

SERIE TEORÍA Y TÉCNICA



**DRAMATURGIA
DE LA DIRECCIÓN DE ESCENA**

SERIE TEORÍA Y TÉCNICA

PASODEGATO

DRAMATURGIA DE LA DIRECCIÓN DE ESCENA



CIPRIANO ARGÜELLO PITT

GOBIERNO DEL ESTADO DE PUEBLA

AYUNTAMIENTO DE PUEBLA

GOBIERNO MUNICIPAL DE SALTILLO

INSTITUTO MUNICIPAL DE CULTURA DE SALTILLO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA

FACULTAD DE ARTES

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Primera edición, 2015

Argüello Pitt, Cipriano, autor.

Dramaturgia de la dirección de escena / Cipriano Argüello Pitt. —

Primera edición. — México, D. F. : Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas : Paso de Gato, 2015.

152 páginas : ilustraciones ; 21 cm. — (Colección de Artes Escénicas. Serie Teoría y Técnica)

Bibliografía: páginas 145-151

Publicado en colaboración con: Gobierno del Estado de Puebla : Ayuntamiento de Puebla : Gobierno Municipal de Saltillo : Instituto Municipal de Cultura de Saltillo : Universidad Autónoma de Baja California, Facultad de Artes : Universidad Autónoma de Nuevo León.

ISBN 978-607-8439-26-3

1. Teatro — Producción y dirección. 2. Teatro — Puesta en escena y escenario. I. Título. II. Serie.

792.9-scdd21

Biblioteca Nacional de México

Publicado en colaboración con

Gobierno del Estado de Puebla

Ayuntamiento de Puebla

Gobierno Municipal de Saltillo

Instituto Municipal de Cultura de Saltillo

Universidad Autónoma de Baja California

Facultad de Artes

Universidad Autónoma de Nuevo León

ISBN 978-607-8439-26-3

© Cipriano Argüello Pitt

© **Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C.**

bajo el sello editorial de Paso de Gato

Eleuterio Méndez # 11, Colonia Churubusco-Coyoacán,
c. p. 04120, México, D. F.

Teléfonos: (0155) 5601 6147, 5688 9232, 5688 8756

Correos electrónicos: direccion@pasodegato.com,

editor@pasodegato.com, diseno2@pasodegato.com

www.pasodegato.com

Diseño de portada: Galdi Yunuen González,

Foto de portada: *Casa que arde*, de Emilio García Wehbi, dirección de Emilio García Wehbi y Maricel Álvarez © Phillip Zinniker / Konzert Theater

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra en cualquier soporte impreso o electrónico sin autorización.

Impreso en México

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	11
INTRODUCCIÓN	13
I. ORÍGENES DEL DIRECTOR DRAMATURGO	19
Acción: la perspectiva dramaturgica de Stanislavski	21
Lo no dicho y la acción	23
Acumulación como procedimiento dramaturgico	27
La técnica de la dirección	31
La memoria como técnica.....	39
II. ¿MORFOLOGÍA DE LA DIRECCIÓN?	43
La violencia de decidir.....	44
¿Qué hace un director de escena?	48
III. EL PRINCIPIO DE LA PARADOJA ESCÉNICA	51
Lo real	52
Una perspectiva semiótica	57
Una perspectiva psicoanalítica.....	59
La metáfora.....	60
Extrañamiento	63
IV. TEATRALIDAD	67
Experiencia.....	67
Teatralidad: la construcción de la experiencia.....	72
Materialidad	76
V. DRAMATURGIA DE ESCENA	81
El ensayo	81
Resonancias.....	85

Dramaturgia de escena	87
Imagen, imaginación, imaginario	94
Trabajo y análisis del texto dramático	98
Análisis del texto dramático	99
La perspectiva material del texto dramático	108
Análisis molecular del texto dramático	119
El problema del personaje	125
Dramaturgia de actor	129
Composición y montaje	136
EPÍLOGO	143
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	145

Un niño le dijo a Brâncusi:
“¿Cómo sabías que había
un caballo adentro de la piedra?”

ARIANE MNOUCHKINE

AGRADECIMIENTOS

Un libro no se escribe solo. Siempre hay lectores, compañeros, colegas que acompañan la tarea de escribir, pero sobre todo la de pensar. El pensamiento, como en toda comunidad, se hace con otros. Este libro no sería posible sin la lectura de Jaime Chabaud, Gabriela Halac y Marín Cristal, que me acompañaron en el proceso de escritura y corrección de este libro. A mis compañeros de Documenta Escénicas, al Grupo de Investigación en Artes Escénicas de la Universidad Nacional de Córdoba y a mis estudiantes con los cuales he pensado en diversos seminarios y cursos la problemática que aquí se desarrolla, a todos muchas gracias.



INTRODUCCIÓN

La dramaturgia y la dirección son campos en tensión permanente debido a la complejidad que implica crear sentido en el teatro. Si bien podría hablarse de semióticas diferentes en la división de roles entre el dramaturgo y el director, el fin pareciera ser el mismo y en la modernidad estos roles se han ido cruzando. Cada vez son más las experiencias de directores dramaturgos que abordan la complejidad de la escritura escénica. Digo escritura escénica, ya que la materialidad, si bien puede ser puesta en papel, está básicamente escrita en la escena. La creación dramática rompe con los cánones de la literatura pero también avanza sobre la especificidad de la escena.

Para Guillermo Heras (2014) la diferencia entre “escribir para el teatro o escribir teatro” es de suma importancia, ya que la presencia de la preposición *para* implica una distancia, una destinación, hay un diferido entre el acto de escritura y la escena, mientras que “escribir teatro” (sin la preposición *para*) señala el momento mismo de la escena y abre la discusión sobre qué entendemos por escritura. Si bien la escritura posee una materialidad determinada y está sometida a reglas sociales, también podemos pensarla en un sentido amplio, como una manera de crear sentido.

Si tomamos la palabra *texto* en su etimología como *textus*, es decir, “tejer, trenzar, entrelazar”, pero también en la acepción indoeuropea que está conectada con la noción de “técnica”,¹ podríamos pensar que toda manera de tejer, entrelazar, trenzar es una forma de crear sentido dramático, una trama de materiales significantes que generan una tercera cosa. Eugenio Barba rescata

¹ Santiago Segura Munguía, *Nuevo diccionario etimológico latín-español y de las voces derivadas*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2010.



esta definición en *La canoa de papel* (1992) para hablar de un sentido de la dramaturgia. Precisamos despejar la noción de texto escénico de una poética particular, para desjerarquizar el sentido del texto, de la escritura y de la escena. De esta manera se democratiza la escritura y la puesta en escena.

Los procesos de creación implican avanzar sobre diversos procedimientos que ya no tienen una especificidad técnica o disciplinar. Sin embargo, se sostiene la noción de director, que suele ser bastante inespecífica, como un saber que todos conocemos, pero que no se define en su actividad. En el primer capítulo realizo un repaso sobre los orígenes del director, asunto que ha sido desarrollado en otros textos teóricos (Ceballos, Dort); parto de la hipótesis de que el realismo funda la tradición de directores dramaturgos.

Si bien no se rompen las especificidades entre dramaturgo y director, las querellas entre autores y directores se vuelven sumamente interesantes porque lo que aparece en ese periodo es la discusión por la construcción del sentido de la escena y de la poética. Lo que se presenta en la pelea entre Stanislavski y Chéjov es una discusión de las autonomías materiales de la escena. Aunque hay abundante bibliografía al respecto, me interesa particularmente porque funda una “técnica de la dirección” que aún discutimos en la actualidad y que desde mi perspectiva está vinculada con la pregunta acerca de qué hace o qué debe hacer un director de escena, cuáles son sus competencias, a qué debe atenerse.

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. En todo caso los cruces son al interior del teatro para crear su propia especificidad y finalmente ampliar lo que llamamos *teatro* a partir de prácticas particulares. La pregunta sobre qué es un director de escena es la pregunta sobre el teatro. Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima (2006) afirman que “el teatro es todo aquello que definamos como teatro”. Si bien esta definición no deja de ser relativa por su amplitud, pone en juego la idea de una palabra performática que modela y nombra los sucesos. Todo este libro parte de la creencia de que todavía es aplicable



la definición grotowskiana de teatro, en la que se parte desde la sustracción y no desde la sumatoria de disciplinas. La complejidad de la definición que enunció Grotowski en 1970 implica pensar que el director es ante todo un dramaturgo.

Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que establece una comunión perceptual directa y “viva”. Ésta es una antigua verdad teórica, pero cuando se la pone a prueba rigurosamente en la práctica, corroe la mayor parte de nuestras ideas habituales del teatro. [1999: 13]

La sentencia final de la definición propuesta por Grotowski es reveladora, porque de alguna manera rompe con la idea de un arte total, y lo lleva a la noción de comunión perceptual. Cabría recordar que el mismo Grotowski es quien define al director de escena como un “espectador profesional”; en esta definición de teatro es el director quien garantizaría esa calidad de la percepción. Si bien es cierta esta definición, habría que pensar también que el director “interviene” en la construcción de la escena, por lo que su lectura nunca es neutra, es interesada. Es, de hecho, el dramaturgo de la escena. La mirada amplia que requiere la dirección estaría condicionada por sus ideas sobre el teatro y por aquello que busca en cada proyecto escénico, por su expresividad.

Como director teatral y como persona ligada también al pensamiento teatral, me interesan los procesos creativos, ya que el modo en que se piensan los dispositivos de ensayo señala los pensamientos alrededor de las definiciones de teatro. El proceso es un tránsito donde lo que importa es la experiencia y el resultado está ligada a ella. En él se rescatan los problemas, las preguntas, la reflexión ligada a la práctica. La cronología como avance se altera, el fin no es más importante que el cómo realizar. El encuentro con los demás miembros del equipo creativo es un desafío a preguntas sobre la propia práctica, se abandonan la certezas y se cuestiona



el hacer y, por ende, la representación y el teatro. En un proceso aparece todo el tiempo lo imprevisto; dos de las premisas fundamentales dentro del pensamiento de una dramaturgia de escena son cómo incorporar lo emergente y cómo descartar aquello que resulta importante y conmovedor, pero que en la organización del espectáculo no es “pertinente”. El proceso pone en cuestión los presupuestos propios, las certezas. Un ensayo teatral, en la medida que se plantee con honestidad, propone preguntas permanentemente, nos sitúa en una zona de dudas, de inseguridades. Nos hace sospechar —tal como dice Anne Bogart (2008)— que hay alguien más capacitado para el trabajo que asumimos; siempre sentiremos que nuestro trabajo será puesto en duda, que está bajo sospecha, ya que no sólo es una cuestión de oficio, sino también objeto de discusión.

Pensar el espacio del ensayo como parte constitutiva de una dramaturgia y como eje de un proceso implica redimensionar el aspecto político del teatro, ya que lo expresivo y comunicativo de la escena será una discusión permanente entre un teatro que se piensa a sí mismo y que piensa al espectador. La pregunta de para quién hacemos teatro estará presente todo el tiempo en el proceso, ya que no sólo definirá qué público, sino también qué teatro. Resuena todavía la paradoja de Villar, que en la década de 1950 decía “un teatro elitista para todos”, tal como un teatro que se piensa a sí mismo y que al mismo tiempo es popular. Un teatro que se concentra en los ensayos, en las operaciones dramáticas, que no da concesiones y que dialoga con el otro. Un teatro ligado a la cultura y menos al espectáculo como mero entretenimiento. Un teatro que discute ideas y que se sitúa como la asamblea de ciudadanos ligada a la democracia.

Hoy parecemos asistir a una polarización de las experiencias teatrales: por un lado, aquellas que se sitúan más bien en el polo de la representación y, por el otro, aquellas vinculadas a lo que Lehmann llamó teatro posdramático. Se presentan como contradictorias; parece que los directores debemos adscribirnos a una u otra experiencia. Sin embargo, la problemática es la misma, cómo



representar o cómo dialogar o discutir la representación. La polémica del tipo de teatro al que nos adscribimos es una disputa del sentido. Por eso, este libro no intenta dar una respuesta, sino indagar sobre diversas posibilidades de la dramaturgia de escena. Mi práctica me lleva a pensar que la construcción de la escena es el pensamiento de una dramaturgia.



I. ORÍGENES DEL DIRECTOR COMO DRAMATURGO

La figura del director moderno es relativamente nueva dentro de la historia teatral si la comparamos con los otros roles en el teatro. Tal como la conocemos hoy, la dirección moderna comenzó a desarrollarse a mediados del siglo XIX y le debe su auge a los planteos estéticos e ideológicos surgidos en el advenimiento del realismo. Uno de los precursores es Jorge II, duque de Saxe Meiningen (1826-1914), que se preocupó por el desarrollo de compañías profesionales. Su propuesta, si bien no responde totalmente al realismo, comienza a plantear las primeras preguntas que se va a realizar este movimiento, que implicó un pensamiento estético con relación al teatro y nuevos desafíos técnicos de la puesta en escena. La pregunta central es cómo representar la realidad. El arte no ha dejado de interrogarse por esta preocupación. Si hoy pensamos la realidad en un sentido amplio, tal como señala John Cage, “la responsabilidad del artista es imitar a la naturaleza en su manera de operar” (2011: 34). También a la naturaleza se la toma en un sentido amplio.

El realismo como movimiento estético supone una relación mimética con la realidad. José Sánchez señala que el realismo “propone la consideración de lo real como único criterio posible de verdad. Y eso que los realistas llaman ‘real’ es el mundo de las cosas —eso incluye lo humano y lo social— tal como lo revela la ciencia” (2012: 30). Habría que agregar que es tal como la ciencia del siglo XIX piensa la realidad. La mirada de la escena como reflejo del mundo supone un criterio de cómo debe ser representada la realidad.

Meiningen se preocupaba por generar cuadros en movimiento, donde los principios de composición se encontraban en una paradoja: aquella fundada por la buena forma “clásica” y otra vinculada al movimiento, al dinamismo de la escena. “El actor nunca debe permanecer en el centro de la escena, siempre hacia la derecha o izquierda de la concha del apuntador... El actor debe tener igual



cuidado [de atender] dónde se ubica en relación al decorado, en ese sentido [su posición] debe ser la correcta” (Meiningen, en Ceballos, 1994: 33). El director alemán estaba pensando en las leyes de la sección de oro del clasicismo para la construcción de la escena, pero descubre en la práctica la dificultad de la aplicación.

La caja a la italiana es el espacio donde la dirección teatral moderna sistematiza sus primeros estudios. Es común leer, en la preocupación de los precursores de la dirección escénica, referencias permanentes a la ubicación del actor y a la dirección de sus acciones vinculadas a la arquitectura del escenario.

A mediados del siglo XIX el teatro está ligado a la ilusión, Meiningen señala permanentemente la necesidad de ocultar la artificialidad de la escenografía: “El actor no debe apoyarse en la columna, ni sacar una rosa de un rosal pintado” (en Ceballos, 1994: 31). André Antoine (1858-1943), en Francia, comienza a desarrollar un sistema de producción teatral donde el objeto real suplanta el objeto construido para la escena. Antoine, al situar objetos de la vida cotidiana como objetos escenográficos, acerca el problema de la representación en el teatro. La referencia es inmediata pero también rompe con el canon de la belleza (la idea de que el teatro debe mostrar las cosas más bellas de lo que son).

La crudeza de las cosas en la escena remite al mismo mundo, por lo que la distancia entre la escena y la vida real se acorta. Pensemos también que comienza a desarrollarse la fotografía y pareciera que nada es más icónico que ella. El teatro comienza a tener la voluntad de verdad fotográfica, documental. La preocupación de Antoine es tal que se encarga de construir cielos rasos para ocultar a la platea la maquinaria escénica. Sin embargo, se topa con un problema obvio: ¿cómo iluminar? ¿Cómo hacer para no generar sombras excesivas que llamen la atención sobre la artificialidad de la construcción?

Antoine pensaba que el trabajo del director consistía no sólo en encajar la acción en su propia estructura, sino también en “determinar su verdadero carácter, crear su atmósfera” (Ceballos, 1994: 41). La construcción de la escena y las acciones que en ella se realizan deben romper con el estilo “pomposo” del teatro clásico para lograr



trabajar sobre los matices que aparecen en la vida cotidiana. Antoine es el que define el concepto de cuarta pared, él nombra el concepto de una práctica que ya se realizaba y que era habitual en el teatro de la época; dicho concepto suponía que las acciones nunca debían estar dirigidas explícitamente al público, sino que éste asiste a un acontecimiento único y privado. La noción de cuarta pared es clave en la comprensión del pensamiento de los directores de los siglos XIX y comienzos de XX, preocupados por lo verosímil y más aún por una idea de verdad. La escena debía resultar creíble para los espectadores. Stanislavski (2003) decía al respecto: “Sueño con hacer un espectáculo donde los actores no sepan en cuál de las cuatro paredes se encuentra el público”. Con esta concepción el teatro se vuelve paradójicamente hacia su interior; mientras trata de reproducir la vida cotidiana y las pasiones de los personajes, se apaga la luz de la platea y el espectador parece estar espionando la vida de los prójimos o, en el mejor de los casos, parece hallarse en presencia de un sueño de otros. La operatoria realista es básicamente metonímica, confiando en que la relación de contigüidad de los objetos con la vida cotidiana alcanza para que la realidad se haga presente.

ACCIÓN: LA PERSPECTIVA DRAMATÚRGICA DE STANISLAVSKI

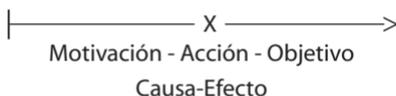
La propuesta de Stanislavski se enmarca en esta misma perspectiva, pero su aporte se centra en una propuesta técnica de la actuación. Un problema dramático central es cómo construir la trama de la acción en la escena. Estas lógicas parten del principio de que “todo en la escena debe hacerse para algo” (2003: 53).

El director monta la acción. Ahora bien, ¿qué se entiende por acción? Stanislavski no da una definición certera, habla de la acción desde distintas perspectivas y siempre ejemplificando situaciones con sus alumnos/actores. El teatro stanislavskiano, por lo que menciona en sus escritos, comprende la acción tal como la plantea Aristóteles. La acción es desarrollada a partir de la fábula y es la que



determina los caracteres, por lo tanto, es el argumento, la estructura de la obra. El argumento y su forma deben tener una manera de hacerse visibles, y es la actuación del texto la que los manifiesta. Se comprende que son los actores a partir de las acciones los encargados de dar a conocer la trama del espectáculo. La definición de acción es central en todo el pensamiento stanislavskiano.

Una acción sólo se considera como tal en la medida que modifica de manera irreversible una situación en otra, por lo tanto, hay una diferencia con la idea de movimiento. El movimiento en Stanislavski no es una acción en la medida que no modifique la situación. La acción está vinculada al desarrollo del conflicto y a la narración. El teatro es contar una historia a partir del desarrollo de acciones de la escena. La acción provoca conflicto, por lo que en la base de este pensamiento hay una relación de causa y efecto. En Stanislavski, la acción podría pensarse como una motivación para otra acción y una meta que sería el objeto de esa acción.



El director, en este esquema, intenta distinguir los sucesos que llevan a la acción, es decir, al conflicto. Se centra en el aspecto de lo no dicho de la fábula, pero esto sólo es posible a partir del conocimiento profundo de la historia. La mirada del director se propone esclarecer los motivos que preparan y justifican la acción. Las preguntas del *por qué* o *para qué* ponen al director en situación de dilucidar la significación del texto en el contexto de una fábula. En esta perspectiva, uno de los aspectos centrales es definir el personaje a través de la acción.

Dilucidar los motivos que lo llevan a la acción es un trabajo que hace el director con el actor. El director se concentra en las relaciones entre los personajes y el uso del espacio, tratando de establecer las circunstancias dadas de la situación, de su “realidad” escénica concreta. Según Raúl Serrano, el trabajo “es vincular los



elementos dispersos hasta entonces” (2004: 217). La construcción del conflicto y en especial su organicidad se deben a la composición, es decir, no hay una lógica preestablecida o más bien una condicionante excluyente del texto, sino que la lectura del mismo ubica las circunstancias. Esto implica que no hay un pasaje directo del texto a la escena sino una interpretación, y como toda lectura, es parcial.

Desde este punto de vista, el primer trabajo del director parte de una lectura. Una lectura como reescritura. En la puesta en escena de *La gaviota* (1896) de Chéjov que realizó Augusto Fernandes (1996), en la escena de Treplev y Arkádina —cuando ésta le cambia los vendajes a Treplev—, él besa en la boca a su madre. Ésta es una mirada particular de Fernandes. No está en el texto, el director le hace decir algo más. Permite poner de relieve aspectos que se puede percibir, pero que no son explícitos, como la tensión sexual entre madre e hijo. La puesta en escena resalta aquello no dicho por el texto. Esto le otorga a cada puesta la mirada particular del director, su lectura.

LO NO DICHO Y LA ACCIÓN

Merleau-Ponty (2008) señala que “todo sentido es el revés de la trama del sin-sentido”: sobre cada aspecto que comprendemos, podríamos admitir la incompreensión del suceso en su totalidad. En cada aspecto de lo dicho existe un aspecto de lo no dicho que puede condicionar la lectura. Stanislavski pone como ejemplo la interpretación de una actriz de una tabla matemática dicha en otro idioma que hizo llorar a sus alumnos, sólo por el modo con el que ésta se decía. Con esto el maestro ruso destacaba que no sólo el sentido literal del texto estaba en juego, sino también su interpretación.

Lo no dicho juega un papel determinante en todos los aspectos no verbales de la puesta en escena: el uso de la luz, del color, del gesto, del espacio, de las distancias, hasta los olores, etc., modifican absolutamente el sentido y la calidad de lo dicho verbalmente. Lo



no dicho, desde la perspectiva stanislavskiana, es aquello que revela las motivaciones de la acción.

Sabemos que en el teatro, por nuestra práctica, nombrar la cosa es crearla (Austin, 1991). Las resonancias se encuentran no sólo en la literalidad, sino más precisamente en la asociación con otras ideas disímiles y divergentes. La palabra opera en la realidad y en la escena tiene un doble estatuto: el de la representación de la ficción y el de la referencia con el mundo. A través de la palabra se presenta una evaluación de lo que representa, lo que implica una serie de elecciones vinculadas al contexto de enunciación. Un doble juego en la misma condición de existencia de la palabra, la presencia de una ausencia. Esto la semiótica lo ha desarrollado en demasía: “cuando digo árbol creo una imagen mental de árbol”, dice Saussure en 1913. Lo dicho está ligado a su contexto de enunciación. El director modifica las condiciones de enunciación para forzar sentidos que no están necesariamente explícitos en el texto dramático.

La palabra se sitúa en lugar de la tensión entre aquello que se dice y aquello que se interpreta; o más aún, entre lo que se dice y lo que se quiere decir, o entre lo que se dice y lo que se censura.

La relación de la palabra con el cuerpo y con el espacio (es decir, su doble aspecto material), el de la propia literalidad (como significante) y el de la voz hablada, hace que en situación de representación sea complejo su análisis y su alcance. Pero si el director es consciente de esto, las posibilidades expresivas de un texto preestablecido son inmensas. Son potencias que pueden revelar aspectos insospechados en el sentido de la escena. Por eso, el trabajo con el texto en la escena es dinámico y activo, ya que las condiciones de enunciación muchas veces dan por tierra lo ideal que se pensaba del texto y esto, lejos de ser una limitación, es una posibilidad. Lo no dicho refiere a una corporalidad, a una materialidad que se presenta en sistemas expresivos diversos y heterogéneos.

