y le enseño los cambios en los acordes. Él debe tener conciencia de que la música está en sus palabras y todo va a depender de

cómo usa el instrumento vocal. Algo similar hacía el payador. Posteriormente se cambian los acordes y después se lo hace en contrapunto. De manera que la música vaya por un lado y el texto por el otro. Tocamos en vivo la música. No se conmueve el espectador por lo que decís sino por cómo lo decís.”

“Al trabajo con el cuerpo le asigno un papel importante. Yo fui acróbata, hacía el salto mortal sin carrera. Estudié artes marciales y también el trabajo del mimo, aunque este último no me interesa desde el lenguaje, sí desde el punto de vista técnico. Mi estudio con Iben Nagel Rasmussen me ayudó a procesar una síntesis de todo lo aprendido. Los actores tienen por costumbre preguntarse cómo lo hace fulano o cómo lo hago yo y cuál es mi técnica. Mi respuesta es que hay una técnica para cada actor. Hay actores demasiado calientes y se hace necesario enfriarlos, o viceversa, demasiado racionales y es necesario encenderlos. Cuando los actores encuentran el camino, mi propuesta es ‘hasta aquí llegamos’, ahora ellos deben hacer su propio camino. Barba sostiene que el grupo es algo fundamental. Para mí, un grupo tiene una vida útil como máximo de diez o quince años, luego es mejor que los integrantes se separen.”

Con respecto a este tema, reflexiono a partir de lo dice Brie: lo que hizo el teatro en este último siglo fue encontrar en el cuerpo humano un lugar donde poesía, música y espacio puedan reunirse en un cuerpo vivo. Y la recuperación de ese cuerpo estuvo ligada a la necesidad de la libertad; Isadora Duncan en la danza moderna, Grotowski en el teatro. La actuación simboliza el poder colectivo de los cuerpos y ese poder se irradia, según decía Appia, no en un arte exhibido como espectáculo —un arte de ropas y máscaras vacías—, sino en un arte desplegado en la sala, allí donde el cuerpo genera un vínculo, un puente de contacto con los cuerpos de los que miran.

Reglas y principios

“Tengo por costumbre decirles a los actores las reglas básicas de la actuación. La primera regla: miren; la segunda regla: cambien su peso; la tercera regla: sepan que hay tres horizontes. Ahora bien, si viene otro director y les dice lo contrario, mi consejo es créanle. Yo les digo a los alumnos: ‘Ustedes tomen lo que les sirve, porque cada uno debe encontrar su camino.’ Yo no defiendo los métodos. Si alguien dice ‘yo haría’, mi respuesta es ‘hacelo’.”

“Hay principios del movimiento y de la acción. Yo trato de enseñarles que adquirirán los principios en la práctica, con los ejercicios. Les enseño caminos. Del físico del actor al trabajo del actor en la escena. No es el trabajo físico, sino cómo ellos se comportan en ese espacio. La escena está en la vida, pero no es la vida. Los actores tienden a exagerar. Yo les enseño a estar serenos, entonces van a poder comenzar a actuar. Las técnicas no tienen que ser escudos para protegerse, y finalmente les enseño a improvisar. Después viene la composición. Hay quienes son muy buenos para improvisar y otros para componer. A cada uno le sirven determinadas cosas y, cuando veo a un actor que crece, me siento un demiurgo.”

“Hace mucho tiempo que renuncié a la frase ‘yo lo hubiera hecho así’. Cuando soy espectador de un teatro que nunca haría, me entrego a él como un espectador novato. Y aclaro que me encanta ver buen teatro, sea este tecnológico, cabaret, teatro de texto o de mueble. Sea el teatro que sea, lo importante es que esté bien hecho.”

Cada artista tiene un lenguaje y debe ser fiel al mismo. No se trata de discutir técnicas y metodologías. Hay una técnica distinta para cada actor. El dogmatismo de los dueños de las verdades eternas comenzó a morir a fines del siglo XX y, si bien el nuevo siglo ganó en libertades, quizás el mayor reproche es que haya perdido en las pasiones. Así, pues, comenzó esta entrevista; como suele acontecer en el teatro, todo gira hacia un comienzo”.



Guillermo Angelelli: El teatro antes que la palabra

Marcos Rosenzvaig

En Rosenzvaig, M. (2015). *Técnicas actorales contemporáneas II. Las poéticas de 15 maestros del presente*. Buenos Aires: Capital intelectual.

Toda nuestra historia pasa por el cuerpo. Desde el Cristianismo hasta nuestros días, el cuerpo del hombre atraviesa la historia. Los monarcas y los santos desplegaban un fetichismo especial, más cerca de la gloria que de las miserias del mismo. El Cristianismo es la única religión en la que Dios se encarnó en un cuerpo humano para vivir y morir como hombre y como víctima hasta nuestros días. Desde el sufrimiento y la degradación carnal de Job, hasta las santas que destruyen el cuerpo como forma de purificación, el cuerpo se ubica en el centro de la historia del hombre y es la herramienta preferida para contar lo que las palabras se resisten a contar.

En la cultura actual hay una resistencia a lo táctil, las personas evitan tocarse; de alguna manera, tocar es acercarse al corazón. Las personas se encogen para sortear el contacto. Todo aquello que puede penetrar en el alma, o bien aquello que signifique demostración del alma, como es el caso del llanto, suele engendrar rechazo. Una debilidad difícil de soportar para el otro. Los niños lloran porque no pueden explicar. En el teatro los espectadores no lloramos a causa de las lágrimas de los otros, sino por la supresión de esas lágrimas, el control consciente sobre la necesidad de llorar.¹

El mundo contemporáneo otorga supremacía a aquello que puede ser controlado pero, cuando un espectador se deja llevar por lo irracional, lo que le sucede y siente, más que por el pensamiento y la reflexión, surge la necesidad de negarlo justamente porque lo que le pasa no puede ser explicado ni racionalizado. Me viene a la mente *La lección de anatomía*², una obra que hizo furor en los años setenta. Yo la presencié con desencanto y hasta me burlé de ella. No creo que cambie de opinión en el caso de volver a verla, pero naturalmente hay que considerar que pasaron cuarenta años. La obra terminaba cuando los actores se acercaban y tocaban con sus manos las del público. Lo que hacían era aproximarse al corazón del público. Yo lo sentía como una misericordia o un consuelo piadoso que rechazaba; sin embargo, muchos espectadores lloraban. Tampoco fue casual que la obra haya sido estrenada en un congreso mundial de medicina psicosomática. La finalidad de esta obra era el contacto, lo que la cultura se empeña en suprimir.

El espacio teatral conserva algo de lo mágico, de lo ritual; dentro de ese espacio está permitido acercarse a la mano de un espectador, y en esa caricia el actor se involucra con otro y comparte una emoción profunda. Las familias en el pasado necesitaron un cura o un rabino para manifestar su estado místico y los dolores del alma; luego llegó el médico de familia, en nuestra dramaturgia aparece en Los derechos de la salud de Florencio Sánchez. Y en la actualidad, quizás ese rol esté presente en el psicoanalista, para las personas pudientes; en las iglesias evangélicas, para los más humildes y en el teatro, para todos aquellos que se asombran, todavía, al ver hombres exponiendo sus verdades en un escenario.

El teatro moderno es, ante todo, teatro del cuerpo. El concepto que Barba sostiene con respecto a la palabra y las vanguardias es que éstas quieren acabar con una palabra que lucha contra el cuerpo y con la experiencia vivida a través de todos los sentidos. Por esa razón, no se incluye en este capítulo el texto de una escena, sencillamente porque el trabajo de Guillermo Angelelli (1961) consiste en el entrenamiento

¹ Tada, M. *Gestualidad japonesa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.

² *La lección de anatomía* de Carlos Mathus fue estrenada el 2 de diciembre de 1972; desde entonces, lleva aproximadamente diez mil representaciones.

del cuerpo y la voz³. La poética de la destreza del actor está sobredimensionada en desmedro de la literatura, la poesía y la belleza de las palabras. Fueron éstas las que construyeron universos como el de Arthur Miller, Tennessee Williams y William Shakespeare. Dentro de los parámetros de cada lenguaje, sería bueno establecer un juicio de valores y evitar hacerlo desde la postura de un lenguaje estético.

Guillermo Angelelli es un trabajador exhaustivo del cuerpo y la voz de los actores. Una artista que hizo de la enseñanza un modo de vida. En los años ochenta tomó lecciones de clown y formó parte del Clu del Claun. Durante la misma década ingresó al OdinTeatret de Dinamarca, aprovechando una gira del grupo por Latinoamérica. Como actor cuenta con una larga trayectoria de trabajos en cine y teatro.

Las fuentes del trabajo de Angelelli provienen de una larga lista de maestros que van desde Eugenio Barba hasta el teatro de Gandolfo, pasando por la danza balinesa y la voz grotowskiana pero, fundamentalmente, su referente y maestra es Iben Naguel Rasmussen. Un largo recorrido de kilómetros de aprendizaje, según el entrevistado, no configuraron en él una técnica sino más bien una multitud de pequeñas técnicas. Dos son los ejes centrales de su actividad: el trabajo de laboratorio con la danza, que debe a Iben, actriz del OdinTeatret, y el trabajo de clown emprendido con Cristina Moreira, quien se formó con discípulos de Jacques Lecoq. Conjuguar ambas líneas fue una labor ardua, sobre todo por el carácter disímil de las propuestas.