La acción es la que construye el vínculo con la convención, por lo que el teatro de tendencia stanislavskiana piensa la acción como el nexos y motivo del devenir de los diversos elementos de la escena. La acción en escena está motivada por las circunstancias dadas; éstas



obligan a hacer coherente y necesaria a aquélla. En Stanislavski, la acción supone una motivación interna y previa de la escena, que hace necesaria y justifica dicha acción. Según qué traducción se consulte de los textos de Stanislavski, puede leerse “objetivo” o “tarea”; la comprensión es absolutamente diferente. En la pedagogía de la actuación, un verbo centra la perspectiva de la acción, y esto es muy distinto a entenderla como objetivo. El objetivo se puede comprender como aquello que se desea, mientras que la tarea es pensada como acción. El problema es que en la práctica se confunden ambas interpretaciones, sin poder establecer con claridad qué está en el orden de la tarea y qué en el deseo. Stanislavski dice al respecto:

La palabra drama denota, en griego, la acción que se está realizando. En latín le corresponde la palabra *actio*, el mismo vocablo cuya raíz, *act*, pasó a mis palabras: actividad, actor, acto. Por consiguiente, el drama en la escena es la acción que se está realizando frente a nuestros ojos, y el actor que sale a la escena es el encargado de realizarla. [2003: 54]

La acción es la unidad mínima que construye la escena. Esa unidad está construida por su lógica interna, permite avanzar poco a poco en la trama de manera convincente y relaciona lo dicho verbalmente con lo no verbal. La poética aristotélica modela el pensamiento del siglo XIX y el relato en el teatro se concentra en las unidades de acción, espacio y tiempo.

En Stanislavski la escena depende del texto dramático.¹ De hecho toda su propuesta nace del análisis de la acción del texto, incluso lo que propone como espacios de improvisación son vinculados a las circunstancias dadas, estudiadas y sugeridas por el texto dramático. El texto es el organizador de las acciones, por lo que el director se encuentra en una relación de intérprete del dramaturgo. Un lector privilegiado que crea otro texto, el de la escena.

El problema de la dirección desde esta perspectiva es la organización de los hechos en la escena, que éstos sean creíbles, contar

¹ Este punto se desarrolla en el capítulo V, en el apartado “Análisis del texto dramático”.



una historia coherente, verosímil y con cierta unidad. Supone un problema complejo para el director. El argumento es dado a conocer por medio de la organización de los hechos y de las acciones; en este sentido, la relación con Aristóteles es insoslayable: “No actúan para representar sus caracteres, sino que éstos son presentados a partir de sus acciones”, sentencia en la *Poética* (1990, 1449). La relación acción-carácter es fundamental en el pensamiento aristotélico y stanislavskiano, ya que es donde se pone en evidencia la relación causa-efecto. En esta perspectiva, la acción construye la máscara, y no al revés.

La realidad para Stanislavski es aquello que es comprobable para los otros, el mundo objetivable. “La verdad en la vida es lo que existe, lo que el hombre sabe con certeza. En la escena, en cambio, se llama verdad a lo que no existe en la realidad, pero que podría ocurrir” (2003: 170).

La acción en el teatro stanislavskiano posee una lógica que genera el marco para el surgimiento de otras acciones dentro de un campo de lo posible. La contigüidad de la acción logra entamar una gramática más o menos esperada. Una cadena de acciones: “Toda acción en el teatro debe tener una justificación lógica, coherente y posible en la realidad” (2003: 63).

En el realismo, la acción se vincula a lo posible dentro de la lógica de los condicionantes previamente establecidos y a una sujeción al mundo cotidiano. Lo posible condiciona la trama del texto. La relación entre la imaginación y la vida es de interdependencia. Sólo existe en mi imaginación aquello que puede existir en la realidad, y sólo existe en la realidad aquello que puede existir en la imaginación. Es una relación de potencias.

Para Stanislavski, “la verdad es inseparable de la fe” (2003: 64), que permite al actor y al director creer en lo que se hace a partir del marco de las acciones. Parte de la problemática de un director dramaturgo se encuentra en la manera de comprender la acción en la escena. La perspectiva stanislavskiana es la de acción orgánica, vinculada a la trama de la obra que posee una justificación interna. El proceso de vivencia en la actuación se vincula a la



percepción. El problema central del director es integrar el campo de la realidad a la imaginación, para que de esta manera la ficción se lleve adelante sin las interferencias de la vida cotidiana y para que al espectador le resulte verosímil. Para Stanislavski la verdad y la fe están íntimamente ligadas. No hay verdad sin fe: “Todo debe inspirar fe en la posibilidad de que existan en la vida real sentimientos análogos a los que vive en escena el artista creador” (2007: 171).

En Stanislavski y en diversas teorías teatrales (como en Meyerhold, Grotowski o Kantor), las definiciones de interior/exterior del actor aparecen como definiciones críticas que generalmente vinculan lo exterior a lo visible y lo interior a motivaciones, impulsos, actividad psicológica. Es claro que el teatro realista insta una discusión entre lo que se percibe en el mundo interno del actor y de la escena y lo que ve el público; entre la subjetividad y la objetividad.

ACUMULACIÓN COMO PROCEDIMIENTO DRAMATÚRGICO

La búsqueda del detalle y la manera de su organización intentan que tanto el espectador como el actor puedan crear una atmósfera que vincule la experiencia teatral con la experiencia de la vida cotidiana. José Sánchez (2012) sostiene que la cobertura atmosférica en el realismo ocultaba el artificio, en el que se sostiene la línea de la acción del drama. Por lo que el realismo stanislavskiano tiene una doble instancia: la creación de un artificio y su ocultamiento. Es un procedimiento acumulativo, donde cada parte de la escena está fuertemente entrelazada y permite la justificación de la acción. La acción debe ser continua y contener todas las posibles aperturas o fugas para justificar el comportamiento de los personajes. Es así que las preguntas ¿qué?, ¿quién?, ¿cómo?, ¿dónde? y ¿por qué? son ejes donde amalgamar aquello que incluso parece extraño a la lógica de lo cotidiano. Incluso la vida fantástica se justifica en el entrelazado de estas preguntas.

La vida del drama, su trama orgánica y la manera de interpretar-



la son el foco del pensamiento stanislavskiano. “Cuanto más real sea el ambiente exterior de la escena, tanto más cercana a la naturaleza orgánica debe ser la vivencia del papel para el actor” (Stanislavski, 2003: 171). Esta premisa pone de relieve dos grandes problemas de la dirección: crear un ambiente exterior que sea verosímil, como forma de generar las circunstancias para la actuación; y pensar la relación entre la vivencia del actor y el personaje. El director, en esta tendencia teatral, construye un “como si”, una paradoja, ya que la escena tiene existencia propia, pero sólo existe a partir de la realidad exterior en la cual se referencia.

El “como si” parte de la hipótesis “si yo estuviera en lugar de otro”; no es una comparación, es una traslación. No hay distancia entre la hipótesis y su puesta en acto, esto suele ser un malentendido en la práctica de la teoría stanislavskiana. El segundo malentendido es aplicarle a esta premisa un enfoque psicológico, vinculado a una fuerte impronta interpretativa. Lo que parece decir, según mi lectura, es que el sentido del texto debe ser comprendido desde la propia experiencia y desde el compromiso con aquello que el texto dice, y en el teatro stanislavskiano eso es el personaje. Es por esto que el objeto de estudio central del teatro del maestro ruso es el personaje y su vínculo con la acción. Si fuéramos aún más precisos, es justamente al revés: la acción que deviene del texto y su vínculo con la creación del/los personaje/s.

La paradoja stanislavskiana retoma la de Diderot, pero desde una perspectiva distinta. Diderot, en 1763, considera que la paradoja no se encuentra en “sentir, sino en expresar”, de tal manera que se cree un sistema de signos exteriores al sentimiento para que la comunicación sea efectiva. Por lo que en Diderot el actor es un imitador de los sentimientos sin sentirlos. Cuando un actor describe y reproduce no quiere decir que sienta emoción. Por lo que afirma: “El arte del actor es engañar” (1994: 46). Es imitación del estado emotivo y de esta manera, para Diderot, se “conquista la libertad del espíritu”, y así “muda de ropa”. La paradoja es, para el filósofo francés, que “los actores sensibles son actores mediocres y la absoluta falta de sensibilidad hace actores sublimes” (1994: 48).



Estas definiciones de Diderot han contribuido a construir el sentido común que dice que, en el teatro, lo que sucede es una mentira, confundiendo a ésta con la ficción. Sin lugar a dudas es uno de los grandes equívocos del teatro moderno y posiblemente esté ligado al arte de entretenimiento de la burguesía de los siglos XIX y XX. El mismo Diderot ya planteaba el problema de la verosimilitud como una correspondencia entre “acciones, discursos, figura, voz, gesto, con la de un modelo ideal que imaginó el poeta” (1994: 53).

Muchas veces en la historia del teatro se han acoplado los términos de *ficción* y *mentira* como sinónimos; más de una vez escuchamos, en el sentido común, “el actor es un gran mentiroso”, o “miente” como sinónimo de “actúa”. La tensión que aparece es entre lo verdadero y lo verosímil. Pero lo verosímil tiene una doble acepción: se presenta como una ilusión de verdad. Es creíble, pero no necesariamente verdad; se pone en cuestión la credibilidad del espectador, la de creer como verdadero algo que es ficticio, en la medida de que es repetible en cada función.

En el teatro burgués la verdad está vinculada a un modelo pre-existente. Si concuerda con él, es creíble, por lo que el director deberá velar porque las acciones de la escena concuerden con el modelo. Esto no significa que no haya recorte o que se traslade la acción de la vida cotidiana a la escena; implica crear las condiciones lógicas para que lo que suceda en el espacio escénico sea necesario en la trama. Aristóteles ya señalaba en la *Poética* aspectos que el poeta debía tener en cuenta, tales como semejanza y coherencia: “Tanto en los caracteres como en la organización de los acontecimientos es preciso buscar siempre lo necesario o lo probable” (1990, 1454b). Para el poeta no es necesario el vínculo total con la “verdad histórica”, sino la manera en la cual se establece una lógica en su construcción. En otro pasaje aclara: “Aun cuando el carácter que se ofrece a la imitación sea incoherente y deba ser así asumido, es necesario que el mismo sea coherentemente incoherente” (ibídem).

Si bien se parte de un modelo externo a la puesta en escena (como imitación), ésta debe poseer una coherencia interna que la haga verosímil de manera que se pueda efectuar un proceso de



denegación.² Si bien el espectador es consciente de la ficción por la convención que la enmarca, transfiriere estatuto de verdad a la escena porque existe. La palabra está fuertemente vinculada a las convenciones sociales y posee estatuto de verdad en la medida que la convención social la contiene, por esto la palabra en el teatro posee el valor de verdad en el marco de la ficción. La convención teatral enmarca lo que sucede en el teatro como representación y como ficción.

Las circunstancias dadas en esta perspectiva no son las condiciones sólo reales de la escena, es decir, las condiciones materiales, sino también las imaginarias. No sólo lo necesario, sino también lo posible. Y lo posible en el realismo se vincula de manera lógica con lo necesario, por lo que la construcción de la escena será la que se lleve a cabo con relación a la puesta en escena, pero también a la ejecución de las acciones. Si pensamos en *Hamlet*, la aparición del fantasma del padre es “poco realista”, sin embargo, es posible y es necesaria para la realización de la tragedia. Sin la aparición del fantasma no habría trama, no habría tragedia; sin embargo, en la trama es un elemento fantástico. Las interpretaciones de esta escena podrán ser múltiples: desde que es una aparición en la propia imaginación de Hamlet, de Horacio y de los guardias, a la naturalización de una aparición del espectro que todos ven.

El director tiene la oportunidad de plantear su perspectiva en el marco de lo posible y de lo necesario en un diálogo entre la materialidad de la escena y la interpretación. Por esto el juego de la imaginación es fundamental a la hora de plantear soluciones a estos tipos de problemas. La imaginación tiene, en este sentido, al menos dos alcances: el primero como actividad creadora y el

² El proceso de denegación lo señala Anne Ubersfeld en *Lire le théâtre* (1989, traducido al español como *Semiótica teatral*). Supone que el espectador confiere estatuto de verdad a la escena gracias a que la convención enmarca la mirada. La ficción posibilita que la acción teatral sea tomada por cierta aun cuando a todas vista es falsa. Ubersfeld se refiere a un tipo de teatro y este proceso no puede ser tomado al pie de la letra en espectáculos contemporáneos donde justamente es el estatuto de ficción el que se rompe.



segundo como imaginario, lo que puedo pensar en el marco de mi propia enciclopedia y experiencia ligada a un proceso de percepción.

El auge de las teorías psicológicas y los estudios sobre percepción de finales del siglo XIX y comienzos del XX modificaron la práctica teatral. El problema de la interioridad como mundo subjetivo y la exterioridad como mundo objetivo, ambos absolutamente dicotómicos, se puede rastrear en el teatro moderno. Lo interior/exterior se asocia, también equivocadamente, a naturalidad/artificialidad, vinculando la naturalidad al polo del interior y la artificialidad a lo exterior. Lo que se manifiesta en estas discusiones no sólo habla de aspectos técnicos de la puesta en escena, sino de una idea del teatro, de lo que se espera del teatro y el lugar que ocupa el espectador.

Toda la problemática desarrollada hasta aquí pareciera estar atravesada por la noción de acción.

LA TÉCNICA DE LA DIRECCIÓN

El problema de la técnica de la dirección nos sitúa con relación a un contexto. La técnica se vincula con las prácticas, con la formación y con la tradición teatral en las cuales desarrollamos nuestros trabajos. *Técnica* deviene de *tekhné*, que a su vez en Aristóteles es sinónimo de *ars*, que es tanto la raíz de *arte* como de *técnica*, por esto Aristóteles en la *Poética* desarrolla y analiza una técnica de la imitación. Para Aristóteles, si bien todos tenemos la capacidad de imitar, el poeta se diferencia por la capacidad de su técnica. Lo que señala es la habilidad de imitar.

La mimesis da placer al que imita y al que observa. La imitación nos permite conocer, “porque resulta que quienes las contemplan aprenden y deducen lo que cada objeto es, como que esto es aquello” (1990, 1449a). Para Aristóteles, la representación es un medio de conocimiento del mundo, un vínculo entre la cosa y lo que representa. El mundo no se puede conocer directamente, precisamos de una mediación para acercarnos a él. Idea, concepto, imagen mental.



Desde esta perspectiva, la técnica se sitúa en ese medio. La segunda implicancia de la definición es que la representación requiere de una técnica.

La técnica nunca es neutra. El aprendizaje de una técnica requiere repetición y cierto vínculo con un modelo. La técnica actúa sobre la espontaneidad, formateando las posibilidades de respuesta expresiva; también es cierto que potencia otras que generan la capacidad de acciones que no son posibles sin el aprendizaje de una técnica. Para los problemas de dirección que suceden en la práctica escénica tenemos respuestas técnicas. Frente a una escena que para nosotros presenta “problemas”, tenemos respuestas del orden técnico e intervenimos con consignas o soluciones provenientes de diversas prácticas anteriores: aprendidas, intuitas, reinventadas. ¿Pero de qué técnica hablamos?

La técnica, en tanto habilidad, se construye como oficio. Entiendo el oficio como las actividades prácticas que se realizan en el sentido de un “saber hacer”, regido por algún orden de eficacia. Esto supone cierta preparación y aprendizaje, y garantía de la representación; por eso, para Aristóteles la *tekhné* es superior a la experiencia, ya que si bien todos tenemos la experiencia y la capacidad de imitar, sólo el poeta lo logra con eficacia: se acercaría más a la “cosa”. Por lo que se deduce que, desde esta perspectiva, la técnica se usa para un fin, es intermediaria del objeto y la representación. En la perspectiva aristotélica la técnica define un estatuto de la representación que ha sido canónico hasta la contemporaneidad. La definición de representación es la definición de técnica.

La formación técnica supone una acumulación de conocimientos que son sintetizados en el hacer práctico. Lo que sabe un director de escena es el conglomerado de actividades y disciplinas que resuelven un pequeño problema, el de la realización práctica de una escena. Por esto la modernidad hace tanto hincapié en la formación técnica como una promesa de felicidad. Ésta no es más ni menos que controlar la actividad y evitar el “fracaso”. El hacer que descansa en un “saber hacer” da la seguridad sobre el hecho de que un proceso de producción llegará “exitosamente” a su objeti-



vo, porque todas las voluntades involucradas en la producción son garantizadas por un saber del director. El director realiza una serie de tareas, a lo largo de un proceso, que demuestran su conocimiento.

La técnica determina, desde esta perspectiva, el concepto de trabajo. Qué es el trabajo en el teatro, y en particular qué es lo que se espera de los que trabajan en diversos aspectos del proyecto creativo. Como lo señalaba Meyerhold, el trabajo teatral es especializado, y como tal requiere formación. Esta noción de trabajo va en contra de una idea de genio, del director con ideas que ordena la escena. El director trabaja con los materiales escénicos poniéndolos en tensión. Gianni Rodari (1983: 23) señalaba: “Donde no hay lucha no hay vida”. El trabajo exige la puesta a prueba de una resistencia. El cuerpo en trabajo, por lo tanto, se somete a una tensión y a la necesidad constante de resolver conflictos surgidos de la escena. Sería ingenuo no mencionar que por detrás de una idea de eficiencia aparece lo económico como una manera de distribuir eficientemente el tiempo. De hecho, esto influye considerablemente en los tiempos de producción de los espectáculos y en los compromisos que se asumen previamente con un proyecto. Detrás de la posibilidad de cumplir con los tiempos de los proyectos, lo que está es una idea de técnica. De hecho podemos comprometernos a una fecha de estreno porque hay una técnica que sustenta el trabajo y determina el modo en que hacemos nuestro trabajo, nuestros espectáculos. De los procesos creativos extremadamente extendidos, como los de Grotowski, Barba y tanto otros, a los del teatro comercial que debe “apurar” la producción, no sólo hay un modo de entender la técnica, sino el teatro.

La técnica ya no sólo es un saber hacer o un medio para un fin, sino que es en sí misma un hacer y puede constituirse en el objeto. La técnica se deconstruye, poniendo de relieve el procedimiento; lo que se pone en foco es la mera operatoria, y pone en juego las jerarquías y las reglas que la fundamentan. En la mirada del director moderno, la técnica es un medio para transmitir un mensaje (sentidos). En lo contemporáneo la misma técnica es el sentido, por lo que pone de relieve el juego por el juego mismo; el placer de conocer sobre el



sentido de lo que se conoce. La técnica en el sentido 1 (moderno) es un medio para transformar y controlar el medio (teatral); en el sentido 2 (contemporáneo), es para desestructurar, para cuestionar el campo teatral y discutir las jerarquías.³ En definitiva, es una mirada sobre el procedimiento, que permite una discusión sobre los estatutos de la representación.

Las técnicas a las que apela el director de escena, tanto para dirigir a actores como para analizar un texto, o para montar un espectáculo, responden a su contexto de producción y al sujeto inmerso en esa cultura. El uso de la técnica es siempre personal y podemos pensar que es también una manera de mirar y de poner en tensión la propia corporalidad, en este caso del director. Las posiciones proxémicas y kinésicas que realiza un director al momento de dirigir hablan de la relación que tiene el director con su tradición. El movimiento del cuerpo del director es una comprensión de la técnica y un posicionamiento con el proceso creativo. La técnica del director es tanto verbal como no verbal, y la corporalidad y la experiencia sensible muchas veces es imposible de describir. Hay algunos registros fílmicos donde Grotowski dirige a Cieślak⁴ en el trabajo y exploración de la voz; su trabajo consiste en mostrar con las manos las alturas e intensidades que solicita. Es claro que hay acuerdos y códigos fundados de antemano por la experiencia transitada juntos, pero sigue siendo una experiencia de la corporalidad.

La tradición, al igual que la técnica, no es transparente, es más bien un nudo de tensiones que ponen en juego el sentido del teatro. Las tradiciones teatrales en América Latina suelen ser un cruzamiento de experiencias y de las más diversas teorías, de las stanislavskianas y sus (re)lecturas particulares a las barbeanas, pasando por los ingresos de técnicas del teatro oriental y la recuperación

³ Parafraseo “Sentido 1 y 2 de la dramaturgia”, de Joseph Danan, *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*, Paso de Gato, México, 2012.

⁴ Ryszard Cieślak (1937-1990): actor emblema del Teatro Laboratorio de Grotowski. Actuó en *El príncipe constante* y en *Apocalypsis Cum Figuris*, escrita por el propio Grotowski. El papel en el *Mahabharata* de Peter Brook está entre sus trabajos más importantes. Fue también maestro de actores.



de tradiciones populares o de los pueblos originarios. Este cruce ha sido muy fructífero y potenciador de diferencias en el teatro latinoamericano, pero también desdibuja o complejiza la definición de una tradición teatral. Podemos hablar desde aspectos parciales, de experiencias que se desarrollan y transforman en el tiempo, pero es difícil establecer una tradición. En Argentina esta tensión es evidente, y si bien hay quienes promulgan y tratan de llevar una teoría y una técnica de la manera más uniforme posible, la mayoría de las experiencias hablan de cruces. La formación teatral formal y no formal señala el entrecruzamiento de aprendizajes diversos, incluso muchas veces contradictorios entre sí, pero que en el desarrollo de las poéticas personales encuentran relaciones impensadas.

La tradición de alguna manera impone un ejemplo: éste es un modelo a seguir, es una idea de teatro. El director da muestra al menos de que es capaz, aun discutiendo el ejemplo, de formar parte de la tradición teatral. Recuerdo la sentencia de Sontag (2005) en “La estética del silencio” (ensayo de 1967), donde afirma que una de las renuncias impecables a la tradición artística como resistencia es la de dejar de producir arte, ya que de alguna manera siempre el sistema vuelve a comprenderlo, a reacomodar las manifestaciones de la vanguardia en el marco del sistema artístico.

La tradición es de por sí opaca si se la entiende como aquello que aparece como un bien cultural común a transmitir y es parcial porque supone una selección del “bien”, la transmisión de una técnica conlleva un sinnúmero de implicancias no verbales condicionadas por los contextos de la transmisión. Lo que se transmite es parte de una experiencia, nunca la experiencia misma. Un saber hacer, pero vinculado a un contexto determinado que, a su vez, es dinámico, cambiante, lo que pone de relieve la relación maestro y discípulo, la del sujeto con experiencia a la del recién venido. Pero los discípulos a veces se oponen a sus maestros, parten al mismo tiempo de sus enseñanzas para negarlas, ya que en el proceso tienen otras experiencias de la enseñanza y del objeto enseñado, otras concepciones, otras creencias. El ejemplo cabal de esto es la relación entre Stanislavski y Meyerhold. En *Escritos teóricos*, Meyerhold dice:



“Stanislavski piensa igual que yo; ambos abordamos la solución de la tarea, como los constructores del túnel bajo los Alpes: cada uno avanza por su lado, pero en el medio nos encontraremos seguramente” (1998).

El teatro y su técnica, en este sentido, no avanzan, más bien crean un sedimento que permite que experiencias pasadas sean retomadas y puestas en nuevas direcciones. Es así que diversos maestros recuperan técnicas que ponen nuevamente de relieve en otros contextos. En México me ha llamado la atención cómo el teatro del Siglo de Oro forma parte de la formación en las escuelas teatrales, cuestión que en la Argentina no está desarrollada; o cómo la tradición del texto en la Argentina ha sido reformulada por los dramaturgos contemporáneos luego de serias disputas con los maestros acerca de las definiciones de qué es la dramaturgia. Cada contexto se enfoca en problemáticas particulares del arte teatral.

Una técnica depende de los sujetos que la asumen. De otro campo, pero que parece bastante ejemplificador, es la experiencia que narra Moshé Feldenkrais en *La dificultad de ver lo obvio* (1996). Cuenta cuando lo contrataron para efectivizar el ensamblado de piezas de alta precisión, que requería un trabajo motriz fino. Feldenkrais, luego de un periodo de observación de los trabajadores, llega a la conclusión de que cada uno de ellos realiza con su cuerpo una serie de operaciones específicas que dependen tanto de su aprendizaje y habilidades como de su esquema corporal, con lo que uniformar las acciones con el propósito de hacer más eficiente el movimiento implicaría un aprendizaje particular para cada operario y nunca una uniformidad del movimiento.

De esto se desprende que el aprendizaje de una técnica depende también de la experiencia de la propia corporalidad. En la dirección, donde lo no verbal es central, la experiencia del cuerpo modifica totalmente la práctica teatral. Creo, además, que lo que puede resultar provechoso para unos, puede ser perjudicial para otros.

La técnica, a la vez, tiene que ver con las preguntas que realiza el teatro del lugar —tal como lo señala Bogart (2008)—, y uno de los aspectos técnicos fundamentales es la memoria. Una de las



tareas del director es poder pensar en qué línea/s de trabajo inserta su propia práctica. ¿Con quiénes dialogamos?, ¿cuáles son las experiencias teatrales que hicieron que eligiéramos esta profesión? He preguntado a diversos directores cuáles son los espectáculos que vieron a lo largo de su vida que los modificaron para siempre, con cuáles sintieron que eso que veían era lo que querían, o qué experiencia teatral los llenó de la energía del contagio, qué los entusiasmó con el teatro; la mayoría de las veces la respuesta es un puñado muy pequeño de espectáculos. La tradición teatral es de alguna manera una repetición de una búsqueda de sentido, y también su indagación. Por esto, asistir a espectáculos que nada tienen que ver con nuestra tradición también hace que cuestionemos nuestra propia historia.

Artaud es el ejemplo: tras asistir a una representación teatral de Bali (Indonesia), pensó que el teatro occidental era demasiado subsidiario de la literatura dramática. “Nuestro teatro, atrapado en un ejercicio puramente verbal, ha ignorado lo que debería sustentarlo especialmente, aquello que sucede en escena, todo cuanto ese aire escénico mesura, circunscribe y toma cuerpo en el espacio; movimientos, formas, colores, vibraciones, actitudes, gritos”, esto escribía Artaud en *El teatro y su doble* (1964), publicado originalmente en 1938. Su reacción se debe a su experiencia, pero también a la presencia de un ejemplo extraño que hace encontrar una potencia creativa propia. Artaud, Meyerhold, Grotowski, Barba, Brook, entre otros, acuden a experiencias de Oriente para pensar la práctica occidental. El trabajo de la voz a partir de resonadores propuesto por Grotowski se debe en parte a la experiencia, en India, de Eugenio Barba con la técnica del hatha yoga: principios vinculados con los centros energéticos, chakras, y con ejercicios de resonancia de la voz.

Grotowski piensa una correlación entre la voz y los centros de resonancia; plantea que la parte superior de la cabeza es el resonador más usado en el teatro occidental, que se puede percibir el efecto del resonador pectoral colocando una mano en el pecho; o que el resonador occipital se obtiene hablando en un tono alto, o que



el resonador maxilar se utiliza en la actuación íntima, etc. Estas prácticas que se transmiten en escuelas de actuación se relacionan con experiencias por fuera de la propia disciplina y que en el cruce abrieron el campo de la práctica teatral.

La experiencia del hatha yoga de Eugenio Barba influye a Grotowski; él transforma estos ejercicios en los ensayos con Cieślak, quien a su vez los transmitió en entrenamientos a actores del Odín. Extraño círculo de tomar, transformar, inventar y transmitir, que supone una práctica que se enuncia como una técnica. Eugenio Barba describe cómo su experiencia en India es integrada al entrenamiento de Grotowski:

Entre las distintas formas de teatro indio que había visto, el Kathakali de Kerala me había impresionado mucho. Me había detenido para estudiarlo durante tres semanas, anotado los ejercicios, los ejercicios para desarrollar los ojos y la movilidad de los músculos faciales, las caminatas. Cuando regrese a Opole mostré todo esto y algunos de los ejercicios fueron integrados por un breve periodo en el *training*. [2000: 62]

La idea de ejercicios supone la repetición y la sistematización de una práctica. Se pueden transmitir y probar en otros contextos, se pueden adaptar y realizar para fines distintos de aquellos para los que fueron creados en su origen. Pareciera a veces que la transmisión de algunos ejercicios es la transmisión de la técnica, pero ésta se sustenta en una idea de teatro, de una ética. La apropiación requiere una reinención y una puesta en juego de las tensiones: forzar los ejercicios.

La heterogeneidad de procedimientos permite una multiplicidad de prácticas y de teatros, por lo que debemos admitir la dificultad de definición de una técnica y aceptar la definición de técnicas de la dirección. Sin embargo, no toda práctica es una técnica: ésta supone sistematización, la posibilidad de descripción del procedimiento y la posibilidad de la repetición en otras condiciones. Ciertos procedimientos se respetan y se repiten. Hay en la técnica un fundamento epistémico del teatro, una manera de mirar. Por lo que podemos reconocer ciertos rasgos que se repiten en el teatro



y que son de alguna manera un lazo familiar que unen prácticas diversas y distantes.

La técnica necesita de la repetición y ésta funciona al interior de la misma definición de teatro. Si bien se puede pensar como el arte de lo efímero, también debemos pensar que lo que sucede en una escena está reglado y depende de la repetición, por una serie de convenciones que regulan la práctica y los roles. De hecho, la organización de los tiempos de un ensayo se vincula a una idea y a un aprendizaje del teatro y a una adscripción. He asistido a ensayos donde el calentamiento del cuerpo es fundamental para el trabajo y en otros donde este espacio es tomado por el análisis de texto. Lo que sí podemos analizar es que, al igual que la narración, la técnica necesita de un desarrollo, de una narrativa. Si bien el fin de la técnica puede ser difuso e incluso negado, son pocas las experiencias donde el ensayo no esté vinculado con el objetivo de presentar un espectáculo. Las experiencias donde no hay ensayos se sitúan en general en el campo de la performance, por lo que el ensayo suele ser también un espacio de diseño en un doble sentido: el del mismo ensayo y el del espectáculo.

Por esto aparece en el planteo técnico la idea de una otredad. La técnica entonces es doble: por una parte trabaja como un medio para, y por otra parte tiene un fin en sí mismo. La parte del fin en sí mismo, tal como anticipamos, funciona incluso metateatralmente, ya que lo que sucede en el cuestionamiento y en la indagación de los procedimientos técnicos es una pregunta sobre la representación. La mirada sobre los procedimientos implica en general una discusión no sólo por aquello que se representa, sino por qué medios se le representa, lo que pone en cuestión el problema de la materialidad del teatro y la presencia misma de las cosas más allá de sus implicancias en la representación.

LA MEMORIA COMO TÉCNICA

Como anticipamos, la memoria tiene un aspecto fundamental en el trabajo del director, ya que por un lado inscribe nuestro trabajo



en una tradición y, por otro, es un desarrollo fundamental para la descripción de la acción. Si acordamos que una de las tareas del director es la de marcar para crear espacios del acontecimiento, entonces aceptamos que el director, al señalar, llega demasiado tarde o demasiado temprano al acontecimiento. El trabajo del director está antes o después del trabajo del actor, aun en la expectación presente. El señalamiento de una acción a un actor —aunque se haga en el momento— llega cuando la acción ya ocurrió. Lo que opera es una manera de construir la memoria de lo que aconteció, con una idea de lo que se espera que suceda. Cuando un director señala cómo debiera ser esto o aquello en la escena, también se enfrenta a un pasado inmediato. ¿Qué recordamos?, ¿qué hacemos para recordar?, ¿qué tipo de registros llevamos como ayuda-memoria para recuperar lo que sucedió?

Las notaciones del movimiento escénico son diversas y personales. Los cuadernos de dirección, en caso de que los haya, son siempre un mundo particular que intenta anotar el acontecimiento, de recuperarlo, de capturarlo. En la imagen que se muestra a continuación vemos el registro de Cunningham: en ella está la información necesaria para el director, aquello que registra como movimiento, pero también es el movimiento, la organización de una espacialidad, la de la escena y la del cuaderno como escena, con sus límites y con sus recursos. Lo que aparece complejo es anotar el movimiento, ya que en su registro lo que sucede paradójicamente es que, en el interés por recuperarlo, lo perdemos. Merleau-Ponty señala que si queremos tomar en serio el problema del movimiento debemos enfocarnos en el tránsito y no en las cosas, ya que la percepción tiende a estatizar y a generar figuras donde sólo hay tránsito: “El movimiento es un hecho” (2008: 291) y en él está la condición de la duración. Parece una obviedad señalarlo, pero el trabajo del director de escena es la organización del tiempo de la acción, y la del transcurso.



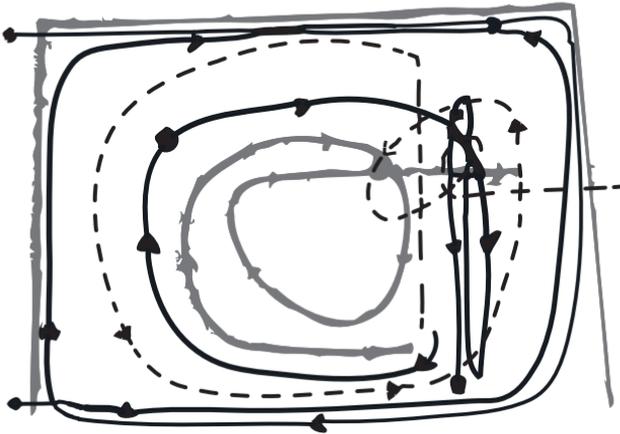
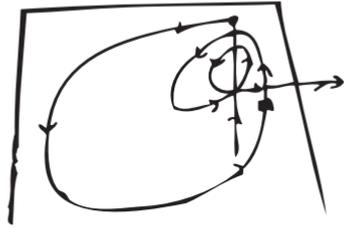
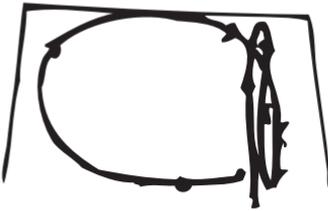
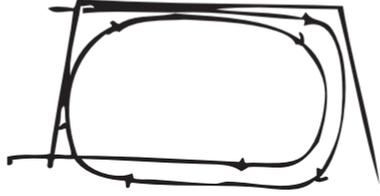
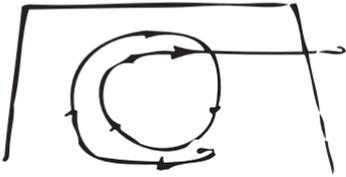


Imagen del registro de Cunningham



II. ¿MORFOLOGÍA DE LA DIRECCIÓN?*

¿Hay una manera de ser director de escena? Sin lugar a dudas que no. Hay tantos modos como directores. La dirección está vinculada a las propias tradiciones, a lo que se cree y se espera del teatro, al contexto de producción, a los recursos y a las personalidades. No hay una manera, son múltiples. Sin embargo, esto que parece obvio no lo es en los actores y las diferentes personas de la producción teatral: suelen esperar de antemano una forma de actuar del director, que también responde al contexto y a la tradición a la que pertenece.

Édgar Ceballos (1994) piensa “morfologías” del director vinculadas a la manera en que suelen comportarse. Es una propuesta generalista, pero señala aspectos de lo que se espera (en el sentido común) del director: la morfología del director organizador de los materiales, la del director paternalista, la del director tirano, la del director maestro, la del director *laissez-faire*. En todas estas observaciones se puede entrever el vínculo con la autoridad. Con un poco de sentido del humor —y pensando en que lo que decimos es parte del estereotipo de la dirección—, el director paternalista dirá: “Haz lo que te digo, que yo tengo la experiencia y sé lo que es mejor”; el tirano dirá: “Haz lo que te digo”; el director maestro: “Haz lo que te digo y serás mejor”; el *laissez-faire*: “Haz lo que quieras”. Obviamente los directores de escena no somos esto; o, si se quiere, somos según

* Édgar Ceballos, en la introducción de *Principios de dirección escénica* (1994; reeditado en 2013), propone discutir una morfología de la dirección. Siempre me resultó inquietante esta propuesta porque plantea aspectos referidos a formas que se repiten en la formación y profesión del director. Él la piensa como parte estructural en la conformación de las figuras del director y la vincula con la noción de función. Por esto el título aparece como pregunta, ya que es difícil contestar y pensar formas que den cuenta de funciones del director de escena.



las situaciones a las que nos enfrentamos. Los presentados son estereotipos, pero nos permiten pensar lo que se espera de nosotros, y cómo se responde al pedido.

La mirada del director como autoridad es todavía una herencia del siglo XIX; esta herencia es difícil de desterrar del teatro. La palabra *dirección* ya supone una mirada verticalista en la organización de los grupos. De hecho, en la creación colectiva de 1970, los grupos optaban por la figura de coordinador, en pos de una horizontalidad de la distribución y las responsabilidades del trabajo.

Asumir la dirección como lugar de toma de decisiones es sin lugar a dudas comprenderla como un lugar de jerarquía; sin embargo, éste no es el espacio del que más sabe, sino simplemente de quien asume un rol. El director no es el representante del teatro, aun cuando él lo crea. Lo suyo simplemente es una perspectiva, una práctica parcial de un teatro en minúsculas.

LA VIOLENCIA DE DECIDIR

La toma de decisiones es, como señala Anne Bogart¹ (2008), un acto vinculado con la violencia, ya que decidir implica un corte con el devenir de lo realizado hasta ese momento. La decisión hace un corte en los acontecimientos, cambia la dirección, y genera otros imprevistos en el marco de lo previsto. Tal como señala la directora norteamericana, la decisión rompe con la espontaneidad y crea una serie de restricciones, instauro reglas de juego. Desde esta perspectiva, el director es tanto un jugador como un árbitro de las reglas.

La toma de decisiones se vincula con la violencia, irrumpe en el campo de los ensayos, extraña los comportamientos y los pone

¹ Anne Bogart (1951): directora estadounidense. Directora artística de SITI Company, que fundó con el director japonés Tadashi Suzuki en 1992. Es profesora en la Universidad de Columbia. Su trabajo se concentra en el cruce entre la propuestas de Suzuki y lo que llamó “The Viewpoints”: un sistema mnemotécnico de seis elementos que se superponen en el trabajo actoral: espacio, forma, tiempo, emoción, historia y movimiento.



en foco. Asumir esta actividad es un compromiso con el trabajo de la escena. Muchas veces asisto a trabajos en que los directores no han tomado a tiempo las decisiones, por temor o por incapacidad de ver los problemas y ofrecer una solución, y esta dificultad suele señalar espacios de indeterminación que requieren de explicaciones teóricas. Pero detrás de cada decisión que se toma con respecto a un trabajo aparece toda la concepción teatral que se encarna, y su ética. Detrás de cada elección hay otras elecciones, pasadas y futuras.

La elección de un actor o de un integrante del equipo de trabajo será fundamental en el desarrollo del proyecto. Patrice Chéreau² (1995) señalaba —con respecto a la elección de los actores— que le resultaba enigmático cómo con esa simple decisión todo se transformaba. El actor realiza con su trabajo un cambio fundamental en aquello que hemos imaginado de antemano; cuando dice su texto por primera vez, difícilmente tiene que ver con aquello que imaginamos, y las maneras de dirigir ese material ya existente exigen por parte del director una participación activa, una intervención en el transcurso de la acción.

Anne Bogart señala que “ser decidido es ser violento” (2008: 57), que la actividad del director requiere ser implacable con relación a lo que se decide: cada palabra que dice el director altera el trabajo de lo imprevisto. De esta manera, el trabajo del director se transforma en poner obstáculos y problemas para el actor y para todo el equipo creativo, para generar un campo donde sea posible la repetición de una acción. La decisión genera una tensión en el hacer y en los materiales de la escena. Esta tensión es el problema que se debe resolver y que a su vez genera un sistema de trabajo para todo el proyecto. Evitar los problemas y la tensión es no atravesar el conflicto que supone la creación artística. Muchas veces una decisión nos coloca frente a un problema que no sabemos resolver, en el cual la autoridad se pone en juego. Ciertos problemas con

² Patrice Chéreau (1944-2013): director francés de teatro, ópera y cine, reconocido por ser el puestista de las obras de Koltès. Sus montajes discutían de alguna manera lo clásico desde una perspectiva contemporánea.



diversos materiales de la escena nos desautorizan y nos obligan a dar respuestas creativas. La decisión implica asumir el riesgo de lo creativo y oponerse a lo establecido por otros o por nosotros mismos. Una decisión va en contra de algo y por esto genera violencia. Kantor señala (en Miklaszewski, 2001: 111):

El artista que cree en el arte, es decir, que cree en su desarrollo, en la necesidad del continuo desarrollo del arte, debe colocar el momento, la situación en la que se encuentra actualmente en oposición a las anteriores. Sólo entonces el artista tiene el empuje. A mí no me gusta continuar, no me gusta aprovechar la situación comúnmente llamada éxito; simplemente me disgusta aprovechar los éxitos de las etapas anteriores para después calcarlos. Me parece una pérdida de tiempo.

La primera situación de violencia es la de negar/se u oponer/se (a) la propia práctica inmediata anterior. Aquí hay una paradoja: no hay manera de construir sin la experiencia anterior, pero al mismo tiempo se parte de su negación. El director teatral dialoga con los trabajos que ha realizado anteriormente, los discute o continúa. El trabajo teatral trata de plantear nuevos problemas. Emilio García Wehbi dice:

El teatro no es el espacio vacío, sino el espacio lleno, así como ni la tela al comenzar una pintura ni la hoja al comenzar un escrito están en blanco. Están llenas de todo lo que otros artistas hicieron. Bacon dice: crear una forma es borrar las que ya están.

Se trata entonces de vaciar el espacio que está cubierto por todos los clichés preexistentes y preestablecidos y que hay que borrar, limpiar, laminar y desmenuzar, de iniciar un proceso de *décollage* para vaciar el espacio, que en realidad nunca estuvo vacío, y volver a llenarlo de algo nuevo. [2012: 30]

Irrumpir en un espacio vacío es un acto de violencia que modifica para siempre la percepción; lo que funda es un nuevo campo en la experiencia. Obviamente esto no sucede siempre así, es una excepción. Por lo general, asistimos a un teatro que repite fórmulas, que ha pensado de antemano los efectos en la recepción, que no



asume riesgos y que sitúa al espectador en un lugar de consumidor. Un teatro donde importa más la cantidad de entradas vendidas que la calidad de la experiencia.

La violencia implica la posibilidad del disentimiento; una poética que transite el disenso se arriesga al “fracaso”, en términos de taquilla o de reconocimiento. Aquella frase de Beckett: “Intenta de nuevo, falla de nuevo, falla mejor”, no habla de lo que algunos especialistas en mercadeo han intentado hacerle decir —cómo insistir en la búsqueda del “éxito”—, sino justamente de la búsqueda del riesgo, ya que no hay un lugar adonde llegar, sólo hay una experiencia que transitar.

La experiencia no es algo que se pueda comprender ni transmitir de manera unívoca o totalmente a otros. La violencia se asocia con la crueldad: es poner en evidencia el mecanismo por el cual funciona la representación, y forzarla hasta el punto en que deben pensarse nuevos procedimientos para que no sea una repetición tanto en la forma como en los contenidos de lo ya sabido. “Todo cuanto actúa es crueldad [...] una mordedura concreta que afecta a nuestros sentidos”, sentenciaba Artaud (1964: 96) en un grito desesperado por alejarse del teatro del mero entretenimiento y en la búsqueda de una experiencia artística vital que nos acerque a una idea de comunidad vinculada con la trascendencia. Un teatro que se oponga a lo cotidiano para la experiencia de lo extraordinario. La crueldad, el acto violento, no es meramente un medio: es la experiencia misma. Por esto, en el acto creativo también está su opuesto, su negación y destrucción, y en ella la reafirmación de una experiencia singular.

Por lo que expresamos, una decisión es la búsqueda de la experiencia teatral para los que participan en el suceso, sean actores, técnicos o espectadores. Si pensamos la dirección desde una perspectiva de la organización de los materiales, un director vinculado a la puesta en escena también es un forzamiento de los materiales, un extraer elementos de contextos diferentes para ponerlos en tensión en una nueva situación. Esto es violentar los materiales para darles otro sentido; lo que se realiza como operación es un desplazamiento que provoca su polisemia.



Cuando se piensa en la escena como montaje de los materiales, es importante determinar cuáles son esos materiales que se consideren importantes. La decisión implica un recorte, y en éste, parte del material quedará velado, descartado en función de la construcción de sentido.

¿QUÉ HACE UN DIRECTOR DE ESCENA?

Podemos pensar que el director de teatro, desde el primer momento, asume una dramaturgia de la escena. La distancia entre texto dramático y su puesta en escena es abismal, siempre hay otra dramaturgia ligada a la escena, por lo que el trabajo del director es una dramaturgia de dramaturgias. El director no es un intérprete, sino un realizador de la dramaturgia por la cual se da a conocer un espectáculo.

Uno de los aportes a la dirección moderna hecho por Meyerhold fue el de pensar el material fragmentariamente; el montaje como actividad fundamental del director. Un espectáculo se construye desde el fragmento, su trabajo es claramente material. Sin embargo, esta concepción de la fragmentación también pone en cuestión la idea de la autonomía del teatro, y evidencia las diferentes y disímiles naturalezas de los materiales con los que trabaja un director.

La especialización en diferentes campos exige al director saber de todo un poco y, al mismo tiempo, mucho de nada. Lo cual es un gran equívoco. Cuando pregunto a los estudiantes qué debe saber hacer un director, suelen aparecer las más diversas respuestas, que lo volverían imposible. Las escuelas también suelen configurar un rol del director de manera integral, pero esta manera de ver la integración parte de una fragmentación.

Juan Hormigón (2003: 27-29) apunta algunos aspectos de la actividad del director contemporáneo:

Unifica la puesta en escena, confiere autonomía, introduce nuevos procedimientos, crea nuevas técnicas de actuación, ha profundizado nuevas lecturas sobre los textos dramáticos, ha incorporado nuevas formas de otras disciplinas artísticas, ha definido fundamentaciones



estéticas para los espectáculos, ha considerado aspectos del edificio teatral como espacio de comunicación, ha recuperado aspectos de los clásicos olvidados, ha generado planes de estudios para la formación de directores, creó compañías teatrales, ha reformulado el sentido de la cultura en nuestro siglo.

Estas afirmaciones de Hormigón son ciertas, pero constituyen un mandato muy pesado para el director. Desde esta perspectiva integral, el director debería formarse en artes, en historia y crítica, en técnicas de actuación, en coordinación de grupos, en historia social y cultural, en semiótica, en filosofía, en psicología, en sociología, en arquitectura, etc., y al mismo tiempo, ser alguien que pueda discutir en todo estos campos. La mirada de la modernidad, la de un hombre de teatro total, no podrá avanzar: siempre habrá parcialidad, al mismo tiempo que la práctica de la dirección es específica al proyecto que se proponga.

La pregunta que evidencia esta idea de un director total es cuál es el oficio del director; concretamente. ¿Qué hace un director de escena? En la práctica independiente de Latinoamérica, donde los financiamientos son muy escasos, y la profesionalización recae muchas veces en la diversificación de actividades: muchos directores damos clases, trabajamos en gestión o en otras áreas relacionadas al teatro, pero no exclusivamente en el ensayo. El espacio de la producción se pone en tensión con la búsqueda de nuevas propuestas poéticas.

El problema del tiempo en los ensayos es fundamental para comprender el desarrollo que puede alcanzar una propuesta. La tensión es entre efectividad y pérdida del tiempo, pensando esta última como algo interesante y necesario si las preguntas también surgen desde el espacio de la permanencia en un problema.

En la dirección se pueden vislumbrar algunas actividades que se repiten; no el modo, sino la actividad. Una de las principales es la de la organización de los materiales. Creación, composición y montaje son actividades fundamentales en el quehacer cotidiano de la dirección. Mi perspectiva es la de un director que crea una dramaturgia compleja de la escena.



III. EL PRINCIPIO DE LA PARADOJA ESCÉNICA

Es imposible dar una respuesta a cuáles son los motivos que nos impulsan a crear una obra de teatro, cuáles son los mecanismos por los que creamos y cuáles son los procedimientos que realizamos para crear una obra. Las motivaciones son personales y profundas. Sin embargo, se pueden rastrear aspectos del trabajo creativo del director, que en principio son siempre cruces y relaciones del propio imaginario en diversas situaciones de creación particulares. La creación no es el nacimiento de algo nuevo, sino más bien la combinación de lo que en principio parece no tener contigüidad.