El primer trabajo del Odin, basado en Grotowski, estuvo centrado en tres técnicas o disciplinas: la acrobacia, el yoga y los ejercicios tomados del mimo Étienne Decroux, maestro de Jean Louis Barrault, Marcel Marceau, Jessica Lange y Michel Serrault. El cuerpo es el que sostiene el traje –dice Decroux–, es lo primero que verá el espectador. El cuerpo es el que lleva la voz. Es el esqueleto, la mano en el guante. Tomando el cuerpo como el centro de sus investigaciones, el actor busca reconstruir la esencia del drama, integrar en el cuerpo los principios de una acción o de una situación dramática –desequilibrio, inestabilidad, causalidades, ritmo–, consiguiendo así el control de estos estados. El actor se convierte en escultor y escultura, artesano de una inscripción del pensamiento en el espacio y materia de su propio trabajo.

Esta mecánica de desarrollo del Odin posibilitó alcanzar una gran fluidez, en lugar de exigir del actor la búsqueda del gran virtuosismo, lo que Iben propuso después de años de trabajo con el grupo, bajo la supervisión de Eugenio Barba, fue que los actores ensayaran individualmente y desarrollaran su propio entrenamiento. El objetivo fue lograr la fluidez de la energía, para en un segundo paso alcanzar el virtuosismo.

Su maestra encontró la fluidez haciendo que el cuerpo resolviera los problemas sin detenerse a pensar en las soluciones. Para que un cuerpo no piense, se hizo imprescindible que el pensamiento viajara dentro de la acción. Un ejercicio de caída y recuperación fue el motor en este proceso de la fluidez. El ejercicio consistía en dejar que el cuerpo cayera por su propio peso, y con ese mismo impulso de la caída volviera hacia arriba para continuar el trabajo. Lo modificó cuando se dio cuenta de que las rodillas corrían peligro, entonces acotó la caída con un stop antes de llegar al piso, y proyectó esa energía retenida en el stop en otra dirección al espacio. Acto seguido, entendió que esa fuerza pulsora podía ser modelada de distintas maneras, como un repertorio de calidades de energías.

Calidades de energía

“Un ejercicio que significó mucho para mí –dice el entrevistado– fue la energía del Samurai, guerrero japonés con armaduras pesadísimas, que se trabaja con una posición de base, lo que sería en danza una segunda: piernas separadas, centro en la tierra, columna erguida, todo bajo la idea de un Samurai Guerrero y Conquistador”. Iben Nagel Rasmussen enseñaba tres desplazamientos sobre esta posición de base: uno frontal y dos laterales. Hay una base técnica, después cada uno debía encargarse de buscar sus propios ejercicios, sus propias acciones. Diferentes maneras de girar, de ir al piso, saltar, siempre con una relación clara en relación con el espacio y la gente que está en ese espacio, aunque no se interaccione directamente con los compañeros. Las acciones se proyectaron y mi imaginario fue el de un Samurai en

³ En técnicas actorales contemporáneas. La propuesta de 16 grandes maestros, Buenos Aires, capital Intelectual, 2011 incluí también una entrevista a Guillermo Angelelli.

plena lucha. Una actriz que había trabajado con un grupo polaco llamado ‘gardenitsi’ revolucionó la cabeza de todos. Ella trabajaba un paso de base a manera de vals, con un ritmo ternario que, en lugar de ser tres los tiempos a tierra, era un tiempo a tierra y los otros dos al aire. Algo así como un vals muy saltado. En la danza del viento todo tiende a suavizarse, se da una cierta levedad y para llegar a esos niveles se requiere mucho trabajo de amortiguación y de centro.”

Una calidad de energía alucinante fue la tomada de la danza Kabuki, la resistencia a caminar que empieza en el centro, a la altura de la cadera. De esta manera se traslada esa resistencia a todo el cuerpo. “En esa continua absorción de técnicas continué desarrollando todo lo que mi maestra cultivó a lo largo de treinta años viajando por el mundo”, cuenta Angelelli.

Un cuerpo sin entrenar es como un instrumento musical desafinado, dice Peter Brook. Cuando se afina, se prepara para abrirse a las posibilidades ilimitadas del vacío, pero da terror afrontar ese vacío. Una buena interpretación es la del actor que supo crear un vacío libre de miedos.

La danza Butoh es considerada como un paso intermedio entre la danza y el teatro. La energía que circula en el Butoh está basada en los mismos principios, pero organizados de manera distinta en cada una de las técnicas. Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno fueron sus creadores. “Si quieren comprender sus propios cuerpos, deben aprender a caminar bajo el mar, en el lecho marino. Conviértanse en polvo de polilla. Todas las huellas del universo se encuentran en las alas de una polilla”, indicaba Kazuo Ohno. “Yo aprendí el Butoh en el vientre materno. De hecho, todas las formas de danza provienen de esa misma fuente”.

Por su parte, Guillermo Angelelli cuenta su experiencia: “Una maestra hindú del grupo de Barba me introdujo en ejercicios simples sobre la danza odisi, no me considero un conocedor de esta técnica difícil, solo me sirvo de ella para el trabajo del centro, elongación, percepción del espacio que mantiene un tiempo primero en ocho; después en cuatro, en dos, y en uno el trabajo con ritmos afroamericanos, hip hop y diferentes ritmos”.

Las bases de su técnica son: posturas del cuerpo y posiciones de los pies que incluyen también las posiciones de las piernas. Pasos y formas de caminar. Formas en que la bailarina se mueve y se desplaza por el escenario. Variados movimientos combinados con poses del cuerpo, giros o piruetas realizadas en diferentes posturas. Saltos y gestos con las manos que se usan como medio de expresión para comunicar ideas, palabras o sentimientos.

Hay dos posturas características de este estilo que se basan en el concepto clásico de la escultura hindú. Se coloca un pie delante y el otro más atrás, con las rodillas flexionadas y abiertas hacia los costados, al igual que las puntas de los pies (similar a la cuarta posición de demi-plié). La cadera de la pierna de atrás se desplaza hacia afuera y la cabeza se inclina hacia ese mismo lado. Una mano se apoya sobre la cadera desplazada y la otra sobre el muslo de la pierna que está delante. Se forman tres ángulos: uno en las rodillas, otro en la cintura y el tercero en el cuello. Los pies separados con las puntas hacia los costados y las rodillas flexionadas (similar a la segunda posición de demi-plié). Los brazos se extienden hacia los costados, paralelos a los hombros, y desde los codos hasta las manos se proyectan hacia el frente con las palmas hacia abajo.

Lo vocal

Una de las cosas más interesantes del ejercicio teatral es la liberación de la voz. La experiencia con la gente muestra que la gran desafinación que padecen algunas personas se debe más a un problema de timidez que de audición. La inseguridad y los miedos obstaculizan la expresión, de allí que necesiten distanciarse del resto del grupo para escucharse. También en el tema de los resonadores, Angelelli sigue la teoría de Iben, en relación con lo básico del entrenamiento, algo tomado de Grotowski: “La voz normal, la voz en el pecho, la voz en la cabeza arriba, la cabeza atrás y en el abdomen abajo. Parto de buscar la voz normal de cada uno de los alumnos, para ello les pido un texto memorizado y los llevo a que encuentren el peso en el piso y la resonancia de esa voz normal. La voz en el pecho la trabajo con la idea de un zumbido o de la respiración como zumbido. El resonador del abdomen abajo, con la idea del bostezo. El resonador en la cabeza arriba, con la voz en el techo, parto de la idea de una ‘T’ que explota

hacia adelante y vaya hacia atrás. El texto debe estar absolutamente memorizado sin puntos ni comas. Sobre ese texto se trabajan los resonadores. Luego se trata de unir, entre un resonador y otro aparecen otros resonadores en el acto de unir; lo importante es hallar esa fluidez siguiendo el vuelo de una mosca.”

La voz no piensa, tiene la facultad de despertar las más diversas energías emocionales, inesperadas la mayor parte del tiempo. Hay veces que los alumnos lloran al trabajar con la voz en el pecho. El canto es importante como resultado de distintas calidades de energías. Se trata de acercar la idea de la acción física a la danza, como la acción vocal a la idea del canto y, sobre todo, tener claridad en el trabajo del ritmo y la intensidad.

Guillermo Angelelli es un docente que convirtió el arte del actor en su modo de vida y que se aboca a la enseñanza con una gran pasión, haciendo del trabajo del actor el fin último de una obra. Ésta es, de alguna manera, la acción, la misma que buscó en los procesos de sensorialidad, cuando fue alumno de Carlos Gandolfo. Esa misma acción, en uno de los planteos más audaces, consiste en hacer que sus alumnos trabajen la manera de reducirla, hasta mantener la percepción de esa acción aun sin realizarla. El mismo entrenamiento estructura un montaje como algo fluido y no como algo separado.