El director plantea conceptos, que luego se desarrollan en la escena y que comienzan a crear una tensión con la experiencia anterior. El campo del ensayo insta una tensión con el pasado inmediato. El ensayo es el espacio donde se establecen las preguntas fundamentales de la profesión y de la práctica teatral.

Las preguntas que surgen en el ensayo, si seguimos la idea de experiencia, se vinculan en un doble sentido: dialogan con la norma, pero al mismo tiempo la cuestionan. El ballet en este caso sería un ejemplo claro de cómo la *doxa* como norma se puede volver *paradoxa* (paradoja), ya que ésta no niega la norma, sino que la desplaza. La palabra *paradoja* contiene en sí su propia definición: lo *para* como aquello que no pertenece a la norma, que está desplazado, que transcurre por otras vías, y la *doxa* como norma, regla, orden consensuado. En este sentido, lo paradójal sería aquello que no deja de responder al orden, pero que va en otro sentido, lo desplaza y lo discute. Lo paradójal no es contradictorio, sino que es lo doble: no es lo verdadero o lo falso, sino que es lo verdadero y falso al mismo tiempo. Harold Pinter, en su discurso al recibir el Premio Nobel de Literatura en 2005, decía: “No hay distinciones absolutas entre lo que es real y lo que no lo es, ni entre lo que es verdadero y lo que es



falso. Una cosa no es necesariamente verdadera o falsa; puede ser a la vez verdadera y falsa”.

LO REAL

La cultura del simulacro nos ha hecho confundir cada vez más qué es real y aquello que es representación. El *reality show* ha avanzado de manera siniestra, confundiendo aspectos vitales donde se juega la vida y la muerte. El director teatral juega con lo paradójal. Creo que estas afirmaciones todavía tienen sentido y son aplicables a la exploración de la realidad desde el arte. Parafraseando a Pinter debo preguntarme: ¿qué es cierto? ¿Qué es falso?

La idea de verdad es una construcción social ligada a la norma, pero también esta postura relativiza lo que es la experiencia de lo cierto. Esta experiencia desde la dirección es quizás parte fundamental del juego, ya que la paradoja radica en que es ficción y verdad al mismo tiempo. Despejo la idea de falso o mentira porque lleva a la confusión de conceptos, cuestión heredada desde el mismo Diderot, que —como ya dijimos— desafortunadamente utilizó la palabra mentira para describir el arte del actor.

Una de las perspectivas del trabajo del director es trabajar con la norma, con aquello esperado, con una técnica aprendida, para luego desplazarla. Cuando hablo de desplazamiento, me refiero a los cuestionamientos de la norma que no responden a lo que se espera, lo efectivamente probado con anterioridad, sino a nuevos enfoques sobre un mismo problema. Las preguntas suelen ser fundamentales para salir de la ortodoxia y poner en tensión la propia práctica y la expectación teatral. Hay algo en la pregunta infantil que resulta interesante como modo de apropiación de problemas y de juego con lo imaginativo. Gianni Rodari (1983) cita a Novalis: “Si dispusiéramos de una fantástica, como disponemos de una lógica, se habría descubierto el arte de inventar”. Lo que aparece en el proceso creativo son relaciones de concomitancia que permiten asociar lo diverso. El trabajo creativo es esencialmente vincular. ¿Qué pasaría



si? Ésta pregunta es fundamental en el hecho creativo. Es de un cierto infantilismo, pero justamente es quizás este espacio de preguntas (incluso ingenuas) el que permite cuestionamientos profundos.

La palabra crea un mundo y establece un orden con la experiencia. Sabemos que en el teatro la palabra no sólo nombra, sino que además crea un mundo fantástico, performatiza el escenario. Decir “ahí está Hamlet” es aceptar que el actor que se presenta es Hamlet. Aun en la aceptación del juego del como si, el campo de lo fantástico permite la presencia de lo posible y de lo imposible. El límite de lo cotidiano se desplaza. La representación presenta a su ausente. Frente a la palabra lo que hacemos es una búsqueda de asociaciones y de equivalencias, pero que nunca coinciden totalmente con el modelo original. La palabra va dirigida y resuena en diversas direcciones. El trabajo creativo en la escena presenta entonces una problemática central en el teatro: la presencia de una ausencia, el vínculo entre lo real y lo imaginario, entre la representación y el referente.

Lo real presenta dos perspectivas: la del material tangible y la del síntoma. La emergencia de lo real en la escena es la perspectiva del director. Un director de escena debe propiciar por momentos el caos, para poner en tensión los materiales y, de esta manera, crearse sus propios problemas. En este estado lo real y la representación se confunden, dando lugar al acontecimiento que luego se tratará de recuperar. Decir es necesariamente un recorte. Mientras decimos, hay algo que no nombramos. Elegimos qué decir, o incluso aquello que podemos nombrar, pero hay un hiato respecto de lo que pensamos, o de lo que sucede frente a nosotros y que no decimos (a veces por incapacidad, otras por elección). No se puede decir todo. Siempre hay un resto. Algo se queda sin palabras, o incluso aquello que se nombra deja un resto que escapa al material significante.

Parte del trabajo del director consiste en nombrar. Sin embargo, lo que decimos como sentido crea un sinsentido en su reverso. Muchas veces, atados a que el trabajo se entienda o en el temor del caos creativo, descartamos en los ensayos aquello que aparentemente no encuadra en la lógica del sentido, perdiendo así la posibilidad



de presentar multiplicidades de sentidos de la escena. El trabajo del director oscila entre el sentido y el sinsentido; hasta la práctica de la dirección, por momentos, parece ser esto. Crear/se a sí mismo un espacio de sentido. Autogenerarse problemas. El director se crea su propio problema, que deberá ir resolviendo en los ensayos y que, a su vez, generará otros problemas que no estaban pensados al inicio.

Si uno se pregunta qué es lo real, y no la realidad, nos enfrentamos a diversas respuestas, según desde qué campo se lo piense. A veces, lo real implica una definición compleja y tiene respuestas muy disímiles, pero desde el teatro nos pone al menos en dos perspectivas que son las que trataremos de abordar. La primera, quizás más obvia, es lo que muchos llaman *materialidad*, una palabra muy usada en el teatro, como un adjetivo de la representación. Se habla de la materialidad como de los componentes materiales de la obra. Aquello que es objetivable. Desde una visión semiótica de la escena, ésta se construye mediante signos que son materiales, que se componen entre sí y que conforman un tejido: la puesta en escena. Pero si aceptamos esto, ¿cuáles son los materiales? Por otro lado, la materialidad conjuga dos términos: lo material y la calidad de lo material. La calidad de lo material supone un plus del material, ya no es el mero material sino la capacidad de ser compuesto en la escena, su potencia. Un plusvalor de la escena. Un plus no dicho del material, una connotación del mismo, lo que ya es decir un aspecto inmaterial. Un valor de sentido.

Ya no es el objeto encontrado de Duchamp, es un objeto construido, aunque sea un mero objeto, ya que en su composición es algo más. La materialidad de la escena, desde esta perspectiva, no es el mero material. Cuando los directores hablamos de la materialidad de la escena, ¿a qué nos referimos? ¿A las luces, al movimiento, a la escenografía, al maquillaje, al texto como sonido, a parámetros físicos comprobables? ¿Lo que es objetivable? Tanto nos peleamos con el racionalismo, con la ciencia positivista, con la causa-efecto y la materialidad, paradójicamente, que pareciera reafirmarlos. Y, sin embargo, surge como disputa al positivismo del realismo. La respuesta es que se ha hecho tanta manipulación del sentido pre-



viamente dado, de la interpretación, de un decir, de una dirección de la comunicación, que hemos vuelto a querer que los materiales nos hablen.

Si estamos de acuerdo con estos conceptos, el material en sí mismo ya nos dice, ya representa. El objeto en escena ya presenta a un ausente. La definición de representación es entonces la definición de signo: “Algo está en lugar de algo para alguien”, definición ya dada por Aristóteles y precisada luego por Saussure, en 1913, y Peirce, en 1919.

La representación, si retomamos la idea platónica, está en lugar de la idea o del concepto, es decir, el material es un intermediario de esa idea. El problema es que en el arte contemporáneo ya no resulta transparente esa relación; diría que es bien opaca. Representa, pero ¿qué representa? A veces es tan confuso en lugar de qué está la cosa como lo que ésta es. A veces la presencia remite al mismo objeto. La materialidad es aquello que está ahí, pero lo más complicado es la relación con los otros objetos materiales. Si pensamos al actor, es incluso más complicado, porque lo que sucede es una relación dinámica. Entonces el trabajo del director es establecer esas relaciones de sentido que pueden parecer una mera potencia o, por el contrario, la pérdida de material significante.

En este punto quisiera añadir que es imposible salir de la voluntad de interpretación: permanentemente interpretamos, leemos todo como signos. Sin embargo, es desde una postura fenoménica que podría el director tener una voluntad antipredicativa. Es decir, intentar suspender al menos por un instante aquello que se presenta y no otorgarle una mirada narrativa a lo que sucede. La ambigüedad como posibilidad de que convivan los opuestos puede parecer por momentos contradictoria. La voluntad narrativa de que todos los elementos de la escena estén interrelacionados entre sí, generando un tejido homogéneo y sin rupturas, es la voluntad de control del acontecimiento, y lo que se controla no acontece.

Por otra parte, lo real —tal como lo dice Badiou (2006)— es un agenciamiento de materiales diversos que, en su interrelación, crean un sentido, una tercera cosa. El problema que supone el teatro



es crear un acontecimiento. El director de escena es el responsable de crear acontecimientos. Lo paradójico es que se hace a partir de la repetición.

La repetición es parte fundamental del ensayo y es trabajo del director crear espacios y metodologías propicias para repetir. La idea de marcación es la de establecer límites. ¿Qué es lo que recuerdo de lo que acaba de pasar en escena? ¿Qué es lo que olvido? ¿Cómo doy las claves para que los actores recuperen un suceso que pasó? El trabajo del director se encuentra en un espacio temporal diverso al del actor. El trabajo del actor sucede aquí y ahora, mientras que el director dice las cosas demasiado tarde o demasiado tiempo antes. El trabajo como director es señalar cosas del pasado, pero también anticiparse a un proyecto del futuro. La memoria entonces funciona como construcción de la cosa: de lo real.

Lo real es un agenciamiento de materiales diversos, “extremadamente dispares”: nudos de significación complejos, horadados por lo que llamamos materialidad y fenómeno. El teatro, tal como lo señala Badiou, no puede abolir el azar, la presencia del otro (espectador) lo modifica, tiene la duración de la representación. En general, el azar en el ensayo trata de controlarse; el director crea un sistema más o menos estable que permita el control de la acción, el desarrollo con la menor cantidad de accidentes posibles. Paradójicamente, esto es una construcción sistemática del azar, y tal como dice Badiou, es una manera de preparar la escena para la concreción de la Idea-Teatro. La Idea-Teatro, según el filósofo francés, sólo sucede en situación de representación, por lo que en cada función advienen nuevos azares y nuevas Ideas-Teatro, es decir, nuevos acontecimientos. La Idea-Teatro “es un esclarecimiento” relativamente simple. Separa lo que está junto, lo individualiza, lo vuelve distintivo y singular. Un acontecimiento real es siempre singular. La representación prevé una serie de azares que son intrínsecos al teatro: “El teatro jamás abolirá el azar” (2006: 139).

La artificialidad que se supone del teatro no es total. La preparación de un espectáculo exige muchísima precisión en la construcción de la escena, realizada a partir de la repetición; sin embargo,



siempre hay una distancia entre aquello que sucede por primera vez y aquello que es repetición.

La realidad de la escena nos obliga a pensar sobre el suceso más allá de la propuesta estética e ideológica que se presenta en cada puesta en escena. El teatro moderno logra poner en el centro de la escena al actor. La evidencia real del actor llevando a cabo su ejecución pareciera ser lo indiscutible: “está allí”, no hay una referencia externa, es él mismo en situación de representación, expuesto a (un) otro. La condición de otredad es intrínseca a la definición de teatro.

La corporalidad del actor es su propia identidad, no hay distancias entre quién y qué ejecuta. El viejo axioma “ser otro”, como si esto fuera posible, señala siempre a sí mismo, al mismo actor que ejecuta lo que representa. Esta perspectiva material de la escena señala a la escena misma y busca cierta autonomía, comprende sus propias leyes. Ya no importan las alineaciones estéticas sino la emancipación de la obra con respecto a un otro por fuera de la misma obra; ya no se parece a nada, sólo a sí misma. Genera un sistema lógico en sí mismo, funda sus propias leyes. La escena es su propia realidad.

UNA PERSPECTIVA SEMIÓTICA

Lo real pone en cuestión la relación entre significante y significado; si bien la semiótica ha planteado alternativas al pensamiento binario de Saussure, sigue siendo usual en los directores teatrales que piensan esta relación como la de dos términos inseparables. El significante como lo material de la escena, como material significativo (imagen-acústica) y el significado como el concepto. Planteado así —una división binaria entre significante y significado, entre escena y un sentido adosado a ella— se limita la experiencia de “la cosa”. El significado como concepto siempre es esquivo, ya que para poder definirlo necesitamos siempre otros significados operantes entre sí. La cuestión del referente se vuelve indispensable: para poder definir



un significado debemos tener otros conceptos, por lo cual ponemos los significantes en lugar de significados.

Señalar una materialidad significante es ya señalar un concepto, es decir, un significado. Si nombro *casa*, para poder definirla necesito de una serie de conceptos que me permitan hacerlo. Las palabras que son del uso convencional, y que si bien intentan dar el significado de *casa*, lo dan con otros significados igualmente convencionales (paradigma). Es así que el significante *casa*, compuesto por C A S A (sintagma), sólo es comprensible por otros significantes que se posicionan como significado. La palabra *significado*, por lo tanto, es absolutamente social, pero en la creación de una poética resulta personal, y los significados se alteran. Por lo tanto es complejo decir que hay una relación entre el material significante y su significado. Una acción cualquiera en el teatro se define por otras acciones.

La paradoja —tal como señala Enaudeau (2006)— es que por medio de un objeto presente se introduzca un ausente, que al mismo tiempo requiere de otras presencias/ausencias para tener sentido. La paradoja es que no podríamos acceder a las cosas mismas sin significados (ausentes), pero esa ausencia señala una presencia a la que nunca arribaríamos. La manera de arribar a las cosas sería inventar un extrañamiento, una jerga.

Un buen “arreglo”, en efecto, en el que lo que rescata la representación es lo que la recusa, en el que el dispositivo representativo pierde todo sentido, puesto que justamente el sentido no se distingue ya ni del signo ni de la cosa, y todo está dicho de antemano. A lo cual me gustaría responder con Beckett: “Es una linda astucia que me hayan pegado un lenguaje que ellos imaginan que yo no podré utilizar nunca sin confesar que soy miembro de su tribu. Voy a maltratarles su jergonza”.

Una jergonza que pretende “impedirme decir quién soy, dónde estoy”, esto es, adoptar un punto de vista desde el cual pueda considerar las cosas, esa perspectiva supuestamente vana por unilateral, limitada al lado del sujeto, obligada a hacer retroceder al objeto (y a distinguirse de él) para considerarlo. [2006: 16]

La perspectiva que Peirce planteó en 1919 sería más adecuada para el teatro, ya que no se preocupa sólo sobre el lenguaje, sino



también sobre las cosas. La preocupación peirciana de comprender la realidad, y su pragmatismo, permitiría en todo caso —si es que insistimos en una perspectiva semiótica— comprender fenómenos complejos de la escena, ya que el pensamiento triádico establece una lógica de semiosis infinita o ilimitada, donde la relación entre objeto, su representante y su interpretante son intercambiables entre sí. Peirce además piensa un aspecto fenoménico en la percepción del signo, tanto cuando dice que es para alguien como cuando establece que es bajo cierto aspecto o capacidad. La noción de *feeling* coloca al objeto en posición de lo que llama primeridad, una concepción del cuerpo y de la percepción del mundo.

De todas maneras, la perspectiva semiótica de la escena intenta todo el tiempo anclar el sentido, pensar sus funcionamientos sobre la base de una hipótesis fuerte: la de que el teatro es comunicación.

UNA PERSPECTIVA PSICOANALÍTICA

Desde una perspectiva psicoanalítica, la cosa siempre es difícil de nombrar; desde el discurso se la rodea a partir del análisis, podemos tener la presencia de un síntoma, pero éste siempre es un nudo. El significante, desde esta perspectiva, engaña. Lacan (1988) señala en 1957 que “un significante no significa nada y que mientras más no significa nada, más indestructible es”. Lacan afirma: “Lo real no tiene significante”. Lo que sucede en el pensamiento lacaniano es complejo, ya que el síntoma se relaciona con el inconsciente. Si bien la cosa es muy difícil de nombrar, no podemos renunciar a intentar nombrarla. La palabra intenta dar cuenta del suceso, aunque la resolución sea esquivada y al final digamos que no era eso exactamente. Por una parte, no alcanzamos a nombrar la cosa, y al mismo tiempo (y paradójicamente) la creamos. Por esto la relación entre cuerpo, lenguaje e inconsciente son de interdependencia.

La nominación se vincula con el suceso. En este sentido, en teatro, solemos decir pasó algo; esta afirmación es de tal ambigüedad



e indefinición que no nombra lo que pasa, sino que algo sucede. Lo real se sitúa entonces a nivel de suceso. Obligando a forzar la imaginación para delimitar el suceso, Badiou (2006) señala que la tesis fundamental de Lacan es que “lo real no se conoce, se demuestra”, ya que de alguna manera es en la angustia donde aparece el exceso de lo real; dicha angustia se manifiesta al no poder simbolizar el suceso, al no poder dar respuestas frente a la demanda del otro. Lo real, según la mirada lacaniana, señala una falta. La angustia no engaña; el desafío del acto analítico es dosificarla, demostrar lo real.

La distancia entre la cosa y la experiencia de la cosa (la distancia —para ser más precisos en la terminología teatral— entre lo que se presenta como ejecución de una acción cualquiera y la ausencia que representa) provoca cierta inquietud. El problema del lenguaje se hace evidente al abordar la dirección y la puesta en escena, y exige nombrar una serie de sinsentidos que intentan organizarse. La sintaxis ya es una manera de ordenar el caos que se presenta en el suceso, y también una manera de silenciarlo, ordenarlo, de establecer principios que lo vuelvan reconocible e identificable. El orden ferroviario del lenguaje es ya una puesta en escena.

LA METÁFORA

La metáfora desplaza, traslada con fuerza de un territorio a otro. Cambia de naturaleza las cosas y nos obliga a tratar de dilucidar un enigma que siempre parece velado o que, por lo menos, siempre nos provocará sentidos divergentes. El poder de la metáfora es nombrar lo innombrable y al mismo tiempo no nombrarlo del todo. Dejar un resto. Ese espacio de inacabado que permite el juego de la imaginación y que ésta siempre sea, de alguna manera, perturbadora. Esta figura retórica se relaciona con la idea de nombrar lo real. Un ejemplo que me parece claro es la manera en que nombramos las calidades de la voz. García Lorca, en su *Juego y teoría del duende* de 1933, dice: “Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende”. ¿A qué se refiere Lorca con “sonidos negros”? ¿Cuál es la calidad de



“sonidos negros”? ¿Hay una distinción de lo negro en el sonido? Nuestro imaginario busca una respuesta a “sonidos negros”, los podría vincular con lo tribal, con la muerte, con sonidos graves, asociados a la percusión. Si además sabemos que se refiere al cante jondo, tenemos cierta referencia del tipo, del estilo, del paisaje que evocan. Pero en “sonidos negros” hay un desplazamiento y una condensación. El poder de la metáfora es el de decir más de lo que se puede decir en una frase.

Al sonido que no vemos le damos calidades visibles o táctiles. Para hablar de texturas del sonido decimos cálido, frío, rugoso, suave, madera, metal, etc. Lo físico del sonido lo desplazamos hacia referencias de la imaginación. La metáfora sucede en un campo paradigmático; este campo es asociativo, en él se incluyen los elementos que comparten alguna cualidad que permiten estar en el mismo grupo. Es absolutamente social, pero la combinatoria es personal. Todo lo que ingrese en el paradigma teatro será parte del teatro, y podemos entonces intercambiar, sustituir y combinar elementos del mismo paradigma, o cruzarlos con otros. Esta tarea que hacemos naturalmente en los ensayos es lo que comúnmente llamamos imaginario: un espacio donde las experiencias y saberes se confrontan con lo posible y con lo imaginable. El imaginario pareciera incluir la posibilidad de asociar situaciones pasadas con un devenir y un futuro posible, que se reconfigura en cada acción. La metáfora se nutre del imaginario.

El proceso metafórico se produce por un choque entre dos o más términos, imágenes, y opera por analogía. No es pero es. Aristóteles en la *Poética* ya menciona la metáfora como “la imposición de un nombre ajeno, en que el género sustituye a la especie, la especie al género, una especie a otra, o hay una analogía” (1990, 1457b).

Calixto Bieito,¹ al montar *La casa de Bernarda Alba* de García

¹ Calixto Bieito (1963): director español con numerosos montajes en ópera y teatro. Lo visual en las puestas de este director podría pensarse como una dramaturgia compleja. Estudió Historia del Arte y Dirección Escénica en el Instituto del Teatro de Barcelona.



Lorca en 1998, logra en una sola imagen la condensación de toda la obra.² En un espacio blanco, suena el repiqueteo de las campanas. Baja una sogá; aparece una actriz desnuda, de la cual todavía no tenemos información, aunque los que conocemos la historia no dudaremos de que se trata de Adela. La actriz se ata a la sogá, la sogá comienza a subir con Adela desnuda. Primero ella abre los brazos —remite a la imagen de un crucifijo— y luego, de cabeza al piso, con el mismo movimiento de péndulo. Mientras “Adela” desaparece por los aires, comienza la obra con el texto:

CRIADA: Ya tengo el doble de esas campanas metido entre las sienes.

LA PONCIA: (*Sale comiendo chorizo y pan.*) Llevan ya más de dos horas de gori-gori. Han venido curas de todos los pueblos. La iglesia está hermosa. En el primer responso se desmayó la Magdalena.

CRIADA: Es la que se queda más sola. [1960: 1349]

“El carácter que define a una metáfora es que es real”, dice Sarah Kane en *4.48 Psicosis*. Según esta mirada, la metáfora no sólo evoca, sino que además hace presente un resto que es real y que difícilmente logremos nombrar. Convoca imágenes primeras y arcaicas cuando las fuerzas que se ponen en juego son de naturaleza disímil. Tal como lo hemos señalado, en la imagen metafórica aparece un choque de fuerzas; por esto el desplazamiento y la condensación hay que entenderlos como un proceso metaforizante de la escena.

La puesta en escena puede entenderse como metáfora, ya que empuja más allá del sentido literal. La escena no se comprende literalmente, siempre desplaza lo que sucede, lo pone en tensión con un mundo de referencias y extraña lo cotidiano. Al mismo tiempo, mantiene la identidad de los elementos que convoca. Una metáfora no diluye los términos que se ponen en juego, sino que los pone en tensión. Mientras mayor sea la tensión entre esos términos, más se fuerza la razón y más polivalente se vuelve la escena. El actor en su

² Véase en: <<http://gart-mardenubes.blogspot.com.ar/2012/08/bernarda-alba.html>>.



juego ya produce un proceso de metaforización, en el choque entre lo que es como sujeto y lo que representa como un otro. Por una parte, la metáfora es un vehículo hacia aquello que no podemos nombrar como especificidad y al mismo tiempo es en sí misma. Multiplica al mismo tiempo que sustrae. El problema aparece cuando se apela a la metáfora desde un campo simbólico hipercodificado; entonces la metáfora, en vez de abrir el campo perceptivo, lo ancla en sentido. Una de las actividades de la dirección será apelar a la combinación de elementos extraños para forzar los sentidos de la escena, extrañándola.