Otra de las influencias en su vida fue la del maestro Juan Carlos Gené, quien lo llevó a valorar la importancia de una estructura sólida, pero no para quedarse escondido dentro, como en una prisión, sino para que ésta llegue a ser un trampolín para saltar a un teatro vacío, único refugio ante la capacidad demolidora de un teatro lleno de luces y malabarismos, en donde la acción y la aventura de la creación fueron sepultadas definitivamente por el afán del éxito y el consumo.

El trabajo con las experiencias desconocidas

El oficio del actor, a mi entender, no consiste en una cabal demostración de todo lo que puede hacer con la riqueza de su voz ni con el dominio de su cuerpo, sino lograr que el público se traslade hacia otra dimensión, que no es precisamente la cotidiana. El actor es el conductor, pero para hacerlo debe aprender a despojarse de la vanidad, de todo lo superficial que enajena el alma del hombre para tomar consciencia del yo, eso es lo que suele llamarse presencia escénica. El dominio de la encarnación del personaje y al mismo tiempo el del yo que observa.

Mi experiencia personal en relación a este modo de entrenamiento eficaz que lleva a cabo el maestro Angelelli fue abocarme al trabajo con tonos no acostumbrados en los cuerpos de los actores. Las actrices suelen estar afinadas en los tonos agudos pero, cuando se las lleva a ejercitarse en tonos graves, aflojando la mandíbula, quitando las tensiones y ubicando la voz en el pecho, en la cabeza y haciendo bajar la voz hasta llegar a la espalda, los resultados son extraordinarios porque sencillamente descubren sensaciones, experiencias no conocidas que hacen estallar emociones impensadas. Por lo general, las mujeres tienen menos resistencias psicofísicas, están más expuestas a desatar llantos por su entrega del cuerpo y por los permisos culturales que sostienen el rol de mujer. El trabajo con el actor me resultó un tanto más complejo. Más allá de los cambios culturales del nuevo siglo, hay mandatos que el varón ha recibido y permanecen como astillas en la cultura; uno de ellos es no llorar. El llanto no era bien visto en los varones, tampoco la voz aguda, sinónimo de afeminamiento. Sin embargo, en esos registros vocales suelen encontrarse cosas impensadas en la ejercitación del actor.



Paula, R. (2013). *Fauna. El tiempo todo entero. Algo de ruido hace*. Buenos Aires: Entropía.

V. Terror

ACTRIZ: Por momentos siento que me querés conservar desde el terror.

DIRECTOR: ¿Qué significa eso?

ACTRIZ: Eso. Como si me maltrataras para que no pueda irme.

DIRECTOR: No entiendo.

ACTRIZ: Claro, si me quisieras libre te daría miedo que me fuera, entonces me infundís miedos para que no pueda hacer otra cosa que quedarme, porque soy débil. Y tengo miedo. Pero eso no es amar.

DIRECTOR: Todavía no entiendo lo que decís pero ya sé que no me gusta.

ACTRIZ: Casi todo el tiempo me devolvés una imagen tan mala de mí misma que a mí no me queda otra opción que querer revertirla, demostrarte que en realidad soy mejor que eso que estás viendo, y de ese modo me retenés. Esa falta de algo, ese constante estar en falta, hace que me quede, pero en estado de pánico. Y además, la otra triquiñuela es que, al estar ocupada en querer satisfacerte, cosa que nunca, claro, voy a conseguir, porque de eso se trata, no puedo darme cuenta de qué es lo que deseo yo, de a quién. O qué. A eso me refiero con que me retenés por medio del terror. Porque en ese devolver-me insoportable al mismo tiempo instalás la sensación de que ninguna otra persona podría verme distinto y que tengo que estar agradecida de que todavía estés dispuesto a soportarme.

DIRECTOR: Estás loca.

ACTRIZ: ¿Ves? No, no estoy loca.

DIRECTOR: Ya me dijiste que no querías que nos vinculáramos amorosamente y yo ya lo entendí y además ni siquiera sabías si yo tenía ganas de vincularme con vos acá, te adelantaste porque, ¿qué te hace pensar que voy a querer estar con vos ahora, por qué das por sentado eso? ¿Te sentís irresistible?

ACTRIZ: Ahí está, me estás agrediendo.

DIRECTOR: ¿Yo te estoy agrediendo? ¿Yo te estoy agrediendo? ¿Yo a vos? ¡Pero por favor! Vos venís acá y me enroscás con cualquier barbaridad, cualquier cosa me decís, que te doy terror, pero por favor, sacás lo peor de mí, de verdad, fijate cómo me hablás querida, te pensás que me podés decir cualquier cosa.

ACTRIZ: Ya te desencajaste, ¿ves a lo que me refiero?

DIRECTOR: No estoy desencajado, pero me decís cualquier barbaridad, ¡por favor! Yo tengo una familia, yo no estoy para estas pelotudeces, si no nos cierra, no nos cierra, no se va a morir nadie.

ACTRIZ: Esto no es terror.

DIRECTOR: No me rompas las pelotas, Julia, dejame trabajar en paz.

ACTRIZ: Un diplomático el tipo.

DIRECTOR: ¿Qué balbuceás?

ACTRIZ: Nada. Que sos una persona que herida puede decir cualquier cosa.

DIRECTOR: ¿Podemos seguir trabajando?

ACTRIZ: Sí.

VII. Género

ACTRIZ: Luisa, ¿sería un problema para usted, para la progresión del trabajo, si le confesara que me siento atraída por usted?

MARÍA LUISA: ¿Atraída?

ACTRIZ: Sí. En el sentido más amplio: estético, moral... Amoroso.

MARÍA LUISA: ¿No es demasiado pronto?

ACTRIZ: No sé. No para mí. ¿Piensa que puede ser un problema?

MARÍA LUISA: No para mí.

ACTRIZ: Ay, qué alivio Luisa, tenía miedo de estar sola en esto.

MARÍA LUISA: ¿Sola en qué?
ACTRIZ: En esto que siento, que me pasa, esta... Atracción, para llamarlo de algún modo.
MARÍA LUISA: Ah, pero sí está sola en esa atracción.
ACTRIZ: Ah.
MARÍA LUISA: No es por herirla, pero la verdad que no puedo verla como una superficie sexual.
ACTRIZ: ¿Superficie sexual?
MARÍA LUISA: Sobre la cual proyectarme, al deseo, sobre la que proyectar mi deseo.
ACTRIZ: Ah, bueno, no sé qué decir, le pido muchas disculpas, pensé que estábamos juntas en esto, si no no me pegaba semejante piletazo.
MARÍA LUISA: No puedo verla como una mujer.
ACTRIZ: Ah.
MAREA LUISA: Todo esto es muy movilizador y, no me lo tome a mal.
ACTRIZ: No, no, discúlpeme usted a mí por semejante avanzada.
MARÍA LUISA: Estoy confundida con el tema de mi madre.
ACTRIZ: ¿Cómo?
MARÍA LUISA: Con usted interpretando a mi madre.
ACTRIZ: Ah sí, ¿le hace mal eso?
MARÍA LUISA: No, en sí mismo no, diría. Pero no podría verla sexual.
ACTRIZ: Ah, sí, claro, entiendo... Qué lástima.
MARÍA LUISA: Una picardía. Usted es muy hermosa.
ACTRIZ: Para lo que me sirve.
MARÍA LUISA: Ah, no, claro, como servir no sirve, pero adorna.
ACTRIZ: Rellena.
MARÍA LUISA: Embellece.
ACTRIZ: Ni siquiera.
MARÍA LUISA: Confunde.
ACTRIZ: En el mejor de los casos.

VIII. Entre varones

SANTOS: ¿Por qué ella ya no lo quiere?
DIRECTOR: ¿Julia?
SANTOS: La actriz.
DIRECTOR: ¿Y de dónde saca que no me quiere? (*Se miran cómplices porque acaban de escuchar la conversación de las mujeres.*) Igual yo dejé de quererla primero.
SANTOS: ¿Ah sí?
DIRECTOR: Sí.
SANTOS: Lo felicito entonces.
DIRECTOR: No entiendo.
SANTOS: Lo felicito por ser vencedor.
DIRECTOR: Ah, ya entendí, es ironía.
SANTOS: Sí.
DIRECTOR: ¿Entonces puedo sincerarme?
SANTOS: Sí.
DIRECTOR: No la dejé de querer nada, estoy enamorado de ella.
SANTOS: Ya sé.
DIRECTOR: ¿Ah sí? ¿Se nota?
SANTOS: Sí... Y a mí me gusta usted.
José Luis se ríe mucho.
SANTOS: Estoy hablando en serio.
DIRECTOR: ¿Ah, sí?
SANTOS: Sí.
DIRECTOR: Pero parece tan rudo.
SANTOS: Soy rudo. Y me siento atraído por usted, que es tan débil.

DIRECTOR: ¿Yo soy débil?

SANTOS: Sí.

DIRECTOR: Puede ser. ¿Quiénes son ustedes, de dónde salieron?