EXTRAÑAMIENTO

Alain Badiou (2006) señala que la base del estudio de lo real debe asentarse en la lectura de lo que Freud llamó *Unheimlich*, término que habitualmente traducimos como “siniestro”, pero que en su base teórica se funda en la noción de extrañamiento, tan preciada en los desarrollos teóricos de la teatralidad. “Lo familiar vuelto extraño... todo lo que debería quedar oculto pero que se ha manifestado”, señala Freud (1919). Esa vuelta de lo extraño sobre lo familiar nos indica que sobre lo conocido, que se establece por algún tipo de repetición, aparece lo imprevisto, aquello que no podemos controlar. Si bien Freud distingue la diferencia entre el campo de la ficción y la realidad, es interesante pensar que la representación teatral opera sobre la noción general de representación, por lo cual podemos razonarla en dos sentidos:

- 1) Aquello que se presenta como un símil a un ausente.
- 2) Como aquello ausente que se hace presente por segunda vez.

La representación teatral señala ese hiato entre presentación como suceso presente: algo pasa; y como algo del pasado: algo pasó.

Si bien en la vida cotidiana lo que está por fuera de lo esperable produce terror, en el teatro es lo que esperamos. Despejaremos el terror como género o como miedo paralizante para concentrarnos en una lectura de desplazamientos, si bien el ejemplo que pone



Freud es el cuento *El hombre de arena*, de Hoffmann, en el cual se narra la siguiente historia:

Un hombre malo viene a buscar a los niños cuando no quieren irse a la cama y les arroja un puñado de arena a los ojos haciéndolos llorar sangre. Luego los mete en un saco y se los lleva a la luna creciente para divertir a sus hijos, que esperan en el nido y tienen picos encorvados como las lechuzas para comerles los ojos a picotazos.

Lo siniestro aparece como algo no concebido, no esperado, como algo donde uno no se orienta, pero la relación de lo siniestro es siempre con su opuesto, entre lo conocido y lo desconocido, entre lo familiar y lo extraño. No puede entenderse sin su par opuesto, siempre para la definición de lo extraño está lo familiar, lo conocido. Por esto hay que despejarlo de la noción de “terror”. En algunas traducciones se le llama “lo ominoso”, pero evidentemente tiene una carga negativa en nuestro lenguaje; por esto me parece oportuno trastocar y forzar la lectura hacia un extrañamiento. La lectura no es unívoca, tiene múltiples interpretaciones, ya que lo particular de lo siniestro es su duplicidad. En el cuento de Hoffmann, el niño cree que si no se va a dormir, el hombre de arena le arrancará los ojos. En el mundo del adulto es sólo una historia, una estrategia para hacer dormir a los niños, pero en la creencia del niño los adultos *son* los hombres de arena: de hecho, el protagonista del cuento reconoce a un conocido de la familia, y le confiere su creencia de que es el hombre de arena. Un familiar se vuelve extraño. Más allá de las interpretaciones psicoanalíticas que hace Freud sobre el cuento, nos interesa esta aparición de lo doble en la escena. Es y no es al mismo tiempo, pero el carácter fundamental es el de la repetición. En la repetición de un suceso buscamos la conexión de lo inconexo. Obliga a que interroguemos eso que sucede ante nosotros.

A menudo y con facilidad se tiene un efecto siniestro cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo



asume la plena operación y el significado de lo simbolizado, y cosas por el estilo. [Freud: 1919]

Desde la teoría brechtiana, el extrañamiento consiste en la oposición con el proceso de identificación. Por esto a la palabra alemana *verfremdungseffekt* se la ha traducido en muchas ediciones del teatro de Brecht como “distanciamiento”, pero la misma refiere a un efecto de extrañamiento. El efecto y no lo extraño. Al igual que en Freud podemos pensar que el efecto se realiza desde el aspecto conocido de la escena, si bien la discusión de Brecht es con un teatro burgués e ilusionista: piensa al teatro como un lugar de discusión de ideas. Nos interesa concentrarnos desde la contemporaneidad en el efecto y no en lo épico asociado al teatro brechtiano, ya que estaríamos hablando más de una forma que de un procedimiento. No es simplemente la ruptura de la cuarta pared, tal como se lo explica en las escuelas de teatro; es más bien una manera oblicua de indagar el arte del teatro. Brecht dice en *La excepción y la regla*: “¡Lo familiar, encuéntralo extraño! ¡Lo habitual, encuéntralo inexplicable! Lo normal debe asombrarles, a la regla véanla como abuso”.

La operatoria sobre el efecto de extrañamiento consiste en que una escena conocida se vuelva inquietante. El referente es reconocido por todos, pero la manera de presentación es extraña, indirecta, modificada. Es curioso que, tanto en Freud como en Brecht, la mirada sea eje del pensamiento. Lo mirado, y en particular los ojos. La relación con la realidad es de la corporalidad. En Freud (citando a Hoffmann), el temor de que el hombre de arena arranque los ojos; en Brecht, el desplazamiento o la anulación de un acontecimiento o un carácter fuera de la esfera familiar, a fin de que aparezcan menos naturales... “Eventualmente entonces, las escamas os caerán de los ojos...” (1973: 189).

El efecto se comprende al menos en un doble sentido. Por una parte, el truco, determinado por una serie de procedimientos que construyen un efecto y que permiten dirigir la mirada del espectador hacia un sentido. La segunda implicancia es la de sus consecuencias, la intervención del sentido hacia una mirada particular de la esce-



na. Las dos perspectivas de la palabra son indisociables: un truco tiene consecuencias en el sentido. Pero centrarse en la noción de efecto nos focaliza en la teatralidad como aquello que es extraño a lo cotidiano. Los polos que se discuten en el efecto son entre la escena y un modelo de representación, ya que de alguna manera la escena resulta siempre una discusión con el teatro y con la realidad.

En el arte contemporáneo, lo “extraño” de la experiencia permite visitar de manera diferente aquello que resulta familiar. Lo político justamente está en el poder de la metáfora y del proceso metaforizante, ya que el traslado hacia otros niveles de entendimiento de un fenómeno que parece normal, cotidiano, hace que lo veamos desde otra óptica. La ficción, desde esta perspectiva, es un proceso, no algo dado de antemano; es algo por lo cual entendemos de manera desplazada aquello que llamamos realidad, y que se presenta como una representación de ésta, ya no sólo como una imagen que corresponde, sino como un corrimiento, una extrañeza que hace que forcemos el entendimiento y nos preguntemos: ¿en lugar de qué cosa está?



IV. TEATRALIDAD

EXPERIENCIA

Poner en escena es crear un sistema teatral complejo, que destaca aspectos poéticos, los cuales implican siempre nuevas perspectivas y experiencias. La experiencia del teatro modifica las ideas que tenemos de las cosas, o al menos los directores tenemos la utopía de que provoque una experiencia distinta en quien asiste a nuestros espectáculos.

La experiencia del teatro se encuentra en el centro de la definición de acontecimiento. El suceso en el teatro sólo existe a partir del encuentro entre subjetividades, entre un espectador y un actor. El teatro todavía se piensa en función de un otro. Ese otro es un invitado, tal como lo señala Anne Bogart (2008): “Alguien a quien se le regala algo”. La idea del teatro como un regalo supone —de acuerdo con la autora americana— disposición y disposiciones que permitan que el otro se sienta invitado a una experiencia distinta. “La acción que surge del impulso de regalar algo a alguien y de la necesidad de crear un viaje a los demás, más allá de su experiencia cotidiana. Este instinto requiere generosidad, interés en los demás y empatía.” (2008: 16)

Bogart señala varios aspectos interesantes vinculados a la posibilidad que se tiene a la hora de crear un espectáculo como una experiencia diferente. Por una parte, supone la posibilidad del teatro como espacio distinto (es decir, la teatralidad, desde esta perspectiva, es distinta a lo cotidiano); y por otra parte, la empatía como el entendimiento del otro en tanto par.

Peter Brook señala que el espacio de preparación de un espectáculo se concentra en la relación con otros. El director prepara la escena para un público ausente, que luego se hará presente con



la esperanza de participar de un acontecimiento. Es por esto que la principal tarea del director es la preparación:

La dirección de escena tiene mucho en común con la cocina. El cocinero se prepara para la comida reuniendo los ingredientes necesarios antes de que aparezcan los invitados, y, una vez que estos llegan, los arroja todos en la sartén. El sabor no lo crea el cocinero; se da conforme los ingredientes se mezclan en el aceite hirviendo. La combinación de todos estos ingredientes, tan diversos, crea un sabor especial. No importa cuán cuidadosamente se haya preparado, si los ingredientes no son compatibles, no hay absolutamente nada que hacer. La dirección de escena es exactamente así. El sabor lo dan los actores trabajando entre sí. La tarea del director es preparar el terreno, en la medida de lo posible, para que los actores puedan crear un platillo maravilloso. Una vez que el público está en la sala y el telón se abre, todo depende de ellos. Por lo tanto, la labor más importante es prepararse bien. [2003: 59]

La preparación tiene dos alcances: el de la formación del director y el de crear el ambiente propicio para que el teatro acontezca. La comprensión del teatro que tenemos está dada por nuestro tipo de praxis. La teoría, de hecho, viene a dar cuenta de un campo práctico y luego se vuelve praxis, pero siempre como necesidad y como respuesta a la experiencia. La sistematización de una práctica se debe a la experiencia y la repetición. Sin embargo, siempre hay un resto que no puede ser sistematizado, un espacio del que se tiene una experiencia, pero del cual no se posee aún comprensión alguna. Recuerdo la frase que se dice en las *Cinco obstrucciones (De Fem Benspænd)*, de Lars von Trier (2003): “Hoy tuve una experiencia, que espero algún día poder comprender”. Hay un hiato entre la experiencia y la palabra que muchas veces sitúa aquello que se vive y experimenta en el término de lo irreplicable e incomprensible; de hecho, la experiencia teatral, para el público y para los actores, es siempre distinta. El aspecto central entre experiencia y conocimiento es el de la repetición, aspecto fundante del teatro.

La repetición como posibilidad de recuperación de una experiencia ya vivida y vuelta a vivir. Razón por la que —en la



repetición— lo que aparece es la representación de la vivencia. Esto implica volver a vivir una experiencia pasada. La subjetividad existente en la vivencia de una misma experiencia teatral también pone de manifiesto que dichas experiencias siempre tienen alcances particulares. Sin embargo, el teatro no garantiza una calidad de la experiencia. La experiencia de compartir un espectáculo no siempre produce comunicación, o al menos no del tipo ideal. El encuentro teatral es siempre parcial, hay diferencias en la calidad del encuentro y el convivio no siempre se produce.

Dubatti supone que “lo teatral sucede” (2007: 31). Sin embargo, en la mirada de una teoría de lo real, no necesariamente lo que está presente sucede, si se entiende al suceso como acontecimiento y a éste como un nudo de significación particular que se tiene de una experiencia. Que una experiencia teatral suceda nos habla de su presencia, pero ¿cómo sucede? “Por su mero estar ahí”, podría ser una respuesta válida, a partir de la cual la puesta en escena se limitaría a relacionar diversos elementos entre sí; la relación entre ellos sería ya una composición particular, un suceso único. Sin embargo, sabemos que no es sólo esto, ya que en el acontecimiento aparece siempre un espacio de lo indeterminado, en un artificio teatral creado y una acción que se presenta.

“Aquí y ahora”, frase que es ya una muletilla entre directores y maestros, en el teatro comprende una complejidad teórica. En la representación, el “aquí y ahora” representados son dobles. Hablan de un diferido como repetición y de una ejecución como performance del presente. Lo que sucede, es.

La percepción de la experiencia presente es ya un nudo de conflictos, de proyecciones, de expectativas, de implicancias. La experiencia del presente es compleja y central en el trabajo de la dirección. Si uno se concentra en el suceder de la escena, el “aquí y ahora” es un flujo de energía constante, imposible de detener y de señalar por completo. El pensamiento es una acción, y la dirección escénica —al igual que la actuación—, una acción que es pensamiento. No hay un antes y después: es una constante. Tal como lo señalaba en 1977 Steve Paxton, referente del Contact Improvisation



Dance: “El arte está conectado a un sistema cinético, y esto requiere una complejidad de la interacción de los sentidos”. Para Paxton, la suposición es parte de la percepción de lo que acontece, y orienta a los sentidos en la evaluación que hacemos de la escena.

Cuando tratamos de describir la sensación de tiempo, nos debemos referir a la percepción de los tiempos. Entonces, estos tiempos deben ser aplicados a la observación de lo que nosotros suponemos es la duración de un acontecimiento. Que es una operación compleja, que involucra cuál de los sentidos experimentó el acontecimiento.¹

Cuando uno señala las cualidades del tiempo, lo hace en comparación con un modelo. Si un director señala “rápido” o “lento”, lo hace con la referencia de otros sucesos. La distinción de ritmos y velocidades en las artes escénicas involucra una complejidad de operaciones sobre las cuales se debe discutir. Las investigaciones de Robert Wilson en las décadas de 1970 y 1980 sobre la duración de una acción llevan a pensar la posibilidad que tenemos de abrir o de concentrar un hecho. El director norteamericano, a finales de la década de 1960, filma a varias madres en el momento de calmar a sus hijos, y descubre que al pasar las películas en cámara lenta, fotograma a fotograma, las expresiones de las madres son complejas y cambiantes, que pueden ir desde el enojo a la ternura en pocos segundos; que esta información el niño la percibe, que existe información que el ojo acomoda a un sentido, pero que es incluso contradictoria. Cuando las madres veían este registro, se desconocían. La hipótesis de Wilson es que la acción puede descomponerse y que, en su maleabilidad, el espacio y el tiempo pueden modificar la acción y su poética. Piensa al tiempo como una línea vertical que, en relación con la línea horizontal del espacio, da múltiples variantes geométricas y temporales. Y la información que se percibe es mucho mayor que la que vemos (Valenzuela, 2004).

¹ Curso de Contact Improvisation Dance, dictado por Alma Falkenberg en el Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires, 1987. Comunicación personal.



La experiencia del director está adentro de la escena, es parte. Implica lo que podríamos llamar un director situado, por lo que sucede en la escena y por la experiencia que tiene de la dirección en relación a su contexto. Jazmín Sequeira (2013), una joven directora argentina, lo plantea así:

Pienso en la sugestión que provoca la cercanía del director, la presencia física de su voz; el ritmo, timbre, tono, afectación y velocidad con los que enuncia una pauta en el transcurso de la performance actoral; el ímpetu o suavidad con los que sus palabras interceptan el campo sonoro del actor; las gesticulaciones y movimientos que interfieren el campo visual mientras ellos actúan, etcétera. 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.

Debemos diferenciar por una parte la experiencia artística, la experiencia que tenemos como directores de escena, a la experiencia de una estética de la recepción. Producir una obra de teatro es un trabajo con otros, por lo tanto, lo que se pone en juego es un espacio intersubjetivo. Esta experiencia de construir con otros tiene, como dice Bourriaud (2006), un aspecto central: “Estar junto”. Estar junto con la obra y estar con otro/s. El espacio de la intersubjetividad modifica mi percepción de la escena. Un comentario dicho por algún integrante del equipo de trabajo modifica necesariamente la escena, aun cuando dicho comentario no sea tomado en cuenta. En este sentido, la obra —la escena— es una experimentación, la posibilidad de intercambios intrasubjetivos. Las ideas de teatro, y la perspectiva que cada individuo tiene del trabajo realizado, proponen distancias y cercanías con la propia percepción, con la experiencia de la escena. Tal como dice Bourriaud: “Las obras ya no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente” (2006: 12).



TEATRALIDAD: LA CONSTRUCCIÓN DE LA EXPERIENCIA

La construcción de una teatralidad, o de teatralidades, implica sistemas complejos de pensamiento y de acciones, prácticas que posibilitan abrir el campo de una experiencia distinta a lo cotidiano. La teatralidad en principio desautomatiza la percepción cotidiana. Uno de los ejes centrales de la teatralidad se da en la necesidad de un tercero que mira. La escena tiene sentido en la medida que hay otro presente. La escena de alguna manera siempre se señala a sí misma, mientras hay otro expectante. Dubatti centra su estudio sobre el convivio (2007) en la relación entre una poiesis-convivial-corporal. La experiencia teatral no se puede limitar a una máquina de proyección de signos, ya que “el orden de acontecimiento es anterior a semiotización” (2007: 111). Lo que pone en juego la teatralidad es la corporalidad. Una teatralidad preexistente al texto dramático, donde la presencia de un cuerpo en escena, ya sin la voluntad de representar, representa. El cuerpo, antes de poder establecer una relación con lo semiotizante, crea una relación con lo sensual, con el movimiento por el movimiento mismo.

La experiencia del teatro —sobre todo si la pensamos desde la dirección de la escena— no necesariamente se vincula con la necesidad de comunicar algo, sino más bien con la posibilidad de experimentar un acto poético que tiene su fin en sí mismo. No es un acto hedonista, sino una manera de tratar de comprender cómo funciona la representación.

En el centro de la definición de teatralidad se encuentra la problemática de lo inesperado. La teatralidad se presenta —tal como dice Cornago (2006)— como un espacio de proyección y proceso. En este proceso lo que sucede es un extrañamiento de lo cotidiano, pero no es una rareza, sino una mirada oblicua sobre los acontecimientos. En el eje de la teatralidad está la acción y su definición. El teatro contemporáneo ha puesto en evidencia una serie de procedimientos que ponen en crisis la idea de representación; es de esta evidencia que surgen constantes extrañamientos no sólo sobre la realidad, sino también sobre la práctica misma del teatro y de sus



definiciones. El hiato entre performance y representación ha sido estimulante y productivo para establecer nuevas experiencias de lo escénico; las experiencias de cruces de disciplinas y de tradiciones son las posibilitadoras de un extrañamiento de la percepción.

La noción de proceso implica la experiencia del cuerpo, la de la interacción por cuerpos. Un director que se interesa por la teatralidad se preocupa por crear disposiciones de interacción corporal. Hay intervenciones del espacio y del tiempo donde los cuerpos suceden. La experiencia estética no está mediada por nada, se encuentra en directo, cuerpo a cuerpo. La experiencia de la teatralidad es un encuentro con el otro y con lo otro sin mediaciones. Pero dicha experiencia no es azarosa: es construida. La calidad de la experiencia depende de la construcción del sistema para que ese encuentro suceda. No es mero azar. Es una complejidad, ya que —tal como lo señalaba Merleau-Ponty (1977)— “el espacio no es el lugar real o lógico dentro del cual las cosas están ubicadas, sino el ambiente en el cual la posición de las cosas es posible”. “Lo posible” entendido como potencia y “la teatralidad” como manera de desarrollar la potencia de la experiencia estética.

Nicolás Evreinov, en 1905, plantea que la teatralidad radica en el aspecto representativo y convencional del teatro, y señala el aspecto de transición que supone un proceso:

No es, pues, el sujeto mismo quien deba ser llevado al teatro, sino una imagen del sujeto; no la acción misma, sino la representación de la acción [...]. El teatro cambia la lógica, la continuidad de las emociones, trastorna las causas y los efectos que rigen de ordinario nuestros pensamientos. El teatro posee sus propias verdades. [1956]

Desde la óptica de la vida cotidiana, todo lo que sucede en el teatro es extraño. La convención, que enmarca la percepción y estabiliza lo extraño, lo acomoda, lo vuelve lógico. El trabajo sobre la teatralidad es evidenciar que el teatro es un espacio lleno de convenciones, las cuales hay que mostrar para que caigan por su propio peso. Meyerhold, contemporáneo de Evreinov, pensaba de manera similar y suponía que el placer de lo teatral radica en “completar



la fantasía en cuanto permanece inexpresado”, y cita a Voltaire: “El secreto de ser aburrido es decir todo” (1998).

La teatralidad en Meyerhold también se sitúa en términos de proceso, como espacio liminal entre la escena y el público, donde lo inexpresado de la escena permite al espectador proyectar continuidades y rupturas en el orden de la acción, y completar o crear nuevos sentidos de la experiencia. Lo lúdico, tanto del espectador como de la escena, construye otro aspecto central de la teatralidad. La actividad lúdica del espectador es más grande si existen mayores lugares de indeterminación por parte de la escena.

La noción de teatralidad como construcción artificial es un problema del siglo XIX que todavía algunos teatros de hoy mantienen vigente, como el problema de lo falso y lo verdadero, lo sobreactuado, y las nociones de creíble y verosímil. Teatros que todavía se aferran a una idea romántica del realismo como espejo de la realidad. Sin embargo, la propuesta de teatralidades contemporáneas conlleva en su interior la discusión acerca de qué es el teatro. Meyerhold hablaba de un “teatro teatral”, una tautología, ya que la adjetivación de teatral sobre teatro parece innecesaria; claramente, esa definición era un posicionamiento ético y político frente a su maestro, Stanislavski.

Las convenciones teatrales son un animal que muere y renace todo el tiempo. Evidencian la necesidad de desautomatizar la experiencia del teatro. Siempre habrá un nuevo director o realizador que discuta con lo inmediatamente pasado. Lo teatral redimensiona el lazo entre la representación y el público. El concepto de lo teatral eclosiona, y las técnicas de dirección y de dramaturgia intentan dar respuestas a nuevas formas del teatro.

La teatralidad vuelve a poner en cuestión la idea de teatro como un espacio irrepetible en torno a la experiencia, tal como lo pensaba Artaud, que lo vinculaba con lo sagrado. Habría aquí dos posibilidades como extremos: la teatralidad entendida como espectáculo o la teatralidad como vínculo para la trascendencia. En ambos casos, la potencia de lo teatral está en lo no verbal del sistema. Artaud decía:



Nuestro teatro, puramente verbal, ignora cuanto es teatro, todo cuanto existe en el aire de la escena, todo cuanto ese aire mide y circunscribe, y tiene densidad en el espacio: movimiento, formas, colores, vibraciones, actitudes, gritos; nuestro teatro en todo lo inconmensurable, y que depende del poder de sugestión del espíritu. [1964: 95]

La acción performática, el grito, el movimiento, la exaltación del cuerpo, son modos de buscar un teatro supuestamente perdido, ligado a la ritualidad y a la fiesta: “Se ha perdido una idea de teatro” —dice Artaud—. “Y mientras el teatro se limite a mostrarnos escenas íntimas de las vidas de unos fantoches, transformando al público en *voyeur*, no será raro que las mayorías se aparten del teatro.” (1964)

Se puede pensar que en el centro de la definición de teatralidad está la conciencia de crear una experiencia distinta y distintiva para otros. El teatro, a partir de pensar la teatralidad, piensa en su público. La conciencia del teatro como “máquina cibernética” (Barthes, 1964), donde la sensualidad que produce ver a otro en movimiento crea cierto erotismo de la experiencia teatral. La fascinación de un desdoblamiento, donde el cuerpo del otro se mantiene a cierta distancia, pero también terriblemente cerca. La teatralidad para Barthes es una especie de “percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces que sumergen al texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior”. Una artificialidad provocadora es exceso y proliferación de sensaciones, “una intensidad multiplicada”. La teatralidad presenta una cualidad “embriagadora”, “una mordedura concreta que acompaña a toda verdadera sensación” (1964).

Es cierto que podemos distinguir elementos teatrales en la vida cotidiana, que podemos entender teatralizaciones de los lazos sociales, que el sistema teatral puede explicar de qué manera se piensa el tejido social; la antropología, la sociología, la psicología y la filosofía acuden constantemente al teatro para explicar el funcionamiento social (Goffman, Turner, Geertz, Schechner, entre otros), pero podemos distinguir cuando algo es teatral por su cualidad y cuando es teatro por definición. Esta distinción está en la base de



la definición de convención como una regla olvidada. Es cierto que la idea de teatro invisible de Augusto Boal en la década de 1970 planteaba un problema de límites entre la escena y la calle, pero el mismo Boal luego realizó una autocrítica sobre estas experiencias ligadas al activismo y al *happening*.