SANTOS: ¿Nosotros? De ningún lado, siempre estuvimos acá. Son ustedes los que nos vinieron a buscar.

DIRECTOR: No me refiero a eso. No lo decía literal. ¿Por qué es tan difícil hacerse entender acá?

SANTOS: ¿Es difícil?

DIRECTOR: Sí, muy. Yo vine arrastrado por Julia, ni siquiera sabía quién era Fauna, nunca la había sentido nombrar, a mí me gusta la ficción, yo no tengo nada que ver con esto, con las historias de vida. A mí me gusta escribir un guión, pensar en un guión completamente ficticio, artificial, y salir a filmarlo, aunque después termine pareciéndose a la vida.

SANTOS: ¿Qué cosa?

DIRECTOR: La película.

SANTOS: Ah, sí.

DIRECTOR: Pero yo esto de involucrarme así no puedo, esto me parece carísimo.

SANTOS: ¿Caro?

DIRECTOR: Sí, me parece que es pagar un precio altísimo por no sé qué, siento que ya estoy pagando un precio altísimo.

SANTOS: ¿Lo dice por nosotros?

DIRECTOR: Mire cómo estoy.

SANTOS: Yo lo veo bien, adecuándose.

DIRECTOR: Yo no tengo nada.

SANTOS: ¿Cómo?

DIRECTOR: Eso, que no tengo nada, ni siquiera capital simbólico. Si no fuera por ella nunca podría haber llegado hasta acá, soy un farsante.

SANTOS: ¿Por Fauna?

DIRECTOR: Por Julia. Bueno, sí, por Fauna también. Yo no me doy cuenta de esas cosas, de dónde está vibrando algo, no tengo esa capacidad, esa disposición. Julia sí, ella sí siente cosas, ella está despierta, percibe, se da cuenta. Y va detrás de cosas movida por una certeza interna que vaya uno a saber cómo se le configura. Y yo confío mucho en ella en ese sentido y voy y la sigo, cuando la veo ir con tanta decisión. Como ahora por ejemplo, que vinimos hasta acá.

SANTOS: Yo entiendo lo que me dice pero no me parece tan importante saber quién descubrió qué cosa primero. Lo cierto es que usted está acá, lo mismo que ella, haciendo la investigación para su película, intentando acercarse a la figura de Fauna.

DIRECTOR: Pero si no es cierto lo de Fauna.

SANTOS: ¿Qué no es cierto?

DIRECTOR: Fauno, Fauna, todo ese mito.

SANTOS: ¿Qué es lo que no es cierto?

DIRECTOR: Que haya existido.

SANTOS: ¿Cómo que no? ¿De dónde saca eso?

DIRECTOR: Es todo un invento de Julia para ser el centro.

SANTOS: ¿Lo de la película?

DIRECTOR: No, lo de su madre. ¿No ve que ahora anda vestida de ella cautivándolos a todos? Yo ya le conozco las mañas.

SANTOS: Es una actriz.

DIRECTOR: Por eso.

SANTOS: Está actuando.

DIRECTOR: Justamente. No le crea nada.

SANTOS: ¿A qué se refiere?

DIRECTOR: A lo de la Fauna.

SANTOS: Pero ésa fue mi madre.

DIRECTOR: No, no, no.

SANTOS: Sí, sí, sí, le aseguro que sí. No entiendo en qué momento se confundió tanto.

DIRECTOR: No sé, yo diría que estoy viendo con mucha claridad.

SANTOS: Hace un rato le dije que estaba enamorado de usted y eso cayó en saco roto.

DIRECTOR: Sí, tiene razón, discúlpeme, pero pasa que no puedo hacer nada con esa información ahora mismo.

SANTOS: No hay nada que hacer.

DIRECTOR: Ni qué decir tampoco, a eso me refiero.

SANTOS: No diga nada entonces. José Luis, antes, cuando enterrábamos los caballos, ¿no se dio cuenta de cómo lo miraba?

DIRECTOR: ¿Usted me miraba?

SANTOS: Sí.

DIRECTOR: No, la verdad que no, estaba muy concentrado.

SANTOS: Y triste.

DIRECTOR: Sí, también. Aunque más impresionado que triste la verdad. Eran enormes esos caballos, qué pena me dio... Todavía no me entra en la cabeza cómo es que unos insectos pueden contra unos animales tan grandes.

SANTOS: Eran muchos insectos. Y los caballos estaban atados. Eso los mató. Fue culpa nuestra, un error imperdonable.

DIRECTOR: Bueno, son cosas que pasan.

SANTOS: No.

DIRECTOR: ¿No?

SANTOS: No, no pasan. Esto no va a dejar de pasar nunca, yo a la Laica la vi nacer. No solamente la vi sino que la ayudé a nacer, porque se le había trabado una patita. Y lloraba ella y la madre relinchaba y se quería soltar, con el potrillo colgándole entre las piernas y Luisa tuvo que inmovilizarla mientras yo le abría camino a la Laica... Así que la di a luz, la parí prácticamente y ahora no estuve cuando moría, no pude asistirle a morir. Y la maté, también yo la maté. Como si la naturaleza hubiese insistido en completar lo que se había propuesto en el parto, en el que intercedí, porque la madre, la yegua, había empezado a caminar, había decidido que ese hijo quedara trabado y así morían las dos, en ese parto era que les hubiese tocado irse juntas y yo lo impedí, en un arrebato de soberbia, creí poder torcer todo y no, finalmente yacieron las dos, las dos juntas en el monte y por mi culpa, y no pude hacer nada para evitarlo.

El Director lo abraza y todo es muy confuso.



El mundo está estallado

Emilio García Wehbi, entrevista de
Melisa Correa, Javier García, Carolina
Nicora y Sebastián Stavisky

García Wehbi, E. (2015). *El mundo está
estallado* [Entrevista]. Recuperado de
[http://anarqui coronada.blogspot.com.ar/2015/07/
el-mundo-esta-estallado-entrevista-
con.html?q=El+mundo+est%C3%A1+estallado](http://anarqui coronada.blogspot.com.ar/2015/07/el-mundo-esta-estallado-entrevista-con.html?q=El+mundo+est%C3%A1+estallado).



Una obra artística puede ser objeto de análisis en sí mismo, o también perspectiva desde la cual pensar otros elementos del mundo que la rodean. En esta entrevista con el actor y director Emilio García Wehbi comenzamos hablando de su método teatral para continuar con post-dictadura, 2001 y kirchnerismo.

Si tuviéramos que definir el trabajo de Emilio García Wehbi con una sola palabra, podría ser incomodidad. Aunque, claro, existen distintas formas de la incomodidad. Está la incomodidad que paraliza, que deja sin aire y desmaya. En 2007, en el marco de un evento pretendidamente amigable en el centro Cultural Konex, se presentó una performance en la que una enfermera le realizaba a García Wehbi una extracción de sangre durante seis minutos y cuarenta segundos, mientras éste sostenía un conejo muerto por las orejas y recitaba un poema de Walt Whitman. Entre el público, una joven no soportó la sangre ni el conejo con la panza abierta, y cayó desmayada. Los comentarios en los foros no se hicieron esperar. “Esas cosas no mueven a nadie –decía uno de ellos–. En el medio de gente mostrando amablemente su trabajo, viene este transgresor de dos pesos a tratar de escandalizarnos.”

Por otra parte, está la incomodidad que invita a la ceguera y busca rápidamente esconderse para resguardar a quien la padece. En 2002, poco después del estallido, García Wehbi realizó una intervención

urbana por la que el centro de la ciudad amaneció con muñecos hiperreales de personas tiradas en la calle con manchas de vómito y sangre. Le llamó Proyecto Filoctetes, en alusión al personaje mítico de Sófocles abandonado en la isla de Lemnos por la pestilencia que emanaba la podredumbre de su pie mordido por una serpiente. La intervención ya había sido llevada a cabo antes en Viena, donde, a pesar de haberse informado debidamente a las autoridades, las ambulancias prendieron sus sirenas y corrieron a levantar los cadáveres de látex. En Buenos Aires, las respuestas fueron de las más variadas. Entre darles limosna y una taza de café a ordenar el urgente retiro de los cuerpos de las puertas de un local de la marca Versace.

Por último, una tercera modulación de la incomodidad es la que moviliza, punto de partida de la transgresión de las posiciones fijas. En 2013, en el marco del Festival Internacional de Buenos Aires, García Wehbi presentó *Rey Lear* –última parte de una trilogía del dramaturgo Rodrigo García– en el Teatro Alvear. Sobre el escenario se componía un mundo inusitado a través de la conexión de elementos que en principio parecieran no tener nada en común: un perro raza bóxer, una banda tocando Money for all de David Sylvian en clave punk rock, un castillo inflable gigante, una guerra de tortazos entre actores en ropa interior, la repartija en medio de la función de un escrito que las autoridades del festival no permitieron entregar de manera oficial (“esto es meta-teatro”), una pantalla que proyectaba los nombres de Bakunin, Goldman, Durruti y otros anarcos. Uno de los espectadores no toleró permanecer sentado ante tantos estímulos, se acercó al escenario y lanzó un escupitajo en medio de la función. Cuando nos juntamos con García Wehbi le preguntamos si aquello formaba parte de la puesta. “Para nada. Si hubiese sido la obra de otro director que trabaje con otra dinámica, uno puede dudar y decir: ¡uy!, mirá, está poniendo un tipo que escupe al actor. Pero el marco de representación de mi propia obra inscribe la posibilidad de que esto suceda, eso es un emblema de representación porque el accidente ese, que fue puro accidente, estaría construyendo obra sin dudarlo para mí, pero muchos de los espectadores que conocían mi obra dudaban de eso, de hecho ustedes me lo están preguntando.”

A partir de entrevistas, manifiestos y conferencias tuyas, nos quedó resonando algo que solés decir acerca de no tener método. ¿Cómo funciona eso?

Este no método en realidad es un método al mismo tiempo. La frase de cabecera que lo guía es de Godard: “buscar la imagen lejana y justa”. Lo lejano implica el gesto de la metáfora, trato de elaborar una idea de distancia, de abstracción, de separación. Es el primer gesto de la deriva. Y lo justo implica que hay una imagen que es posible y un montón que no. Distancia pero al mismo tiempo proximidad. Es ahí para mí la búsqueda del hecho.

Además trabajo asociando materiales que a priori no puedo fundamentar. No podría determinar en un principio por qué los coloco juntos, pero después los someto muy seriamente a un juicio de familiaridad, que no es juicio de familiaridad por inmediatez, ni formal, ni conceptual necesariamente. Sólo se trata de que puedan tener algún vínculo de particularidad, de modo tal que establezcan un posible patrón de relación múltiple desde la mirada del espectador. A eso lo llamo el camino de Hansel y Gretel, dejando al espectador las miguitas para que haga un posible camino. Lo que pasa es que ese camino no es lineal. O sí, pero el recorrido lo hace el espectador, porque ese camino es múltiple. Es la idea de laberinto.

¿Cuáles son tus preocupaciones para hacer teatro que van más allá del teatro?

En principio, todas mis obras, sea cual sea el formato, tienen una mínima relación. Yo insisto que las estéticas se ven a posteriori, porque si no pareciera que hay un programa a priori, y en realidad es al revés, uno va produciendo y después reflexionando, tratando de comprender y completar aquello que produjo y a partir de ahí, seguir produciendo. Pero siempre es hacia atrás y no hacia adelante. Y la estética la vas comprendiendo a lo largo de la marcha, entendiendo cuáles fueron esos núcleos obsesivos, que en mi caso son la problemática de la muerte, de la violencia, de la estupidez, el problema de la masa. La política del cuerpo es el medio de expresión, no es el núcleo del problema, sino que el cuerpo es el campo de batalla de todos estos elementos: la muerte, la violencia, la normatividad, la idea de disciplinamiento de ese cuerpo.

Hay algo en tus obras que pareciera hacer estallar ciertos lugares comunes. ¿Qué cosas en lo cotidiano sentís que estallan y te hacen producir obra?

Me nutro de absolutamente todo. Es decir, para mí no hay categorías, no es más importante Caravaggio que un cartel publicitario o una pintada en la calle, o que la revista Gente. Tiene el mismo nivel de potencia de información, no porque uno no pueda diferenciar entre lo alto y lo bajo. Yo elijo por lo

general trabajar con lo bajo para darlo vuelta y utilizarlo en otro tipo de recursos. En este sentido, cuando estoy en proceso de creación, que suele ser todo el tiempo, estoy en un proceso de desgaste continuo. Para mí el proceso de creación no es placentero, sino de enorme insatisfacción, porque estoy recibiendo todo el tiempo una variedad de estímulos que se me aparecen en la calle, o cuando leo un material, o cuando duermo. Tengo una actividad onírica muy intensa y le doy mucha atención.

Ese estallido entonces se da porque el mundo está estallado y uno está viendo, percibiendo. Hay un deseo de buscar materiales para asociar. El riesgo es esa saturación en la que uno está todo el tiempo, la idea de cansancio y agotamiento. Y, al mismo tiempo, está el riesgo de aislarse de lo que puede ser la norma o la representación de un sistema, donde puede aparecer cierta cosa autista.

¿Cómo es tu relación con los festivales y otras movidas institucionales?

Soy absolutamente anti-institucional, a no ser que la institución tenga el gesto oximorónico de liberarse de sí misma. Trato de no cumplir horarios, de no repetir producciones, como un programa de trabajo de mi propia naturaleza. Siempre fui muy autogestivo en algún punto, y al mismo tiempo muy antiacadémico en la construcción de formación. Yo no tengo formación institucional, no terminé el secundario, lo que no quiere decir que no me haya formado ni que no me siga formando. A partir de este gesto de autonomizar el deseo de aprender, de la voluntad de ser enseñado, es que me construí en esa forma, si se quiere, anárquica. Esto también es una dinámica de vida que me resulta muy interesante pero al mismo tiempo genera que tenga que estar todo el tiempo virando, en términos de supervivencia, su futuro en función de la contingencia, de lo que aparece.

Durante 15 años, casi 20, trabajé en grupo con el Periférico de Objetos [junto a Daniel Veronese y Ana Alvarado]. Los primeros 10 años había una identidad, una dinámica muy fuerte, una voluntad de entender que el otro va construyendo algo con uno, algo que no le pertenece a uno solo, sino a la comunidad de ese grupo. Pero, en determinado momento, la idea del grupo me empezó a pesar, en el sentido de que aparecen mandatos que se van estableciendo por los roles que se van fijando internamente y esa dinámica se empezó a enquistar. El Periférico de Objetos nunca dejó de ser grato, pero ya estaba agotado porque se reconocían mecánicas, roles.

Además, por lo general a mí me interesa trabajar con gente joven, porque si hay algo de lo que creo adolece la juventud, desde la formación del neoliberalismo menemista en adelante, es de un deseo de aprendizaje. Entonces cuando noto que a gente joven se le activa eso, trato de incorporarla. Hay un deseo de recuperación de lo joven, del impulso, de la voluntad, de la energía, de la idea fuerza que tiene la gente joven que para mí es muy estimulante y me activa.

¿Es posible ser anti institucional más allá de una declaración de principios?

Cualquier universidad de teatro o de arte tiene un nivel de mediocridad de la mitad para abajo, y casi en el piso. Produce y reproduce actores, gente que va a dirigir teatro. Entonces, de estas instituciones escapo, fugo. Lo que no quiere decir que no sea profesor en otras, como en una maestría de artes vivas de la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá. Pero ahí esa maestría tiene una dinámica y un estallido brutal que uno no puede imaginar que esto exista en una universidad pública en un país como Colombia. Ahí sí me pongo la camiseta de la institución anti-institucional. Pero, en general, por lo menos en lo que ha sido mi ámbito, las instituciones construyen un gesto de represión que pueden, a veces, estar más abiertos o que pueden implicar una dinámica con un poco más de cuerpo, pero que en realidad son una pantomima, como el kirchnerismo.

¿Qué de la época y de tu biografía te inspira para producir?

Soy un sujeto post dictadura, tengo 50 años, pertenezco a la Generación Malvinas, entre lo que fue la dictadura y la democracia. Pertenezco a una generación que puede mirar el proceso de la dictadura, la construcción de la lucha armada y la enorme represión, con la distancia de no haber sido parte pero estar muy próxima. A mi criterio, es una generación bastante interesante porque no está atravesada por ningún monumento, pero a la vez tiene la historicidad puesta en el cuerpo, en algún lugar.

Ya pasé la década alfonsinista, momento de expresión de la democracia, de un nivel de esperanza inusitado que se derramó muy rápidamente por la contingencia. La presencia de los milicos era muy fuerte. La proximidad de los hechos implicaba la imposibilidad de leer la historia de un modo más áspero, que es lo que podría haber hecho el kirchnerismo y no lo hizo, porque ya estamos a 30 años y ya podemos

empezar a pensar el proceso histórico de un modo más dinámico, sin por esto hacer una apología de la represión. No estoy hablando ni por casualidad de esto, para que no se mal interprete, porque rápidamente la captura del pensamiento progresista te ubica. No estoy hablando de esta película estúpida, El diálogo, que hizo Héctor Ricardo Leis con Fernández Meljide. No se trata de esto, sino de reflexionar en otros campos más complejos.

Volviendo a los 80, esos años se devalúan muy rápido en función de la enorme crisis política de la precariedad de la democracia. Gente que se pone a hacer función pública cuando no tiene la más pálida idea de nada, porque nadie sabía nada. Los cuadros más importantes habían sido desmembrados, estaban muertos, desaparecidos o exiliados, y los que quedaban en condiciones eran personas que no tenía ningún tipo de experiencia en política de ninguna forma, y son los que empezaron a hacer política. Es decir, que todo era... muy precario, y rápidamente cae y entra el menemismo. Bueno, no hace falta ni siquiera que reflexionemos sobre lo que fue. De hecho no se ha reflexionado lo suficiente sobre las enormes consecuencias que tienen de acá a cien años las décadas infames del menemismo, con el coletazo de la Alianza. Yo creo que es inusitado el daño que le ha hecho al país el proceso menemista.