Jean Duvignaud (1981) planteaba en 1970 que podíamos distinguir elementos teatrales en ritos sociales. En una boda, por ejemplo, hay texto, vestuarios, luces, sonidos, un guión más o menos establecido y que se repite, roles determinados, etc. Se trata de un rito social cargado de elementos simbólicos que también están en el teatro, pero claramente no es teatro. En el teatro está lleno de elementos de la vida cotidiana, de hecho la realización de cualquier espectáculo necesita del soporte material de la vida cotidiana, pero lo que sucede en la escena lo enmarcamos como ficción teatral, aun cuando los límites sean difusos. Este problema incluye la aparición de los accidentes y la evidencia de cómo lleva un tiempo —a veces breve, otras veces mayor— para comprender qué forma parte del espectáculo y qué no.

La teatralidad es un proceso y no un modo de composición. Féral (2000) dice al respecto:

No es una propiedad (en el sentido kantiano) que pertenezca al objeto, al cuerpo, al espacio o a un sujeto. No es una propiedad preexistente en las cosas, está a la espera de ser descubierta. No tiene una existencia autónoma. Solamente es posible entenderla como un proceso [...] Es el resultado de una voluntad definida de transformar cosas o retomarlas fuera de su entorno cotidiano para hacerlas significar de maneras diferentes.

MATERIALIDAD

La escena contemporánea en su definición menciona la materialidad de un espectáculo como una constante. El problema de la materialidad ya aparece en el pensamiento de Meyerhold y en sus investigaciones teatrales, que comenzaba a realizar en el Estudio



del Teatro de Arte de Moscú en 1905. La perspectiva materialista piensa al teatro como construcción. La teoría de montaje propuesta al comienzo por Meyerhold y luego sistematizada para el cine por Eisenstein (1986) es un claro ejemplo de que la escena se compone a partir de dos o más elementos puestos en tensión entre sí. El vínculo de Meyerhold con el constructivismo lo lleva a pensar en la necesidad de un teatro racional que pueda demostrar por qué medio se construye y deconstruye la escena. La materialidad en Meyerhold se vinculaba al estudio del movimiento, a la plástica visual, al ritmo y al espectáculo, y permitía poner en tensión lo que se muestra como objetos y aquello que representa.

La materialidad supone que el teatro es pura representación, lo piensa como un texto espectacular complejo, tejido de diversos materiales significantes. En Barba (1992), la textura es la trama de diversos materiales puestos en tensión entre sí. Pavis, en su *Diccionario del teatro*, la definía como “la relación entre todos los sistemas significantes utilizados en la representación y cuya organización e interacción constituye la puesta en escena” (1998: 472). Es una perspectiva semiótica que en la construcción de la escena corresponde al director de escena.

La noción de espectáculo como material significativo permite establecer bases teóricas y metodológicas del hecho teatral. Y de alguna manera tranquiliza al crítico y al director, porque les permite objetivar con qué materiales se trabaja. Pero la “espesura de signos” (Barthes, 1964) del espectáculo debe ser comprendida en su doble aspecto: lo material y la percepción de este material; la cosa misma y su construcción; su trama y las proyecciones sobre ésta. Lo que señala el aspecto de proceso in/material de la escena, en su doble sentido: inmerso en la materia escénica, por fuera de la materia escénica. Las operatorias que realiza un director de escena son siempre heterogéneas y responden a una lógica rizomática. Una escena se puede construir desde cualquier punto de partida. La multiplicidad de elementos permite conectar cualquier punto con cualquier otro y pone en tensión el sentido de la escena.

El director de escena siempre necesita establecer marcos que en-



cuadren la producción de la escena, dado que las combinatorias posibles son recortes parciales y específicos. En este sentido, cada puesta en escena es una indagación sobre lo material, que obliga a pensar siempre nuevas estrategias de montajes y que sitúa a cada proyecto de espectáculo como algo a conocer. La expresión, la percepción y la concreción de la acción en el teatro se realizan al mismo tiempo; entonces, ¿qué es lo que ordenamos a nuestro entendimiento? y ¿qué es lo dejamos por fuera como un sinsentido? Las argumentaciones que realizamos para establecer un sentido son las que dan cuenta de una referencialidad concreta del signo en cuanto a su existencia. “El mundo se presenta como caos, pero también siempre existe un anhelo natural de restablecer el orden; cuando percibimos las cosas, entendemos acerca de ellas.” (Merleau-Ponty, 1977: 42)

El signo teatral, de esta manera, se ve siempre en crisis y en dificultad de distinguir un significante de un significado, ya que presente y ausente (como hemos señalado) se suceden al mismo tiempo y en el mismo material. La división entre lo presentado —en cuanto material— y lo simbólico —como representación— resulta controvertida, pues el plano de la expresión y el plano del contenido suceden simultáneamente. La vuelta hacia los materiales que construyen el espectáculo como “espesura signica”, si bien nos libera de una concepción esencialista, también nos obliga a plantearnos el problema del fenómeno, ya que el proceso de semiotización en teatro es un proceso dinámico entre lo material y su percepción.

Sabemos que el hecho teatral no puede descomponerse en unidades mínimas de significación —tal como lo propuso Kowzan en 1968—, que la interrelación de factores que interactúan en un espectáculo son ilimitadas y que varían de espectáculo a espectáculo y de función a función. El análisis no puede circunscribirse a un repertorio de signos y a su interacción; no podemos aplicar un método como una rejilla sobre un espectáculo. Esta intención paralizaría el pensamiento y volvería el sentido en una única dirección, lo estabilizaría. Procedimientos realizados en un



espectáculo anterior no necesariamente funcionan en un proceso nuevo de trabajo.

Los límites de la significación plantean que ciertos momentos de los espectáculos suceden en una indeterminación que nos obliga a cuestionarnos sobre el sentido de nuestra experiencia.



V. DRAMATURGIA DE ESCENA

El que construye una casa
es construido por ella.

Cualquier actividad con relación a un proyecto modifica lo que será nuestra dramaturgia de escena. La elección de los actores, el espacio donde realizaremos los ensayos y el espectáculo crean dispositivos que luego modificarán nuestras condiciones de trabajo y, por lo tanto, la poética.

EL ENSAYO

Una finalidad del ensayo es la de construir materiales para la representación, pero la primera —y quizás la más importante y fundamental— es la de prueba. Un ensayo es poner en problemas aquello que buscamos; es descubrir cuáles son las estrategias que utilizamos para crear problemas, cómo forzamos el material de trabajo. La materialidad escénica se resiste siempre, y los ensayos crean un campo propicio para intervenir y manipular.

El ensayo propone un espacio de divergencia, de conexión entre lo que, a primera vista, no parece tener conexión. Muchas veces la palabra *experimentación* está teñida con una idea de teatro. Algunos directores, al no poder definir su trabajo, utilizan el término *experimental* como adjetivo. Una experimentación exige un trabajo minucioso con algunos presupuestos que se pondrán a prueba. En 1970, Adorno (2004) sostenía que no hay nada nuevo, que lo nuevo es sólo la promesa de la novedad, que es como un niño tocando un piano: los sonidos, todos los sonidos, están contenidos en el piano, lo que podemos hacer es simplemente nuevas conexiones. Es una postura extrema, pero nos llama la atención sobre el experimentalis-



mo. La experimentación debiera pensar no sólo un campo (de experimentación), sino un problema. Precisa de un pensamiento frente al trabajo que se proyecta; más allá de la formulación de hipótesis de trabajo previas, sí creo que son necesarias ciertas problemáticas desarrolladas a modo de preguntas. También es cierto que muchas veces la posibilidad de realizar las preguntas es la posibilidad de argumentar respuestas posibles. Una base experimental precisa de resultados desconocidos. Lo experimental no es un género, es parte de la metodología, y como tal precisa rigurosidad. Lo experimental necesita la búsqueda y la indagación sobre los materiales, pero no necesariamente esto es el experimentalismo. Lo experimental discute los paradigmas teatrales, por lo que un trabajo experimental pone a prueba la representación teatral.

El ensayo promueve las energías creativas, pone en escena el impulso de hacer. Es el campo de trabajo del director, que debe estimular, atacar, promover, confrontar, coordinar las fuerzas individuales y colectivas en la creación de una tercera cosa: la obra. El director interviene permanentemente, crea sentido, caos, lo que llamo espacios para la divergencia, y luego reúne aquello que ha sido propuesto. Un director de escena no compone una idea, sino que los materiales del ensayo confrontan las ideas que se tienen. Un ensayo no lleva a la representación; comienza con un leve movimiento hacia ella, pero no lo garantiza (Brook, 1993). Un pequeño impulso, que en el ensayo se amplifica o se descarta.

El director de escena construye en el ensayo las condiciones para que algo suceda. Creamos estructuras que contienen el caos y al mismo tiempo lo suscitamos. Creamos controlar algo que es incontrolable y ciertamente, a veces, sólo a veces, lo logramos. El ensayo esta hecho de repeticiones. ¿Sería posible hacer una obra sin ensayos y repetirla cada noche? No lo sé, pero la tradición impone que el ensayo es el espacio donde fijar aquello que luego repetimos en la representación. En francés, *répétition* es el lugar del ensayo, que claramente señala el espacio de repetir, lo cual es también pulir una técnica, garantizar cierta eficacia de la escena. En inglés, *rehearsal* indica la búsqueda, la prueba. En español,



ensayo implica a ambas, las contiene. Un ensayo es la repetición de una búsqueda.

Los directores en general marcan sus partituras progresivamente, aunque tampoco es un trabajo acumulativo, más bien es el sedimento de los ensayos lo que queda en la escena. ¿Cuánto queda de un ensayo en una escena? A veces nada, a veces sólo la energía o una idea, o una sensación. Ensayamos muchas horas sólo para crear un espectáculo de una hora o dos de duración. El trabajo del director es una obsesiva búsqueda de aquello que considera un hallazgo, de aquello que cree que sirve para la escena. Las estrategias para lograrlo no conforman un libro de recetas de tales procedimientos, ya que siempre el material de la escena cambia.

Conozco pocos directores que no arman partituras. Paco Giménez,¹ director argentino, una vez me decía: “No entiendo eso de los pies en el teatro, eso que los actores esperan que el otro haga para hacer lo que hay que hacer. Decime dónde poner las manos y qué tengo que decir y para mí es suficiente” (Argüello Pitt, 2006).

Ryszard Cieślak definía la partitura como los vasos que contienen las velas encendidas: la estructura del vaso permite que la llama no se apague. Nuevamente, la preocupación por lo real muchas veces tiene diversos nombres “vivos” u “orgánicos”.

La partitura divide la acción, la fragmenta para luego componerla; es una tarea de selección, la manera de fijar lo que se elige: la acción en un espacio y tiempo determinado. Es una forma de hacerla coincidir con otras partituras, de otros actores, de otros sistemas. No hay un sistema preciso de anotación como aparentemente lo tiene la música. Es más bien un sistema interno, un dibujo invisible de la escena. El problema no es la notación, sino la estructura de repetición que se plantea al interior de un proyecto.

¹ Paco Giménez (1952): actor y director de Córdoba, Argentina. Participó en *La Chispa*, grupo emblemático de creación colectiva de 1970; luego se exilió en México y trabajó junto con Jesusa Rodríguez como actor de variedades en el bar *El Fracaso*, con Liliana Felipe. A su regreso a Córdoba, en 1984, fundó el teatro *La Cochera*.



En el ensayo se pone en crisis la idea de representación al mismo tiempo que se la afirma; el arte contemporáneo ha vuelto la mirada sobre los procedimientos, de tal manera que la producción teatral se ha vuelto sobre los propios materiales. El ensayo es el espacio de la crisis y de la afirmación de la vocación teatral. Lo positivo de lo que sucede en un ensayo sucede en dos direcciones: aquello que se jerarquiza —como lo posible, lo que es conveniente— y aquello que se descarta. Por lo que habría que desentrañar “la lógica jerarquizante de la escena”, la cual, tal como lo señala Deleuze (2003), es estabilizadora y tranquilizante en un sistema de pensamiento.

Jazmín Sequeira (2013) plantea que el trabajo del director en el ensayo se podría pensar en la idea de una palabra que hace —tal como lo señalaba Austin en 1952—, y precisa que uno de los problemas centrales es cómo nombrar aquello que sucede en el ensayo. Para Sequeira, habría al menos cinco instancias de la palabra del director, a saber: 1) “La palabra que da la palabra”: implica que el director cede a los actores y demás técnicos de la escena la posibilidad de hablar sobre la escena y el trabajo específico que cada uno realiza. Permite la posibilidad de discutir y poner en tensión aquello que se jerarquiza. 2) “La palabra que pregunta por el deseo”: señala los aspectos que permanecen en el impulso de los creadores. El deseo no siempre se manifiesta por palabras, pero al señalarlo se vuelve evidente. Un deseo también habla de una preocupación. No se plantea un aspecto psicologizante, sino más bien como un cuerpo deseante. La autora también señala la posibilidad de desentrañar cuáles son los temas que convocan los deseos. 3) “La palabra que fuerza”: en este sentido, el director propone campos de acción que no habían sucedido hasta el momento, pone límites a la acción y la direcciona hacia territorios todavía no desarrollados. 4) “La palabra que señala la cosa”: entendida como la palabra que marca una acción o un suceso; y 5) “La palabra que evoca”: en este último sentido, el director de escena da referentes de la representación, modelos externos a la misma que ayudan a la construcción de la escena (2013: 75-76, 79).



RESONANCIAS

La palabra siempre deriva en resonancias extrañas que repercuten sobre nuestro imaginario poético. Una palabra es suficiente para despertar un sinnúmero de imágenes creativas, y la combinación de ellas posibilita la creación de mundos complejos.

Las operaciones que se realizan al construir una obra de teatro ponen en cuestión el propio punto de vista, la construcción de una poética personal. Pienso el trabajo del director como una escritura de la escena; por esto, los procedimientos de la dramaturgia son interesantes para el desarrollo de la escena. Lo que aparece es un problema de naturalezas, pero que comparten el mismo fin: crear sentido/s. El valor del procedimiento equivale a conocer ciertas técnicas por las cuales se puede construir sentido, formas de hacer, de asociar actividades hacia un fin: la puesta en escena. Asistimos a un nuevo desarrollo del oficio y su revalorización. Sin embargo, una de las críticas posibles al teatro contemporáneo apunta a que algunas experiencias quedan sumidas en el mero mecanismo por el cual se producen, haciendo visible el ejercicio mismo. No obstante, quizás no tener qué decir de antemano sea una postura posible y honesta de creación, donde lo que se pone en juego son los procedimientos por los cuales se hace teatro.

Paco Giménez (en Argüello Pitt, 2006) decía que, para él, construir una obra de teatro era como “armar un rompecabezas del cual no tenía imagen previa”. Es posible que el sentido se encuentre en el desarrollo mismo del ejercicio y no de antemano. Mucha dramaturgia no está planteada desde un decir previo, sino que indaga en la construcción del sentido por medio de los mecanismos con que se construye la escena, o como dice un viejo proverbio maorí: “El que construye una casa es construido por ella”. La disposición de elementos crea disposiciones, por lo cual la elección de un procedimiento y la asociación a otros genera un sistema. A partir de un simple movimiento devienen los demás. No hay un comienzo, sólo la marca de un comienzo; no hay un final, sólo el límite impuesto. La actividad podría ser continua, como una obra que deriva en otra



obra. El movimiento al interior de la obra funciona por resonancias. Muchas veces los directores suelen decir: “La obra pide”. En 1970, Rodari grafica la resonancia como *la piedra que cae en un estanque*:

Si tiramos una piedra, un guijarro, un “canto”, en un estanque, produciremos una serie de ondas concéntricas en su superficie que, alargándose, irán afectando los diferentes obstáculos que se encuentren a su paso: una hierba que flota, un barquito de papel, la boya del sedal de un pescador... Objetos que existían, cada uno por su lado, que estaban tranquilos y aislados, pero que ahora se ven unidos por un efecto de oscilación que afecta a todos ellos. Un efecto que, de alguna manera, los ha puesto en contacto, los ha emparentado. Otros movimientos invisibles se propagan hacia la profundidad, en todas direcciones, mientras que el canto o guijarro continúa descendiendo, apartando algas, asustando peces, siempre causando nuevas agitaciones moleculares. Cuando finalmente toca fondo, remueve el limo, golpea objetos caídos anteriormente y que reposaban olvidados, altera la arenilla tapando alguno de esos objetos y descubriendo otro. Innumerables eventos o microeventos se suceden en un brevísimo espacio de tiempo. Incluso si tuviéramos suficiente voluntad y tiempo, es posible que no fuéramos capaces de registrarlos todos. De forma no muy diferente, una palabra dicha impensadamente, lanzada en la mente de quien nos escucha, produce ondas de superficie y de profundidad, provoca una serie infinita de reacciones en cadena, involucrando en su caída sonidos e imágenes, analogías y recuerdos, significados y sueños, en un movimiento que afecta a la experiencia y a la memoria, a la fantasía y al inconsciente, y que se complica por el hecho que la misma mente no asiste impasiva a la representación. Por el contrario, interviene continuamente, para aceptar o rechazar, emparejar o censurar, construir o destruir. [1983: 10]

Un movimiento es el de conectar aquello que a primera vista resulta inconexo. Una operación a la que la dramaturgia apela constantemente es la noción de bisociación, que Kartun (2006) toma de Koestler (1964), y que funciona como técnica para impulsar la creatividad. Koestler piensa que una idea es la nueva combinación de elementos preexistentes. Éstos no aparecen como nuevos por su



inexistencia previa, sino por la capacidad que tenemos de relacionar lo que no habíamos relacionado hasta el momento. Rodari (1983) menciona un procedimiento similar y lo denomina “binomio fantástico”; éste consiste en la asociación de dos o más elementos que, al combinarse, producen tensión entre ellos, generando una tercera cosa. La combinación obliga a forzar la imaginación y construir relaciones donde no las había. Mientras más extraña sea la combinación, es decir, involucrando elementos de naturaleza distinta, mayor deberá ser el esfuerzo para relacionarlos. Un principio de oposición por falta de semejanza, y no por cercanía. La tensión comprende fuerzas que se oponen y crean conflictos. Es necesaria cierta extrañeza. Rodari insiste en el sentido dislocado, ya que este forzamiento se aleja de estabilizar la historia. Kartun (2006) dice:

La aparición —premeditada o casual— de una segunda imagen, personaje, o contexto, suele sorprendernos desgarrando ese entelado y pasando —tajo adentro— al lado fructuoso de la ensoñación. No se trata —claro— de un grosero sistema de adición. No hay aquí suma alguna de las partes, sino aleación. Un proceso fundente, fundante, que devuelve en su mixtura un nuevo material. Una purísima “bisociación”.

El director que asume que trabaja con materiales heterogéneos tiene la potencia de asociar, vincular y relacionar aquello que no se había ideado anteriormente. Insistimos que las ideas no son las que se llevan al teatro; son las que el teatro produce. Si no fuera así, la escena sería una demostración de un conocimiento, mientras que el teatro nos descubre como realizadores.

DRAMATURGIA DE ESCENA

Generalmente, cada vez que se habla de dramaturgia, se la asocia con el drama como literatura. De hecho, en los créditos, se sobreentiende que donde figura *dramaturgia* se refiere a la persona que escribió el texto literario. Los concursos de dramaturgia exigen por lo general un texto escrito. Las sociedades de derecho de autor



suelen inscribir el texto a partir de su soporte escrito. Por esto, al decir *dramaturgia de escena* estamos inscribiendo la dramaturgia en otro sistema semiótico. Se la está definiendo desde otra materialidad. La dirección escénica disputa teórica y políticamente el sentido de la dramaturgia.

La palabra *dramaturgia* es una práctica abierta, dinámica, y si bien hay modelos canónicos que podemos reconocer como formadores de lo que debe ser el teatro, también reconocemos incesantemente rupturas y espacios de indefinición que permiten repensar la práctica dramaturgica y sus concepciones.

Hoy sabemos que la narración en el teatro contemporáneo tiene una multiplicidad de variantes y de procedimientos que parten de las nociones de fragmento y montaje. Si bien el teatro contemporáneo ha demostrado otros vínculos con lo textual, abordando la posibilidad de un teatro sin drama (Lehmann, 2013), desde el sentido común todavía se piensa a la dramaturgia con los principios de la narración clásica de unidad de espacio, tiempo y acción. Pero si, como dice Joseph Danan, la dramaturgia “expulsa” de su territorio al drama, “la acción se desintegra” (2012: 11).

El teatro, entonces, se comienza a cruzar con la danza, las artes visuales y musicales y la performance. De esta manera, la noción de acción se amplía y puede ser pensada desde múltiples perspectivas. La dramaturgia se cruza con la escena, transformándose claramente en una dramaturgia escénica. El adjetivo *escénica* es el señalamiento de una materialidad compleja que toma lo literario como un elemento más, pero no jerárquico. Al mismo tiempo, sostener la palabra *dramaturgia* es pensar la escena como un tejido complejo de sentido.

La relación escena y texto se transforma a partir de la inclusión de la escena en el texto. Los registros del texto incluyen aquello que está señalado en la escena y que surgió en los ensayos. El texto está inscripto por el movimiento de la escena y el material literario señala una arqueología de la escena. La escena está antes y durante la inscripción dramaturgica. La relación es de tensión, ya que las operaciones textuales son los procedimientos de la escena. No hay —como lo planteaba Ruffini (1990)— un polo estable (el texto)



y uno inestable (la escena); son un flujo constante entre palabra y composición escénica. Una determina a la otra y viceversa.

En 1767, Lessing pensaba al dramaturgista como un asesor entre la escena y el contexto de su producción. El dramaturgista —que no es el autor de la obra literaria sino un adaptador, un asesor— es un intérprete de los contenidos de lo literario con respecto a la escena como proyecto dramático. Esto es un acto creativo propio de la dirección. ¿No es entonces el director un dramaturgo?

En su *Dramaturgia de Hamburgo*, Lessing (1993) ya se planteaba cómo teatralizar el drama a partir de una voluntad didáctica y ejemplificadora del teatro. ¿Qué mostrar y qué no? ¿Cuáles eran los temas para conformar una dramaturgia nacional? Tal como Aristóteles, su preocupación era por la verdad, pero esta verdad no consiste más que en establecer bases normativas para la producción textual y la escena. Las reglas tienen implicancias estéticas y, por ende, ideológicas. Dort (2009: 24) señala que la dramaturgia “es todo lo que pasa en el texto y todo lo que pasa del texto a la escena”. Y agrega:

¿La dramaturgia no será el otro nombre de esta parte “inmaterial”, para retomar, ampliándola, la bella fórmula de Antoine, que se podría asignar a toda puesta en escena —digna de ese nombre—, es decir, el pensamiento, en suma, que atraviesa, la trabaja y la constituye a través de ella, en crisol de su materialidad?

“La dramaturgia es el orden en el que todo significa, se entiende que incluya el texto, lo que es evidente, pero también el espectáculo” (Danan, 2012: 61). Si, entonces, todo es dramaturgia, surge el problema de la especificidad de la dramaturgia y en particular del teatro. ¿Cuál sería el problema entonces? ¿Sería un problema de competencias y de formaciones específicas? ¿Un problema de especialización y distribución de trabajo? La afirmación “todo es dramaturgia” es relativa y, por lo tanto, inespecífica. Aún distinguimos nuestro trabajo de director del de dramaturgo; todavía suponemos, por más ambigua que aparezca, una especificidad de los roles. En los programas distinguimos *dramaturgia* de *dirección*, y el público comprende que la dramaturgia es el texto literario. Esto es



a fines convencionales, pero sabemos que el problema es complejo. ¿Dónde termina o comienza el trabajo del director, y dónde el del dramaturgo?

Entre el texto literario y el texto de la escena hay una interrelación: no se comprende el uno sin el otro, aunque cada uno de ellos posea su autonomía, su materialidad y sus espacios propios de existencia.