¿Y por qué creés que no se ha reflexionado lo suficiente sobre el menemismo y sus consecuencias?

Bueno, ahí es cuando aparece con un gesto de cambio el kirchnerismo. Durante sus dos primeros años fue muy favorable, una oportunidad que luego, en cierta forma, se va a despedazar o banalizar. Se construye una máscara sostenida básicamente en querer recuperar un deseo de participación de un determinado grupo de actores sociales, pero que en realidad están absolutamente condicionados y determinados, para mí, por una mirada oportunista, maquiavélica, económica. Por supuesto que el kirchnerismo me ha generado infinidad de contradicciones como movimiento, y firmo a ciegas un montón de leyes y gestos promulgados por él, lo que no quiere decir que no tenga una mirada profundamente política de este período y de sus derivas.

Hice *Los murmullos* en el 2002, en el teatro oficial, antes de que asumiera Kirchner. Era una puesta en crisis de la imagen del desaparecido tal como un santo, una especie de virgen por izquierda. No se ha pensado en términos críticos la problemática de la historia, sino en términos sagrados. Es lo que ha hecho la monumentalización del kirchnerismo, anulando el pensamiento crítico de la historia. Cuando tenía la posibilidad histórica de generar un salto hacia adelante pensándola críticamente, se ha negado sistemáticamente a hacerlo, y por supuesto que la derecha también, pero ya lo sabíamos eso.

Se trataba de capturar a esa clase media stupidizada, que es maleable, y darle la opción de poder pensar de algún modo más profundo las características de la historia. Tiene que ver con lo que es un corte de estructura política, de comportamientos desde que el país es país, tomando a Etcheverría con El matadero como el punto inicial de lo que puede ser la historia literaria o política de un país. En cierta forma la reproducción de estos binarismos vulgares, negadores de alteridad, ha llevado a la construcción de un país que tiene estas características pero que no es exclusivo del nuestro, sino que este binarismo se reproduce en gran cantidad de países, pero por eso no deja de ser atontador, vulgar, represor, autoritario, descalificador de la otredad.

Esta época tiene las mismas características que otras pero disfrazadas con otras cosas. El disfraz es lo que me resulta peligroso porque se trabaja con todas las sinergias de la juventud, que es muy interesante. Pero se la trabaja de manera programática dominando cualquier gesto de pensamiento crítico real. El discurso políticamente correcto a todos nos gusta: los pobres, los inundados, las guerras, el lugar común de lo que podría ser el abanico de la construcción de un discurso de este tipo.

Entre la década menemista y esta última kirchnerista, pasó el 2001. ¿Cómo viviste ese pasaje?

Todo eso fue un poco fogueado por la dinámica del peronismo. Para mí fue eso diciembre del 2001. Estaba articulado en forma organizada aprovechando la mano en el bolsillo de la clase media, porque si no hubiese existido el corralito tampoco diciembre del 2001. No son las clases populares que están hambrientas y salen a las calles. No, las clases populares sólo se mueven en función de una estructura que los organiza, y eso sucedió porque se habilitó la enorme disconformidad de la clase media, a quien se le habían tocado sus ahorros. Es decir, el gesto tremendo de Cavallo y todos los que produjeron esa potencia disparó todo lo que pasó.

¿Pero no se abrió también algo del orden del acontecimiento?

No lo sé, no sé si es una consecuencia. También se puede pensar que esa consecuencia y el kirchnerismo es la preparación para un retorno enorme de la derecha, que es lo que va a suceder, y que los magros logros del kirchnerismo sean borrados de un plumazo en dos años y con un consenso enorme, ese mismo que logró el kirchnerismo en su punto de popularidad más alto. La articulación real existe justamente porque está organizada, sistematizada, conducida. No es un gesto de libertad, de levantamiento real, pero sí es verdad que posibilita, y esto es evidente con el 20% que obtiene Kirchner en los votos, lo que después van a ser los dos primeros años brillantes de Kirchner.

Yo que miro desde lo teatral, recuerdo que había un gesto de representación muy interesante: teníamos a un tuerto y a un manco en la asunción agarrando el país. Y el virolo toma al revés el bastón de mando y se rompe la cabeza con el bastón, usa un traje que le queda enorme y el otro con la mano de plástico. Todo eso era muy interesante como construcción de lectura y dije: de acá más abajo no nos vamos. Siempre pienso en términos de representación, porque la sociedad es una construcción de la representación y yo estoy muy atravesado por la naturaleza de mi propia práctica. Todo el tiempo veo gestos de representación hasta en los más pequeños, no haciendo sociología barata, pero que están mostrando gestos de representación en comportamientos que se anclan o estructuran en tradiciones que pueden tener que ver con el buen gusto, con la cortesía, etc. Me interesa verlos así porque desnudan procedimientos muy anquilosados.



Aportes teóricos para la construcción escénica

a

acción

Podemos mencionar al menos dos acepciones de este término, una en relación con la tarea del actor “acción física” y otra en vinculación con la situación dramática, “acción dramática.” En cuanto a la primera entendemos a la acción como un comportamiento consciente y voluntario tendiente a fin determinado y que tiene como consecuencia una reacción en mí mismo, en otro o en el entorno. (Gisbert, 1986, p. 32) Sobre la acción dramática, podemos decir que es un eje organizador del hecho teatral. Es un esquema dinámico que se desarrolla a partir de una situación dramática inicial. Se representa como una línea que se desplaza desde un punto inicial hasta uno final y que en el trayecto va sufriendo diversas tensiones y distenciones. (Villegas, 1971, p. 114)

C

caracterización

Técnica escénica utilizada para dar información acerca de un personaje o de una situación. La caracterización de personajes es una de las tareas esenciales del dramaturgo. Consiste en ofrecer al espectador los medios para ver y/o imaginarse el universo dramático, y por lo tanto poder recrear un efecto de realidad facilitando la credibilidad y verosimilitud del personaje y de sus aventuras. Al mismo tiempo, ilumina las motivaciones y las acciones de los caracteres. Se extiende a lo largo de toda la obra, pues los caracteres evolucionan siempre levemente, pero es sobre todo acentuada y fundamental en la exposición e instalación de las contradicciones y conflictos. No obstante, jamás conocemos del todo la motivación y la caracterización de todos los personajes; y es una suerte, ya que el sentido de la obra es el resultado siempre incierto de esas caracterizaciones, y al espectador le corresponde elegir lo que le convenga y definir su propia visión de los caracteres (perspectiva).

Medios de caracterización:

- Indicaciones escénicas: para indicar el estado psicológico o físico de los personajes, el marco de la acción, etcétera.

- Nombre de lugares y de los caracteres: para sugerir, antes de la intervención del personaje mismo, su naturaleza y sus defectos (antonomasia).
- Discurso del personaje: indirectamente, comentarios de los otros, autocaracterización y multiplicidad de perspectivas acerca de una misma figura.
- Juegos escénicos y elementos paralingüísticos: entonaciones, mímica, gestualidad. Todas estas indicaciones son evidentemente suministradas en su totalidad por el dramaturgo, el director y el actor, pero parecen proceder de los personajes mismos, de su forma de expresarse y de su efecto de realidad. El autor interviene directamente en los apartes, en el coro y en las apelaciones al público. Se trata de procedimientos antidramáticos útiles para caracterizar al personaje 'en dos pinceladas', sin pasar por la ficción de un carácter que inventa su propio discurso.
- La acción de la obra presentada de manera que el espectador saque sus propias conclusiones acerca de los protagonistas y comprenda las motivaciones de cada uno. (Pavis, 1987)

composición

Forma en que la obra dramática —y en particular el texto— está organizada: (sinónimo: estructura).

Normas de composición:

Las artes poéticas constituyen tratados normativos de composición dramática. Enuncian las reglas y los métodos de construcción de la fábula, del equilibrio de los actos o de la naturaleza de los personajes. La composición es asimilada a la aplicación escrupulosa de la retórica: una disposición tipo se considera como obligatoria.

Una teoría de la composición dramática (o del discurso teatral) es posible a condición de que los principios del sistema sean descriptivos y no normativos, y de que sean lo suficientemente generales y específicos para dar cuenta de todas las dramaturgias imaginables. La metodología de la composición musical o pictórica proporciona a veces al análisis teatral un marco de referencia muy fecundo.

Principios estructurales de composición:

Sacar a luz la composición del texto dramático implica poder describir el punto de vista (o la perspectiva) en que se sitúa el dramaturgo para organizar los acontecimientos y distribuir el texto de los personajes. Luego convendría descubrir los cambios de punto de vista, las técnicas de manipulación de los pareceres y discursos de los personajes, así como los principios estructurales de presentación de la acción: ¿se presenta ésta en un solo bloque y como crecimiento orgánico? ¿O bien se fragmenta en un montaje de secuencias épicas? ¿Es interrumpida por intermedios líricos o por comentarios? ¿Existen en el acto tiempos muertos y tiempos fuertes?

Las cuestiones de composición se inspiran en la composición pictórica y arquitectónica: la distribución de masas, superficies y colores, su masa, posición y ordenación, todo esto corresponde en el teatro a la distribución de los hechos representados y a la organización secuencial de las acciones.

Los fenómenos de enmarcamiento de la fábula, de clausura o de apertura de la representación, de cambios de perspectiva y de focalización, encuentran su lugar en este estudio de la composición. (Pavis, 1987)

devolución

Después de cada práctica (ya sea un ejercicio o un trabajo “terminado”), en teatro, suelen hacerse comentarios acerca de lo sucedido. Los mismos tienen la finalidad de propiciar una mirada externa sobre lo acontecido para así enriquecer el trabajo y fomentar su desarrollo. Es importante focalizarse tanto en aspectos positivos como negativos y nunca atender contra la sensibilidad del otro. (CELCIT)

escena

El *skênê* era, en los comienzos del teatro griego, la tienda de campaña detrás de la *orchestra*. *Skênê*, *orchestra* y *theatron* forman los tres elementos escenográficos de base del espectáculo griego. La orquesta o la zona de representación vincula la escena de actuación con el público.

El término escena a través de la historia experimenta una constante amplificación de sentido refiriéndose a la decoración, luego la zona de representación, el segmento temporal en el acto, el sentido metafórico de acontecimiento violento ('hacerle una escena a alguien'), sentidos todos que confluyen en el vocabulario contemporáneo, y que podemos englobar en el lugar de la acción dramática. (Pavis, 1987)

escenografía

En la actualidad, la palabra se impone cada vez más reemplazando a 'decorado', para superar la noción de ornamentación y de envoltura que todavía se atribuye a la concepción anticuada del teatro como decoración. La escenografía marca adecuadamente su deseo de ser una escritura en el espacio tridimensional (al cual incluso habría que añadirle la dimensión temporal), y no ya un arte pictórico del telón de fondo como lo fue por largo tiempo hasta el naturalismo. El escenario teatral, no sólo no se considera como la materialización de indicaciones escénicas problemáticas, sino que rechaza jugar un papel de 'simple figuración' respecto de un texto preexistente y determinante.

En la actualidad la escenografía concibe su función no ya como ilustración ideal y unívoca del texto dramático, sino como dispositivo propicio para iluminar (y no ya para ilustrar) el texto y la acción humana, para figurar una situación de enunciación (y no ya un lugar fijo), y para situar el sentido de la puesta en escena en el intercambio entre un espacio y un texto. La escenografía es, pues, el resultado de una concepción semiológica de la puesta en escena: acuerdo entre los diferentes materiales escénicos, interdependencia de estos sistemas, en particular, de la escena y del texto; búsqueda de la situación de enunciación no 'ideal' o 'fiel' sino la más productiva posible para leer el texto dramático y para vincularla a otras prácticas teatrales. 'Escenografiar', es establecer un juego de correspondencias y de proporciones entre el espacio textual y escénico, estructurar cada sistema 'en sí mismo' y en función del otro en una sucesión de acuerdos y desajustes.

Algunas tendencias:

- Romper la frontalidad y el 'encajonamiento' a la italiana, para abrir la escena a la sala y a la mirada, para aproximar al espectador a la acción. La escena a la italiana, en efecto, se considera anacrónica, jerarquizada y fundada en una percepción distante e ilusionista. Este rechazo no excluye, por otra parte, una reconquista y un regreso vigoroso de esta misma escena para experimentar el lugar de la ilusión, de la fantasía y de la maquinaria totalizante: la inversión es completa, puesto que la escena a la italiana ya no es el refugio de la verosimilitud, sino la indicación de la decepción y de la fantasía.
- Abrir el espacio y multiplicar los puntos de vista para relativizar la percepción unitaria e inmovilizada, y repartir al público en torno suyo y a veces en el acontecimiento teatral.
- Disponer la escenografía en función de las necesidades del actor y de un proyecto dramático específico.
- Reestructurar el decorado haciéndolo descansar alternativamente en el espacio, en el objeto, en el vestuario: muchos son los términos que sobrepasan la visión inmóvil de una superficie a vestir.
- Desmaterializar la escenografía: gracias al empleo de materiales ligeros y muy movibles, la escena se utiliza como instrumento y 'prolongación' del actor. La luz y el registro de proyectores esculpen en la oscuridad cualquier lugar o atmósfera.

En todas estas prácticas contemporáneas la escenografía ya no es un elemento que depende del telón de fondo de antaño, sino un elemento dinámico y plurifuncional de la representación teatral. (Pavis, 1987)

escritura escénica

La *escritura escénica*, a diferencia de la escritura dramática que es el universo teatral tal como es inscrito en el texto por el autor y recibido por el lector, es la forma de utilizar el aparato escénico para poner en escena, 'en imagen y en persona', materializar, a los personajes, el lugar y la acción que allí se desarrolla. Esta 'escritura' (en el sentido actual de estilo o manera personal de expresarse) no tiene nada en común con la escritura del texto: designa metafóricamente la práctica de la puesta en escena, la cual dispone de instrumentos, materiales y técnicas específicas para transmitir un sentido al espectador. La escritura escénica es la *puesta en escena*, cuando es asumida por un creador que controla el conjunto de sistemas escénicos, incluso el texto, y organiza sus interacciones, de manera que la representación no es un subproducto del texto sino el fundamento del sentido teatral. (Pavis, 1987)

espacio escénico

"Es el espacio concretamente perceptible por parte del público sobre el o los escenarios o, también, los fragmentos de escenarios de todas las escenografías imaginables. Es aproximadamente aquello que entendemos por "escenario teatral". El espacio escénico es dado por el espectáculo, ahora y aquí, gracias a unos actores cuyas evoluciones gestuales circunscriben este espacio escénico". (Pavis, 2011, p. 171)

El espacio escénico como signo

El espacio escénico comprende un significante y un significado:

- El significante: Es el lugar concreto situado ante mí, tal como lo percibo (una gran habitación, un cuartucho, etc.).
- El significado: Es el espacio sugerido por el significante, su sentido: esta gran habitación es el apartamento del príncipe; este cuartucho es la celda de Fausto, etcétera.

El espacio escénico es, por lo tanto, doble: muestra lo que concretamente existe, pero también remite a lo que él simboliza como signo: habitación=palacio; cuartucho=celda.

Dependencia e independencia del espacio escénico

Por una parte, el espacio escénico es determinado por un tipo de escenografía y por la visualización que hizo el director en su lectura del espacio dramático. Por otra, el escenógrafo y el director tienen un gran margen de libertad para modelarlo a su gusto. De esta dialéctica entre determinismo y libertad nace el espacio elegido para la representación. Por eso hemos señalado a menudo que el espacio sirve de mediador entre la visión dramática y la realización escénica. Este referente textual y visual juega el papel de mediación. 'Es a nivel del espacio donde se realiza la articulación texto-representación, precisamente porque aquél es en gran parte un no dicho del texto, una zona particularmente horadada, es decir, lo que se manifiesta como una ausencia en el texto teatral'.

Funcionamiento del espacio escénico

Gracias a su propiedad de signo, el espacio oscila continuamente entre el espacio significante concretamente perceptible y el espacio significado exterior, al que el espectador debe referirse abstractamente para entrar en la ficción (espacio dramático). Esta ambigüedad constitutiva del espacio teatral (es decir, dramático + escénico) provoca en el espectador una doble visión. No sabemos nunca con precisión si debemos tomar la escena como algo real y concreto o como otra escena, es decir, una figuración latente e inconsciente. En esta última eventualidad, es posible leer la escena como un conjunto de figuras retóricas cuyo sentido profundo buscamos (retórica). Lo representado en la escena no es la manifestación de otra realidad no-representada, incluso no-figurativa: esta realidad es tanto la del observador que se proyecta en ella como la del director que la esboza mediante el lugar escénico y la presencia de los comediantes (figurabilidad).

Representar la escena, es emplear una figura retórica para poder pasar de un elemento –el espacio concreto– a otro, el espacio imaginado, la extra-escena y el espacio dramático. Dos figuras convienen a este paso fuera de lo visible: la metáfora y la metonimia. La primera transforma su objeto por similitud/disimilitud, la segunda por contigüidad espacial. Estas dos combinaciones, que Jakobson (1963) demostró presiden toda significación y semiosis, dan la clave de todas las figuras escénicas: de su naturaleza, de su facilidad para señalar lo real y manipular el espacio. (Pavis, 1987)



iluminación

Con el progreso de la tecnología escénica, paradójicamente la iluminación ya no cumple solo el papel de iluminar al actor y de hacer visible el decorado o la acción. Se ha transformado en

un instrumento de precisión y movilidad infinitas, capaz de crear una atmósfera, de reconstruir cualquier lugar o momento temporal, de participación en la acción, de 'iluminar' la psicología de los personajes. La luz, semejante a un material milagroso, de una fluidez y flexibilidad inigualables, da inmediatamente la tonalidad de una escena, modaliza el acontecimiento representado al determinar en qué forma debe ser percibido y qué grado de realidad hay que concederle. La iluminación controla el ritmo del espectáculo, los cambios en la intriga, subraya un elemento del decorado, una mímica, indica la transición entre diversos momentos o atmósferas. En este sentido, coordina y sobredetermina los diversos materiales escénicos al ponerlos en relación o al aislarlos.