Entre el arte de componer un obra de teatro, la definición de diccionario de *dramaturgia*, y la dramaturgia como tejido de todos los sistemas del espectáculo (Barba: 1992) hay permanentes tensiones que se disputan no sólo una definición, sino también una práctica. Joseph Danan (2012) realiza un aporte significativo y diferencia dos aspectos que se relacionan entre sí: la escritura de un texto dramático y la dramaturgia que resulta de la escena. Danan los llama “sentido 1” de la dramaturgia y “sentido 2”. El primero, vinculado a la escritura literaria; el segundo, de tránsito a la escena. El “sentido 2” señala el aspecto procesual de la escritura. La afirmación de que “un texto dramático está incompleto hasta su puesta en escena”, si bien ya es un cliché en muchas escuelas de teatro, señala uno de los problemas centrales en la relación entre el texto y la escena. El “sentido 2” es el lugar de tránsito entre una materialidad y otra. En el “sentido 2” no está excluido el “sentido 1”, sino que ambos son interdependientes y establecen una tensión entre sí. Tampoco hay un orden cronológico, uno no está necesariamente antes que otro. Para Danan, el sentido de la dramaturgia se recupera tanto en el “sentido 1” como en el “sentido 2”; en ambas se pone en cuestión la acción. Mientras que en el “sentido 1” la acción es hacer con las palabras —es decir, la trama se desarrolla y acontece a partir del encadenamiento literario—, en el “sentido 2” es complejo definir cuáles son los materiales que desarrollan la acción. En general, podríamos hablar entonces de una dramaturgia de la luz, del movimiento, del sonido, etcétera.

Es imposible no dar cuenta de 2 500 años de tradición dramática vinculada a la definición de Aristóteles en la *Poética*, donde la acción se vincula con la definición de mimesis. “La tragedia es la imitación



de una acción y no de la narración [...]. La imitación son personas actuantes, lo primero en la tragedia es necesariamente la organización del espectáculo” (1990, 1450a). Si bien Aristóteles dice que la tragedia se da a conocer por el espectáculo, por su organización —es decir, por el “sentido 2” de la dramaturgia—, en la *Poética* prácticamente no desarrolla estos componentes; en cambio sí despliega exhaustivamente los cuatro primeros componentes de la tragedia, que son meramente verbales: el argumento, el carácter, el lenguaje y el pensamiento. Desarrolla muy poco el canto y el espectáculo, aspectos que piensan lo no verbal de la dramaturgia; los menciona, pero no profundiza en ellos. Con lo cual la tradición occidental ha pensado la dramaturgia en el “sentido 1” que plantea Danan, y el “sentido 2” ha sido poco desarrollado o incluso excluido de la idea de dramaturgia. El trabajo del director es integrar estos dos sentidos, el verbal y el no verbal, y avanzar sobre la tensión de ambos en la dramaturgia.

Tratamos de no pensar la actividad del director como texto-centrista o esceno-centrista, categorías forzadas de la semiótica teatral para poder definir el trabajo y las posturas de distintos directores teatrales, que dicen poco de la tensión que existe en relación con el sentido del trabajo dramático de la puesta en escena. El vínculo y las actividades de cada especificidad teatral quizás sean algunos de los problemas centrales de la división del trabajo en el teatro.

La dirección escénica moderna, como lo hemos señalado, surge en un periodo de industrialización y de especialización del trabajo. Esto último derivó a una autonomía de los roles: dramaturgos que escriben sin ningún vínculo con la escena, directores sin ningún vínculo con la escritura.

El aspecto performático del texto ha sido constantemente excluido; incluso si se pensarán las obras de Shakespeare vinculadas a su realización performática, tendríamos otro imaginario respecto de su obra. En The Globe Theatre se puede imaginar que el espacio para el desarrollo de las obras se debe a una disposición arquitectónica; podríamos hacernos la pregunta incluso de si la escena del balcón de



Romeo y Julieta no responde a una disposición arquitectónica de The Globe Theatre.

Dort (2009) señalaba que la escritura se anticipa a su escenificación; la escritura ya presenta un modelo de representación. La obra estaba pensada para circunstancias específicas. Sin embargo, es cierto que las obras dramáticas de Shakespeare, y de muchos otros, trascendieron sus contextos de producción.



Escenario del teatro The Globe.

Es cierto que la estabilidad o inmutabilidad de las publicaciones de los textos frente a lo efímero de la escena y su posibilidad de circulación hacen que el texto literario tenga mayor desarrollo y difusión que la escena. Esta posición de privilegio muchas veces ha ido en desmedro de la escena.



¿El director teatral pone en escena un texto? Si respondemos afirmativamente, el “sentido 1” y el “sentido 2” de Danan se mantienen sin ningún conflicto, pero si pensamos que lo que sucede entre escena y texto es un espacio de tensión, no hay forma de poner en escena un texto: lo que sucede es la discusión de sentido. Todo dramaturgo se verá tentado de reclamar por el sentido del texto literario y todo director se afirmará en su lectura y el sentido de la escena. Patrice Chéreau (en un video publicado en 1995)² contaba que usualmente, en diversas obras de Koltès, invitaban al autor a presenciar los ensayos; al finalizar le pedían su opinión acerca de lo que había observado. Amablemente decía todo lo contrario de lo que sucedía en la escena. Sobre esto, Chéreau explicaba que finalmente “un director hace que la obra funcione”. ¿Qué significa que una obra funcione? Es crear un sistema con una lógica interna donde todos los elementos que componen la escena tengan sentido entre sí.

La lectura de una obra dramática es una puesta en escena. La lectura es la puesta en funcionamiento de mecanismos que luego requieren una materialidad distinta, si se quiere una semiótica diversa a la pura lectura, aunque una lectura nunca es sólo una lectura. Los efectos prácticos de la lectura ya producen recortes. La representación en este sentido es dramaturgia, el entramado de un sentido particular.

El texto será siempre un espacio de tensión, donde su mera elección ya implica un compromiso con él, ya sea una mirada irreverente sobre el mismo o de respeto. Siempre que elegimos un texto para poner en escena es porque de alguna manera funciona en nuestro imaginario; a veces de manera misteriosa y aberrante, pero está en nuestro territorio, y le otorgamos un sentido particular.

Cuenta el escritor Alberto Manguel (2011) —también un gran lector, que incluso de joven le leía a Borges cuando éste quedó ciego— que en su niñez un maestro les pidió como tarea escolar una composición literaria con el tema “batalla marina”. La mayoría de sus compañeros realizó trabajos referidos a la segunda Guerra

² Véase en: <<https://www.youtube.com/watch?v=dWDDldDBUmc>>.



Mundial, con acontecimientos bélicos que en esa época circulaban por Buenos Aires, pero él escribió (posiblemente influenciado por Verne) un texto sobre la lucha entre una ballena y un calamar gigante. Si pensamos meramente en la consigna, la composición de Manguel no sólo respondía al tema, sino que proponía una inventiva particular, inesperada por el resto. Quien dio la tarea tenía ya un modelo de respuesta; la respuesta de Manguel subvertía el imaginario colectivo, haciendo que lo inesperado surgiera y, con ello, lo inexplicable de la respuesta. Esta anécdota muestra que en el arte la respuesta a la pauta puede transformarse en otra cosa, y que la “indisciplina” abre el campo imaginario. La lectura no es más que la creación de nuevos sentidos, abriendo así el campo imaginario propio y de los espectadores.

La escena puede pensarse como texto escrito, y lo escrito como escena; al director, al actor, al escenógrafo, etc., como lectores, y al público como un lector. El texto como escena y la escena como texto plantean la posibilidad de encontrarse con lo otro, que no es ni más ni menos que la búsqueda de sentido y su exteriorización. La lectura es pura expresividad.

El texto ya no es una inscripción ni una descripción, sino que plantea la posibilidad de la transcripción. Lo inscripto se vincula en la tradición occidental a las tablas de las escrituras —donde lo que se dice está para ser reproducido y salvaguardado en la memoria, y funciona como mandato—, mientras que la descripción supone una relación objetiva con el modelo, cuestión que sabemos complicada, ya que los puntos de vista son siempre divergentes respecto de la cosa que se mira. “Así como el espacio mental podía exteriorizarse en el espacio escrito, el espacio escrito podía a su vez exteriorizarse en el espacio teatral” (Svenbro, 2011: 94).

IMAGEN, IMAGINACIÓN, IMAGINARIO

Uno de los principios de la escritura dramática está vinculado con la posibilidad de establecer imágenes del drama, situación o



estado que se aborda. La teoría del signo plantea que la palabra puede ser entendida como imagen acústica —tal como lo señala Saussure, en 1913—, por lo que la palabra genera siempre un campo de resonancia en la imagen. Según Saussure, a la palabra *árbol* corresponde una imagen de árbol. Esta relación entre el material significante y su significado, entre la materialidad y su concepto, es lo que Saussure llama signo. Si el trabajo del director es operar con signos y al mismo tiempo hacer que los signos operen entre sí, la acción es entrelazar imágenes. Digo esto muy sucintamente, ya que una teoría semiótica sería larga y compleja de desarrollar y no sería totalmente trasladable, pues el pensamiento de Saussure se pensaba sobre el lenguaje; en todo caso sería conveniente avanzar sobre la propuesta de signo hecha por Peirce —en 1919— y su modelo triádico. Sólo quiero llamar la atención sobre ese fundamento, que me resulta importante: cada palabra se relaciona con un campo de la imagen.

La imagen evoca un campo de sentido y relaciones más o menos distantes, según con la imagen que se trabaje. Por lo que uno de los puntos de trabajo del director de escena, al igual que del dramaturgo, será indagar y cuestionar esas imágenes y sus relaciones. Así, lo que parece cercano podrá ser repensado, y lo distante acercado al campo de significación que se propone. La imagen propone un nudo de significaciones que hace que veamos “lo que podemos ver”; en palabras de Georges Didi-Huberman (1998), “lo que vemos, lo que nos mira”.

Roland Barthes señala en 1980 el concepto de *punctum*, que en principio funciona como una selección de interés al interior de una escena. Nuestro ojo no ve la totalidad, sino que siempre decide sobre qué imagen enfocarse. Estas imágenes que elegimos hablan del sentido preestablecido que realzamos, pero a la manera de Julio Cortázar en su cuento “Las babas del diablo” —escrito en 1959—, donde la pregunta por la narración es una pregunta por el descubrimiento de lo que se mira. En la fotografía aparece la posibilidad de hacer un *zoom in*, mecanismo por el cual se pone en primer plano una imagen: la imagen dentro de la imagen, el recorte en el recorte.



Ese interés de recorte es una particularidad del sentido. El *punctum* es el sentido particular que "... me conmueve y me dice algo muy íntimo. A menudo el que lo provoca es un detalle anodino de la fotografía [...], es ese azar que en ella me despunta". El *punctum* "puede llenar toda la foto", aunque "muy a menudo sólo es un detalle, que deviene algo proustiano: es algo íntimo y a menudo innombrable" (Barthes: 2003).

Tal como lo anticipa Barthes, la imagen presenta lo indecible, por lo que enfocarse sobre un punto de una imagen es colocarse sobre el límite de lo decible. El sentido no surge de la imagen, sino de lo que evoca. La evocación no tiene que ver con lo psicológico ni con un pasado, sino más bien con las conexiones y resonancias que tiene sobre el sentido. Vivimos en una época donde la imagen pareciera ser lo "verdadero", donde el lema "una imagen vale más que mil palabras" pareciera no discutirse, pero es justamente al revés: la palabra dispara mil imágenes. No hay síntesis, hay contaminación. El director, al plantear una imagen, dispara el campo imaginativo. El propio, en primera instancia, y enseguida el del resto del equipo creativo. Lo que hace una imagen es proyectar la cadena significativa de la escena; comienza a establecer un campo de relaciones particulares. Lo que Barthes señala es el problema de que la imagen me indaga, me obliga a un compromiso con ella, pero también la amenaza de otorgar rápidamente un significado, de clausurar el sentido y su multiplicidad.

La imagen parece presentar un tema, pero sólo es una apariencia. La imagen que construimos (o aquella que está dada en una escena) es sólo una apariencia o, en el mejor de los casos, un acercamiento a un tema, pero sin responder necesariamente a la pregunta de qué se trata. Las evocaciones de esas imágenes son complejas, y aún más toda vez que en el teatro están en movimiento. Como directores debemos preguntarnos dónde comienza y dónde termina una escena. Muchas veces he escuchado a diversos directores manifestar que su preocupación no está en la construcción de las escenas, sino en sus nexos. Cierta preocupación sobre la conexión de las escenas (como imágenes) que contribuyen al sentido y ritmo del espectáculo. Respuestas que se pueden desarrollar



desde una teoría del montaje, y que trascienden su técnica, ya que las imágenes no sólo presentan temas, sino también tonos afectivos y plásticos, rítmicos, que por una parte podrían pensarse —y de hecho en los ensayos suelen trabajarse así, aisladamente—, pero que tienen relación con un todo.

El proceso de *punctum* y *studium* que plantea Barthes es una relación dinámica. La imagen sobre la que Barthes propone su estudio es la fotografía *El ejército patrullando por las calles* de Koen Wessing (Nicaragua, 1979).³

Lo que Barthes llama *studium* y *punctum* en esta imagen, en el teatro podríamos pensarlo como las líneas de las tensiones de la acción. Es clave comprender la tensión provocada por actores con atributos distintos, que ya generan una trama de tensiones. Por otra parte, el contexto de la escena de guerra y de devastación hace que esas tensiones se vuelvan evidentes, lo que desde la teoría de la dirección nos invita a trabajar con esas tensiones simultáneamente. El problema que Barthes señala es el de la complejidad de la simultaneidad de sentidos. El teatro trabaja en simultaneidad de imágenes, de acciones, y esto suscita un problema para la percepción. La pregunta del director de escena es cómo regular las intensidades de las escenas, cómo dirigir la mirada del espectador sobre aquello que no necesariamente es evidente.

La pose de la imagen —es decir, lo que es artificialmente elaborado, pensado y dispuesto para el espectador— es considerada por Barthes como un elemento teatral. La pose para Barthes oculta la imagen, lo que muestra es lo que se puede y debe ver, no lo que quizás es más caro al sentido, lo indecible. Lo teatral para Barthes pareciera presentar una otredad que oculta a quien soy; soy lo que los otros quieren que sea, por lo que presento un simulacro, una imagen falsa. Lo que presento es una mimesis de otra cosa. Un cuerpo que no es mi cuerpo. Pero esto no es del todo así, ya que lo que se presenta como impostura siempre muestra su

³ Véase en: <<http://leicaphilia.com/koen-wessing-duality-as-photographic-punctum/>>.



resquebrajamiento: siempre se puede ver quién porta la máscara, y la construcción de la máscara.

La imagen puede engañar, pero también delata. El aspecto ilusorio de la imagen hace que la escena se presente como si fuera una cosa diferente de lo que es, pero al mismo tiempo señala su negatividad: la escena es por sí misma. La imagen y la construcción podrían pensarse como leyes compositivas que la regulan, y que muchas veces —para algunos directores— tienen más importancia que aquello que evocan. Cierta preciosismo en la construcción, donde lo que aparece en la imagen es la habilidad de la construcción. Ciertamente muchas veces bellas, pero que se vinculan a un *statu quo* de la imagen. El teatro comercial sabe esto de memoria: el artificio técnico que soporta la creación de una imagen se vincula con las expectativas del espectador, con lo que éste quiere ver. Hace un tiempo una espectadora de teatro independiente elogiaba una obra del circuito por la construcción escenográfica y se quejaba de cómo el teatro independiente en la Argentina había abandonado la construcción escenográfica en gran escala. Por supuesto que éste es un comentario lleno de prejuicio, pero que señala cómo el teatro muchas veces se vincula más por lo que el público manda que por voluntad dramática.

TRABAJO Y ANÁLISIS DEL TEXTO DRAMÁTICO

Uno de los primeros trabajos del director es la elección de un texto. Si se descarta la escritura en la escena con actores o una dramaturgia propia que se pone en escena, aparece el problema recurrente de trabajar con el texto de otro autor. Suelo preguntar a los directores —y también me hago la pregunta— acerca del porqué elegir determinado texto. Las respuestas son variadas, pero la mayoría de las veces hay un vínculo personal con el texto; por alguna razón resulta interesante para el director llevar y poner en escena: las temáticas, las estructuras, la poética, las imágenes, los personajes, la acción, etc. También me encuentro a menudo con directores que comienzan un proyecto porque tienen un elenco previo al texto y precisan



un texto que “se acomode” a las características del grupo; más de un director me ha preguntado alguna vez si no conozco un texto con determinada cantidad de personajes femeninos y masculinos de tales o cuales características. Frente a este punto de partida siempre sugiero que escriban su propio texto, ya que la elección de un texto, desde mi perspectiva, debiera responder a necesidades poéticas propias y no a un problema de producción. Esto tiene una raíz teórica: el texto es un desplazamiento, una metáfora, y es ésta la que se pone en tensión en escena.

El texto y aquello que elegimos para poner en escena tiene de alguna manera alguna conexión con nosotros. Resumiendo: esa otredad que es el texto habla de nosotros.

ANÁLISIS DEL TEXTO DRAMÁTICO

El trabajo de mesa suele ser una recurrencia en el análisis del texto. Ésta es una tradición transmitida de generación en generación; habla más de un momento de la producción que de una metodología específica. No de como debe ser el trabajo de mesa, sino de la idea de que en la lectura analítica se puede descubrir el sentido del texto. Sabemos que leer es ya una puesta en escena, un recorte que imprime un sentido, y también que no hay una manera correcta de leer. Sin embargo, podemos acercarnos a la propuesta de otro. Por esto, desde mi postura, leer es en cierta manera conectarse con el imaginario de otro, o mejor: con otro imaginario. Leer implica una toma de postura frente al texto y a su sentido. Las transducciones del material a la escena son las posibilidades que devienen de la lectura.

Eco, en *Lector in fabula* (1987), señala que “un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él”. Todo texto está incompleto, no sólo los teatrales. Todo texto presenta espacios en blanco, ningún texto puede decirlo todo, y cada puesta en escena es una actualización. No tendría sentido montar un texto si no se pregunta por



su actualidad. Esta actualidad no tiene que ver con la coincidencia (o no) con el modelo de la realidad coyuntural, local o global, sino con las preguntas que le hacemos al texto y las interpelaciones que nos realiza como directores.

La tarea del director como primer lector es tratar de comprender más allá de su fábula: descubrir un sentido profundo, pensar en las líneas de fuerza, en las tensiones dramáticas, en la acción del texto.

Esta mirada supone que hay una superficie textual y una profunda, oculta. En una primera lectura el director intuye que lo que se dice no es todo lo que sucede, que las imágenes que se presentan se vinculan con desplazamientos del sentido aparente o primero; es a partir de esta relación que los directores y actores suelen hablar de la potencia del texto. Pero esta potencia es particular; es una interpretación, no depende de la materialidad ni de la época, depende de la lectura. La potencia no radica en el texto, ya que esto supondría que hay textos más potentes que otros, y ¿cuáles serían las claves semióticas que lo determinan? Imposible definir las: para un director un poema puede ser potencialmente teatral mientras que, para otro, se trata simplemente de una pieza literaria.

La lectura del director puede ser compartida con los demás integrantes del equipo. El trabajo de mesa discute las lecturas particulares para crear una lectura en equipo, con sus divergencias lógicas, pero con el mismo objetivo, que es pensar en el sentido del texto en función de una puesta en escena determinada. Son numerosas las lecturas y en cada una de ellas nuevos sentidos aparecen; no hay una marca final de la lectura, el texto siempre está abierto. En el documental *La otra soledad* (1995) —donde se registró el proceso de puesta en escena de *En la soledad de los campos de algodón* (1995), de Bernard-Marie Koltès—, Patrice Chéreau plantea el problema de la diferencia entre las lecturas en mesa y el pasaje al ensayo de sala. En la mesa se piensa un sentido del texto que luego en la escena, por la inclusión de lo no verbal y la comprensión de la acción desde la corporalidad, se rebela contra aquello que se había fijado de antemano. Pascal Gregory,



actor del mencionado montaje, le reclama a Chéreau que habían fijado en el trabajo de mesa que hablarían de drogas, no de sexo, a lo que Chéreau responde: “Una cosa no quita la otra”. Lo que se vislumbra a partir de esto es que lo que se diseñó de antemano, después, resulta distinto.

La escena impone un sentido revelador, el de la palabra en acción. Incluso a veces está la idea de que es la escena la que pide, y que los directores debemos escuchar la escena y abandonar los planes prefijados.

En sus trabajos de mesa, Stanislavski planteaba una serie de preguntas alrededor del texto, las cuales facilitaban la comprensión de su sentido. Pero estas preguntas estaban dirigidas básicamente a la noción de personaje. Éste era un punto esencial en el trabajo stanislavskiano, ya que la comprensión de la acción se dirigía particularmente a la construcción/creación de personajes. El objeto de análisis en la teoría stanislavskiana podría entenderse como una definición de personajes. El objetivo era establecer líneas de comportamiento, dar herramientas a los actores para la interpretación. Aclarar los motivos de las acciones de los personajes y de la trama implicaría cierta eficacia en la interpretación actoral.

Estas lecturas de las motivaciones, que son casi siempre ocultas, son las que dan giros narrativos impensados para los autores de las obras. Quizás sea ésta una de las grandes diferencias que existieron entre Stanislavski y Chéjov: cómo Stanislavski leía como drama lo que Chéjov leía como comedia.

El sistema stanislavskiano tiende a generar una red de motivaciones y acciones que sustentan el trabajo del actor desde una perspectiva. Tiende a fijar la acción en un espacio y tiempo concreto. Desde mi perspectiva, y tomando la lectura que —en 1961— Toporkov lleva a cabo en *Stanislavsky dirige* (1998), podríamos pensar en cinco momentos o etapas del análisis dramaturgico para la puesta en escena.

Primer momento: el trabajo de mesa es de las primeras tareas alrededor del texto. Es una tarea compartida, donde la lectura individual se pone en tensión y se completa con las lecturas de los demás integrantes del grupo. Esta instancia pone de manifiesto



que no hay un único sentido del texto, y que el trabajo del director consiste en consolidar aquella lectura que sea convergente con un sentido buscado (o encontrado, pero con el cual se acuerda). ¿Qué es un trabajo de mesa? ¿Por qué esta instancia, más allá de la línea de trabajo a la que se adscriba, permanece en el tiempo? En principio, porque da una manera de comenzar el trabajo, un acercamiento, aunque también es un recurso al cual se vuelve cuando parece que el sentido del texto se pierde. El trabajo de mesa rectifica o ratifica el sentido de la escena.

El estudio y análisis de la fábula, y la densidad de información que la conforma, son discutidos en esta instancia. Allí surgen las temáticas que de ella se desprenden, las situaciones al interior de la fábula, las escenas, y los elementos identificatorios; se configura la sorpresa y la intriga, y fundamentalmente cómo se desarrolla la acción. En este análisis, el foco está en centralizar cuáles son los conflictos que se desarrollan, pensados como tensiones en las que los personajes presentan intereses y objetivos opuestos entre sí. La tensión aparece en tanto los personajes tengan claro cuáles son sus objetivos y cuáles son las tareas que deben realizar para cumplirlos. De esta oposición surge naturalmente el conflicto. No hay drama sin tensión. Pero los objetivos no siempre están manifiestos: se encuentran en el terreno de lo no dicho, aunque enlazados con la acción que realizan. El análisis se concentra entre lo que dicen y hacen los personajes. En este sentido es importante prestar atención a las marcas del texto, a los datos que ofrecen las didascalias y a las expresiones deícticas que configuran el marco de la acción.

El trabajo de mesa permite pensar la complejidad narrativa del texto y confrontarlo con el proyecto de puesta. Aquí aparecen las preguntas clásicas de lo que se ha entendido como parte del sistema stanislavskiano, pero que desde mi perspectiva conllevan complejidades que muchas veces se dejan de lado.