La no-iluminación, a saber, la iluminación constante de la escena o la iluminación de la sala, es una forma de rechazar la producción de una atmósfera y su transformación para encontrar una forma menos sofisticada de representar y renunciar a la ilusión y a la facilidad. Por supuesto, este procedimiento no está libre de manipulación por la moda (lo falsamente 'popular' e ingenuo, el guiño cómplice hacia los espectadores o de los espectadores entre ellos) y por cierto terrorismo de la participación forzada. (Pavis, 1987)

j

juego teatral

Se trata de una práctica revestida de carácter lúdico pero que contiene un propósito pedagógico. Los juegos teatrales se presentan para desarrollar capacidades interpretativas en los participantes del mismo. Por ejemplo, el juego del traductor, en el que uno de los participantes "juega" hablar en otro idioma y el otro "juega" a traducirlo al idioma que utilizan el resto de los espectadores, posee innumerables objetivos (o propósitos): improvisación, utilización del cuerpo en el espacio, desinhibición, manejo de la voz, etc. (Pavis, 2011: 265-6)

p

personaje teatral

Son aquellos "seres" creados por el dramaturgo y/o actor y director que cobran vida en la ficción de la obra. Ellos dicen sus parlamentos, accionan, hacen gestos, llevan vestuarios. La noción de personaje teatral conlleva de forma implícita su doble cara desde el punto de vista literario (texto dramático) o entendido como construcción del actor, como acción performativa. En el drama, los personajes existen como entidades contundentes, protagonistas de una fábula de las que son parte, adquieren independencia absoluta, aún frente a la existencia de un narrador, y comparten el presente de la acción, condición que les infunde ser representados por actores frente a la mirada del público (Gómez, 2012, pp. 6-11).

S

signos teatrales

Según Kowzan (1968), en un espectáculo teatral entran en juego diferentes elementos con una significancia propia por sí mismos y que a su vez configuran el sentido total de la obra. Estos son:

| | | |
|-----------------|-------------|--------------------------------|
| Actor | Palabras | Texto pronunciado |
| | Tono | |
| | Mímica | Expresión corporal |
| | Ademanos | |
| | Movimiento | Apariencia exterior del actor |
| | Maquillaje | |
| | Peinado | |
| | Vestimenta | |
| Fuera del actor | Accesorios | Aspecto del lugar escénico |
| | Decorado | |
| | Iluminación | |
| | Música | Efectos sonoros no articulados |
| | Ruidos | |

t

texto dramático

Se trata del texto literario concebido con la intencionalidad de la representación escénica. Si bien, con el tiempo las características del mismo cambian, existen ciertos elementos que pueden caracterizarlo en gran cantidad de períodos estéticos:

Texto primario: se trata de los diálogos o parlamentos que deben decir los actores/actrices.

Texto secundario: también llamado "didascalias", se trata de las acotaciones escénicas o interpretativas. Suelen aparecer en *itálica* o entre paréntesis, también con cambio de formato. (Halac, 2006, pp. 22-40)

Conflicto: "el conflicto dramático resulta de las fuerzas antagonistas del drama. Enfrenta dos o más personajes, dos o más visiones del mundo, o varias actitudes frente a una misma situación." (Pavis, 2011, p. 90) Las formas clásicas del conflicto son tres: con otro, con uno mismo o con el entorno.



Materiales recomendados

Textos teóricos

El teatro y su doble - ARTAUD, A.
El teatro de la muerte - KANTOR, T.
Diccionario del teatro - PAVIS, P.
La canoa de papel - BARBA, E.
La construcción del personaje - STANISLAVSKI, K.
Escritos sobre la escena sanjuanina - CASTAÑEDA, A.
Impro - JOHNSTONE, K.
El origen de la tragedia - NIETZSCHE, F.
Breviario de estética teatral - BRECHT, B.
Hacia un teatro pobre - GROTOWSKI, J.
Teatro posdramático - LEHMAN, H. T.
El teatro del oprimido - BOAL, A.

Obras dramáticas

Antígona - SÓFOCLES
Hamlet - SHAKESPEARE, W.
El burgués gentilhomme - MOLIÈRE
La gaviota - CHEJOV, A.
Ubú rey - JARRY, A.
Esperando a Godot - BECKETT, S.
4.48 psicosis - KANE, S.
La omisión de la familia Coleman - TOLCACHIR, C.
Muerte de un viajante - MILLER, A.
El zoo de cristal - WILLIAMS, T.

Películas

Pina - WENDERS (Dir.)
Synecdoche, New York - KAUFMANN (Dir.)
Noviembre - MAÑAS (Dir.)
Detperfektemenneske - LETH (Dir.)
De fembenspaend - VON TRIER y LETH (Dirs.)
Birdman - GONZÁLEZ IÑÁRRITU (Dir.)
Dogville - VON TRIER (Dir.)
Ladri di biciclette - DE SICA (Dir.)

Videos (en Youtube)

Pina Bausch
Grotowski
Historia del teatro
Odin teatret
Tadeusz Kantor
Periférico de objetos
Fura dels Baus
Marcel Marceau
Tomaz Pandur
Emilio García Wehbi

Guía de autoevaluación de producciones propias

En nuestra práctica teatral (en nuestras escenas) debemos tener en cuenta los siguientes aspectos:

- ¿Respondemos a la consigna dada?
- ¿La superamos, proponemos una resolución original, estética y reflexiva?
- ¿Tenemos noción del tiempo de desarrollo, cuánto dura?
- ¿Qué espacio es escénico y cuál es la disposición ideal del público?
- ¿Cuál es el planteamiento espacial que tiene la escena?
- ¿De qué manera vamos a utilizar la proyección vocal y energética con respecto a esta decisión? ¿Cuál es la amplitud de la forma actoral en relación con la espacialidad?
- ¿Qué tipo de actuación seleccionamos?
- ¿Ensayamos lo suficiente para afianzar nuestra práctica? ¿Todos manejamos el mismo registro, o manejamos el deseado?
- ¿Respetamos el espacio, el trabajo del compañero y la disposición escénica?
- ¿Cómo intervienen el resto de los signos teatrales en la escena?
- ¿Cómo es la presencia y el manejo de: la luz, lo sonoro, lo escenográfico el vestuario y el maquillaje?
- ¿Hemos pensado un público ideal para nuestra puesta?
- ¿Hemos mostrado a otros la escena antes de hacerla "final"?
- ¿Hemos reflexionado sobre cuál es el sentido general que queremos otorgarle a la escena?
- ¿Qué aportes podemos hacer individualmente a la creación de una escena colectiva?
- ¿Qué rol/roles hemos cumplido en el desarrollo de todo el proceso?

Estas preguntas orientadoras constituyen también los criterios de evaluación en la instancia final del curso.

Bibliografía

- Arguello Pitt, C. (2015). *Dramaturgia de la dirección de escena*. México: Paso de gato.
- CELCIT. *Pedagogía teatral: una mirada posible* [Curso]. Recuperado de:
<http://www.celcit.org.ar/cursos/71/pedagogia-teatral-una-mirada-posible-2/>
- García Wehbi, E. (2015). *El mundo está estallado* [Entrevista]. Revista de ensayo y crónica HUMO, recuperado de: <http://anarquiacoronada.blogspot.com.ar/2015/07/el-mundo-esta-estallado-entrevista-con.html?q=El+mundo+est%C3%A1+estallado>.
- Halac, R. (2006). *Escribir teatro: Dramaturgia en los tiempos actuales*. Buenos Aires, Corregidor.
- Kowzan, T. (1968) "Los signos teatrales: Introducción a la Semiología del Arte del Espectáculo". En: Diógenes, nº 61.
- Pampín, S. y otros. (2005) *La enseñanza teatral*. Buenos Aires, Centro Cultural "Ricardo Rojas".
- Paula, R. (2013) *Fauna. El tiempo todo entero. Algo de ruido hace*. Buenos Aires, Entropía.
- Pavis, P. (1987). *Diccionario del teatro. Diccionario teatral interactivo* [Página web]. Recuperado de: <http://pavis.pcazorla.com/>.
- . (2011). *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires, Paidós.
- Rosenzvaig, M. (2011) *Técnicas actorales contemporáneas. Las propuestas de 16 grandes maestros*. Buenos Aires, Capital intelectual S.A.
- . (2015) *Técnicas actorales contemporáneas II. Las poéticas de 15 maestros del presente*. Buenos Aires, Capital intelectual S.A.
- Sequeira, Jazmín (2013), "La potencia de lo desconocido: Dirigir errando entre palabras y cuerpos", en Arguello Pitt (Comp.). *Ensayo: teoría y práctica del acontecimiento teatral*. Córdoba: Documenta/Escénicas.