¿*Quién?* indica la definición del personaje. Ésta definición no es fácil de realizar, ya que está ligada a las otras preguntas, sobre todo si partimos de la idea de que son las acciones las que configuran el quién. Muchas veces se arriba al personaje por su definición global;



por ejemplo, podríamos decir que Arkádina en *La gaviota* de Chéjov es actriz y madre de Treplev, pero estos datos no dicen mucho. Decir que es actriz y madre y que se llama Arkádina sólo puede darnos una idea de la ocupación y de un estereotipo posible. La definición de quién es corre el riesgo de aparecer tan rápidamente que el significado se clausure, lo que equivale a que el trabajo expresivo, tanto para el director como para el actor, pierda la complejidad que supone. La definición del personaje es una definición de las acciones que se comienzan a diseñar en el trabajo de mesa, y que se confirman o se descartan en la escena. No son las apariencias las que definen al personaje; son más bien las tensiones.

¿Qué? se refiere a los deseos. ¿Qué desea, qué busca tal o cual personaje? Aquello que va a definir los objetivos y las tareas que se plantee. Incluso se suele dividir entre tarea y supertarea: la primera como la específica de la situación; la segunda como la global, que contiene las tareas realizadas a lo largo de la obra. Pero los deseos no suelen ser tan claros o tan fáciles de definir, porque para que el drama suceda conviene siempre la contradicción. Podríamos decir que Hamlet desea vengar a su padre, pero esta afirmación es volver lineal la tragedia. Podría ser pensada como supertarea, pero esto también sería darle una interpretación lineal y global. El *qué* se oculta generalmente en la microsecuencia; refiere más a lo no dicho. Lo que se dice incluso aparece como síntoma de aquello que no se dice, pero no necesariamente se corresponden. Al mismo tiempo, quién y qué es el personaje van ligados al cómo.

¿Cómo? es el pensamiento de las acciones, aquello que señala la posibilidad de pensar definiciones de tareas a partir de verbos. Algunos maestros indican la presencia de un verbo en infinitivo para señalar la tarea específicamente.

En una obra dramática compleja, el personaje señala contradicciones y tensiones que el actor y el director no podrán dejar de lado, ya que es en ellas donde surge el drama. Cuando Stanislavski —en 1938, cerca del final de su vida— se junta con un grupo de actores y directores para analizar *Tartufo*, señala que lo importante es no olvidar la línea de la comunicación de la obra; también que un diá-



logo no es una conversación, sino la manifestación de las tensiones de los personajes. Los actores debieran recurrir a la zona de los recuerdos personales para conectar esta experiencia en función de la construcción del personaje. En uno de los pocos registros filmicos que se conservan de Stanislavski dirigiendo se puede ver y escuchar el siguiente diálogo:

LA ACTRIZ: Yo, actuando, no puedo engañar; siempre he tenido personajes muy honrados y con ingenuidad, pero ¡decir mentiras!

STANISLAVSKI: ¿Usted va a interpretar con ingenuidad?

LA ACTRIZ: No, no interpretar, pero...

STANISLAVSKI: La ingenuidad está en vuestras acciones...

LA ACTRIZ: Ajá, en las actuaciones, pero decir mentiras, eso todavía no lo sé hacer, como actriz.

STANISLAVSKI: ¿Y como persona?

LA ACTRIZ: (*Ríe.*) Y, como persona sí que sé, pero nunca lo he cultivado en mí...

STANISLAVSKI: Entonces, sí que lo sabe.⁴

El actor —tal como lo señala Abirached (1994)— le presta un cuerpo al personaje; esto se aproxima en cierta forma a la síntesis que hace José Luis Valenzuela (2011) al decir que la actuación se sitúa “entre el cuerpo propio y la palabra del otro”. Es un trabajo que oscila entre lo real y lo imaginario. Para escapar de la anarquía, el recurso de la imaginación del actor sobre el personaje debe ir constantemente acompañado de un análisis que despeje la perspectiva y la línea directriz de cada papel, que acuerde en una relación armoniosa los múltiples componentes de la acción y que establezca lazos de causalidad en la sucesión de comportamientos y episodios (Abirached, 1994: 218).

El *cómo* nos hace pensar una serie de características del personaje, sus maneras de comportamiento, que van desde lo aparente a lo oculto, de aquello que resulta evidente —como los rasgos identificatorios— a aquellos que resultan inexplicables a simple vista.

⁴ Véase en: <<http://www.youtube.com/watch?v=fJFK4QM2C9g>>.



El *cómo* es lo que permite pensar el subtexto, y da la certeza de que todo lo que se dice puede tener más de un sentido, incluso alguno opuesto a la literalidad del discurso. Se pone en juego la perspectiva de la interpretación.

¿Por qué?: esta pregunta —¿por qué el personaje hace tal o cual cosa?— señala la voluntad de que todo lo dicho o hecho tenga una justificación. Funciona como una red de motivaciones que relaciona su hacer en una trama compleja de acciones que tienen un pasado y un futuro. En las lecturas de mesa, a un personaje muchas veces incluso se le inventa una historia que el texto no menciona. Esto suele llevar a ciertos equívocos y suele hablarse de psicología del personaje. La lectura suele ir más allá del texto, y se dan explicaciones por fuera del texto, como si el texto no soportara zonas opacas de indefinición que resultan incluso ininteligibles. La voluntad de muchos directores es que todo lo que se dice tenga un motivo.

Estas cuatro preguntas fundamentales —quién, qué, cómo y por qué— surgen en el trabajo de mesa; desde mi perspectiva, fuerzan un poco el sentido del texto, agregando un plus de significados que están por fuera de la materialidad del texto, y avanzan sobre la segunda etapa o segundo momento del análisis.

Segundo momento: es el momento de la lectura en acción. La interpretación se pone en tensión con aquello que ha sido pensado desde el análisis del texto, e implica corroborar (o no) aquello pensado. Lo que sucede en este momento es la instauración del “como si” que ya hemos desarrollado, pero que en el análisis se pone en la tensión de las correspondencias. El “como si” puede comprenderse como una acción situada. Stanislavski señala al respecto:

En las obras complejas se entrelaza una gran cantidad de los “si” de los autores y de otro origen, que justifican tal o cual conducta y tales o cuales conductas de los héroes. Ahí el “si” no es mononivel, sino multinivel. El autor, al crear la obra, dice: si la acción se desarrollara en tal época, en tal país, en tal lugar de la casa; si ahí vivieran tales personas, con tal disposición de ánimo, con tales ideas y sentimientos; si chocan entre sí por tales o cuales circunstancias... y así sucesivamente.



El director, al presentar la obra, completa el plan del autor con sus propios “sí” y dice: si entre los personajes existieran tales relaciones, si tuvieran tales hábitos, si vivieran en tal ambiente, etc., ¿cómo actuaría el actor situado en estas circunstancias? [2003: 65]

Esta etapa del análisis se concentra en la búsqueda de equivalencias entre el texto y la escena. El director supone un texto incompleto que se completa en la escena. Un texto agujereado, con espacios, que permitiría que la escena lo actualice en su representación. El texto dramático es un texto en espera de su realización; hasta que ésta no sucede, el texto está inacabado, incompleto. Como si hubiese una correspondencia entre lo literario dramático y la puesta. Una relación de interdependencia. Lo hipotético es la existencia de concordancias entre texto, escena y realidad. Pero el enfoque stanislavskiano no olvida que la escena es una realidad en sí misma, a la que hay que darle sustento desde el pensamiento de una acción situada.

Tercer momento: se corresponde con lo que Stanislavski llama circunstancias dadas. Aquí el trabajo trata de situar la acción desde el espacio y el tiempo de ésta, recuperando los elementos del texto, pero también inventando otros. Lo que aparece entonces es una voluntad de reconstrucción que implica cuidar todos los detalles del ambiente para que la escena transcurra con naturalidad. La escena es un reflejo del texto; aun cuando aquélla es un desplazamiento de éste, hay una relación de dependencia de la una con el otro, mientras que no pierden sus autonomías semióticas. Crear las circunstancias de la escena es conocer las condiciones del texto. Los personajes en este ambiente serán limitados a tales o cuales acciones, a una gramática de las mismas. En esta postura, tal como lo suponía la biología positivista, se piensa que el ambiente condiciona el comportamiento y que de toda acción deviene una reacción. Por esto la definición de las circunstancias es la definición de las determinaciones de los comportamientos.

Cuarto momento: se concentra sobre los aspectos literarios del texto. El actor dice el texto del autor en voz alta, en situación de



representación, tal como lo escribió el autor, pero en las condiciones de representación que ha creado el director. Lo que aparece es un forzamiento de lo literario y nuevos sentidos de aquello que el autor había desarrollado. Es un momento de choque de dos semióticas, de dos materialidades: las de la escena y las del texto. La búsqueda es que el texto del autor, en boca del actor, se enuncie con la mayor naturalidad; Stanislavski dice: “Como si se dijeran por primera vez” (otra vez un “como si”). Un texto que es extraño en el actor se *incorpora*, en el sentido literal del término. ¿Es posible un cuerpo propio con una palabra de otro? Si el efecto buscado de Stanislavski era borrar todo viso de teatralidad como algo inorgánico y artificial, la palabra debía incorporarse y ser creíble en la situación de enunciación. En este momento es claro que el objeto de trabajo de Stanislavski es la creación de personajes. “Mi enemigo es el teatro”, decía, pero es un tipo de teatro de finales de siglo XIX, puramente convencional y artificial.

Quinto y último momento: es encontrar los elementos de la composición pensada como una sumatoria, como la integración de los elementos diversos y sensibles que, puestos a trabajar entre sí, deben generar una lógica coherente y verosímil. La repetición de las escenas también hará aflorar aquello que resulta más o menos convincente en el plano general de la obra y en la administración de las tensiones del espectáculo. Aquí se pueden vislumbrar los aspectos relacionados al movimiento y al ritmo; la fragmentación debe ocultarse, debe existir tal unidad que a la mirada el todo resulte orgánico. Por esto, los procesos de composición deberán pensar de qué manera se unen los fragmentos, cómo se pasa de una escena a otra, cómo se trabajan las transiciones, para que la continuidad de la obra no se vea afectada. Lo que se intenta es la unidad de la narración como acontecimiento.

Esta perspectiva de análisis del texto es una perspectiva narrativa; de hecho, todo análisis conlleva una forma de la narración, un tipo de drama. Por esto la propuesta stanislavskiana responde a *un* teatro, y no a todo el teatro. Sería imposible aplicar esta progresión analítica sobre textos que presentan un teatro-paisaje como *En*



la soledad de los campos de algodón, de Koltès, o *Máquina Hamlet*, de Müller.

Desde una perspectiva material, el texto será pensado como un elemento más.

LA PERSPECTIVA MATERIAL DEL TEXTO DRAMÁTICO

En las antípodas de Stanislavski, su discípulo Meyerhold indaga en la materialidad del texto. Lo hace influenciado por las vanguardias y como reacción a un teatro donde lo interpretativo se encuentra por encima del texto, ya que un texto no es lo que es, sino que es por cómo se dice. Frente a los abusos de las lecturas psicológicas del texto, propone una lectura fría, “un decir sin ninguna vibración, sin lamentos coloristas. Ausencia de tensión [...], las palabras deben caer como gotas en un pozo profundo, el golpe neto de la gota, sin la vibración en el espacio” (1998: 167).

Lo interesante de Meyerhold es que pensaba al texto como musicalidad, por lo que el análisis es deconstructivo para construir sonoridad. El texto es un elemento más de la puesta en escena. Meyerhold señalaba: “Hay que desconfiar del trabajo de mesa”; la palabra debe ser puesta en trabajo y en relación con los demás elementos de la escena. El trabajo sobre el texto es un trabajo de composición sobre la escena. Es famosa la deconstrucción que hace en 1926 de *El inspector*, de Gógol, que la crítica señaló como problemática en lo referido a no respetar del todo lo que el autor había escrito, y a una idea de representación del texto. Meyerhold se enfrentó a un realismo fotográfico e instauró aspectos grotescos y de comedia en la puesta. En una escena donde uno de los personajes debe decir, “ahí llega el inspector”, Meyerhold transformó la frase en un coral, de-construyéndola, dándoles parte de la frase a diversos actores, jugando con la repetición. Una frase se transforma en coro y canon, cobrando sentidos complejos.

Esta manera de trabajo sobre el texto, iniciada por Meyerhold, transitó diversas posturas sobre la materialidad del texto hasta



nuestra contemporaneidad. El análisis y la elección del texto ponen de relieve que éste es para la escena, y al mismo tiempo ponen en crisis las autonomías materiales de la escena en sí.

Eugenio Barba (1992) retoma la postura material de Meyerhold sobre el texto y señala la dramaturgia como un tejido, como el trabajo de las acciones, o como las acciones puestas a trabajar entre sí, por lo que no importa el texto sino el trabajo del texto. Es obvio que el fragmento que se elige tendrá su peso por sí mismo, pero tendrá sentido en la medida que esté tramado con otros fragmentos que lo tensionen. De esta manera, el texto forma parte del montaje y lo que produce es una tercera cosa, a partir de la relación o la combinación de dos o más fragmentos. El actor y el texto son una relación productiva que generará otra. El texto está dispuesto al uso, de hecho pareciera ser más un pretexto para un texto escénico. La dramaturgia se conforma en la escena. La experimentación con el texto permite efectuar procedimientos de ruptura, fragmentación y *collage* que, en el borramiento de los contextos, generan un sentido totalmente distinto a lo que el autor propone en su originalidad. De hecho, esta postura, si bien reconoce los textos base, pone en cuestión la noción de autor. El director se asume como autor. Pero, ¿cualquier texto es posible? ¿Por qué se elige este texto y no otro, o tal o cual fragmento?

Eugenio Barba revisa la noción de dramaturgia en *Quemar la casa*; plantea que “el director es sobre todo el conocedor de la realidad subatómica del teatro, un hombre o una mujer que experimenta las maneras de subvertir los vínculos obvios entre los diversos componentes de un espectáculo” (2010: 20). Barba sigue sosteniendo un principio básico de la dramaturgia: el de generar nuevos sentidos a partir de conexiones impensadas. Si bien reconoce que la palabra *dramaturgia* se refiere en el teatro occidental al texto, él la asocia al trabajo de las acciones, a su tramado, a la relación de elementos heterogéneos, por lo que su dramaturgia es la composición de la escena. Señala que no sólo es una manera de componer, sino de pensar y crear un organismo. La dramaturgia de Barba necesariamente deberá partir y construir desde el fragmento. Por esto su



trabajo ha sido pensado por diversos críticos y teóricos como una dramaturgia de la escena; también se ha asociado a la definición de dramaturgia de actor, pero se podría desglosar y pensar cualquier sistema del espectáculo como dramaturgia. Los tres niveles básicos que señala son la dramaturgia orgánica, la dramaturgia narrativa y la dramaturgia evocativa.

Son niveles de organización que sustentan el trabajo del actor y de la escena. Para Barba, el punto de creación de toda dramaturgia es lo que él llama dramaturgia de actor, dramaturgia compleja que entiende como la que sucede en un organismo vivo (el actor), con tensiones y conflictos puestos a trabajar en lo que él llama presencia escénica. Ésta es la que puede desarrollar a través de su voz y de las acciones que ejecuta y que tienen un impacto sensorial, tanto en los compañeros como en el director y los espectadores. Ésta es la dramaturgia orgánica, un nivel primario de organización de las tensiones, pero en el que se basa todo espectáculo, por lo que sitúa al espectáculo en la “experiencia de una experiencia” (2010: 57). Esto permite que el espectador viva la experiencia del espectáculo desde la sensación y la emoción de estar frente a una presencia. Barba se preocupa por la composición de la microacción para poder organizar incluso el impulso. Pareciera haber un particular interés por la organización del deseo. Por aquello que moviliza una acción.

Mi hipótesis es que su estudio puntual sobre la acción y la ejecución desde los actores son la garantía de recuperar el acontecimiento y de controlarlo. Por lo que su trabajo a niveles primarios de organización es suscitar el caos y luego componerlo. Parte de crear acciones reales. Barba entiende por reales el nivel performático de las mismas, una acción que no representa otra cosa que lo que la misma acción denota. Se intenta anular el espacio connotativo y las interpretaciones de la acción, para concentrarse en el trabajo físico de los actores. De ninguna manera anula el proceso sobre el imaginario, toda la variación y sustitución que hace la imaginación del actor sobre la acción que realiza; simplemente lo conduce, sacando la acción de sus contextos primeros para ponerla en relación con otros contextos, para resignificar la acción y descubrir



sus nuevas relaciones, e incluso nuevas exigencias de ejecución. Lo que se construye en este nivel son las partituras de la acción, a las que entiende como un diseño o secuencia; establece la construcción de la precisión, el control del ritmo y de la plasticidad de la acción, las pausas, los cambios de velocidad y la organización y combinación de partes del cuerpo en la ejecución (2010: 60).

El nivel de lo orgánico se concentra en la necesidad de volver objetivo lo subjetivo. El trabajo del director es artesanal y minucioso, concentrado en los detalles del movimiento. Vinculado a la improvisación, pero como manera de lograr pequeños fragmentos que serán puestos en relación con otros. Por lo que se intuye que, en la construcción de esas partituras, es más el material que se descarta que el que se rescata y se pone en el espectáculo. Este nivel de escritura escénica equivale al de tachar: es escribir y reescribir incesantemente. Repetir tiene que ver con la consciencia de la acción, aun en su complejidad, y no sólo en el aspecto de la secuencia misma, sino en los impulsos que la motivan. La mirada del otro es fundamental en la construcción y en la recuperación de la acciones; de hecho, los actores del Odín cuentan que podían pasarse semanas tratando de recuperar una secuencia de pocos minutos. Barba señala:

En la dramaturgia orgánica, la precisión era para mí la información sensorial esencial que inducía una reacción en el espectador. La precisión revelaba la necesidad de una determinada acción y al mismo tiempo su coherencia interna. [2010: 62]

Barba pone al actor en el centro de la dramaturgia, y lo devuelve hacia sí mismo. No hay aquí una preocupación por la construcción de un personaje, sino por las acciones y por cómo éstas cuentan al mismo actor. Trabajar el entramado profundo de la acción es una reflexión sobre la profesión del director y del actor. El trabajo se vuelve autorreflexivo, ya que la mirada no se centra, todavía, en el aspecto comunicativo, sino en la calidad de la ejecución. Dentro de la partitura es lo que él llama subpartitura. Espacios cada vez más precisos que llevan al trabajo de lo técnico y que determinan la



eficacia de la acción. No es casual que estas subpartituras se puedan encontrar en los desarrollos del *training* como parte de la misma preparación del actor. Barba las señala como un apoyo interno que trata de “no representar”. No es para otros sino para el propio actor; la lógica es la interna, referida a cómo el actor construye su trabajo, la actuación. Pero confía en que, en el proceso, esta “obsesión” es un “factor que vuelve eficaz al actor en su relación con el espectador” (2010: 65), ya que se logra eliminar lo superfluo. El trabajo se concentra en limpiar la ejecución. La intención de este trabajo es que aquello que forma parte de la subpartitura se vuelva orgánico y personal. Mientras ésta sucede, el nivel de la representación acontece en la partitura. La tensión entre estos dos niveles genera —otra vez, como lo sostiene en todos sus trabajos— un montaje por parte del espectador. Éste ve al actor y al personaje al mismo tiempo. La paradoja teatral se hace evidente.

Sabía qué era la partitura: un esquema de acciones, definido en sus mínimos detalles, que podía ser recorrido con ritmos diferentes, modelado y remodelado, cortado y vuelto a montar. Sabía incluso que cada partitura tenía, para el actor, un revés escondido, una subpartitura que motivaba las acciones con una determinada calidad de energía. [2010: 66]

Al segundo nivel de la dramaturgia lo llama narrativo: es la certeza de que el teatro es un arte de la narración. No se puede evitar que un espectáculo cuente un relato. A veces, dice Barba, uno lo oculta o busca la manera de que el espectador no lo reconozca tan rápidamente, pero siempre permanece en “todas las fases de elaboración”. Las preguntas serían ¿qué cuenta?, ¿de qué trata?. El trabajo no se centra en lo textual, sino en las relaciones de los elementos que arman una trama como una compleja red de relaciones.

El centro de lo narrativo está en la construcción y en la complejidad de la trama de acciones. Por lo que el espectador no armará un único relato, sino una serie, o su propio relato (que puede diferir del de otros). No hay una sola historia, sino una multiplicidad. Aquí vemos otra vez la posibilidad que dan los fragmentos y su montaje.



Lo que se construye, en palabra de Barba, es “una constelación de sentidos” (2010: 132). El texto no es una narración previa ni un tema específico, sino fuentes, referencias, textos de diversas naturalezas, canciones, poemas, narraciones orales, mitos, etc., que en el entramado con la dramaturgia orgánica crean lo narrativo del espectáculo. Se puede vislumbrar que el método de trabajo es partir de lo que sucede y se recupera en los espacios de ensayo. Quizás de ahí deviene la fascinación de Barba por el trabajo creativo de Picasso, ya que en ambos se puede ver la prueba constante hasta llegar a la síntesis de aquello que se busca.

Las fuentes —al igual que lo menciona Rodari (1983)— son diversas y de distintas naturaleza; el trabajo creativo del director se sitúa en conectar y en asociar esas ocurrencias, por ejemplo, en *Mithos* (1998) era la canción “La internacional socialista”, y la historia de un asesinato (Barba, 2010: 132). La conexión de fuentes tan diversas es lo que Barba llama armarse su propia “tempestad”. Lo que sucede en el nivel narrativo es la preparación de las condiciones para que el nivel orgánico suceda. El trabajo del director es la asociación de lo diverso, incluso la de aquello que parece no tener importancia, de lo menor. Barba equipara esto al subtexto del actor, siempre vinculado con los lazos íntimos del director.

El aspecto narrativo coloca al director en la idea de un director partero que debe dar a luz en un tiempo dado. Y éste es el riesgo, el de adelantar o retrasar la presentación al público, ya que lo que sucede es que las líneas narrativas deben ser lo suficientemente complejas (ni más ni menos) como para que permitan lecturas diversas, pero que, al mismo tiempo, confluyan en la mirada del espectador. La idea de contar una historia es importante en el oficio del director, pero ésta debe relacionarse con el sistema total del espectáculo. Según Barba, el relato permite “dilatarse la mirada del espectador y la del director”, lo cual significa ampliar el registro perceptivo: por esto se vincula a lo orgánico como la experiencia de una experiencia. Es “abrir la conciencia del espectador” (2010: 134). Pero también tiene la conciencia de que el espectáculo no sólo se limita a narrar; su preocupación incluso en el aspecto de lo narrativo se concentra



en el movimiento, en lo cenestésico. Supone que el espectador tiene expectativas previas y que completa el sentido antes de que la acción concluya, por lo que piensa que el trabajo del director es frustrar esas expectativas y dar respuestas que no eran preimaginadas por el espectador. Este tipo de sorpresas abren el aspecto enigmático de la escena y obligan al espectador a permanecer en el presente de la acción. La conciencia sobre el impulso cenestésico guía todas las investigaciones de Barba, y lo narrativo se piensa también en este sentido. La preocupación por la percepción del cuerpo en movimiento genera una manera particular de narrar. “Engañar la expectativa cenestésica” (135) obliga a los espectadores a inquirir lo que se narra, a completar la historia. Una dialéctica entre lo narrado y lo mostrado —no sólo como oposición, sino también como relaciones complejas de complementación— hace que surja una tercera idea, tal como lo planteaba Eisenstein en 1924, en su montaje de atracciones.

La construcción narrativa no es lineal, sino laberíntica. En *La canoa de papel* (1992) y en *El arte secreto del actor* (2009, con Nicola Savarese), Barba desarrolla el concepto de que su dramaturgia escénica busca un equilibrio entre los polos de la concatenación y de la simultaneidad. El primero de estos polos debe comprenderse como la acción seguida de su efecto, lo que naturalmente llamamos acción-reacción. Una causa deriva en un efecto y lo narrativo deviene en la cadena de acciones que se encuentran ligadas sintagmáticamente. La cadena del sintagma en la acción hace que ésta sea fácilmente reconocible. Lo que queda claro para el espectador es la referencia de una acción, ya que hay una anterior que la precede lógicamente. El aspecto de la concatenación sitúa el aspecto narrativo en lo lineal de la historia, mientras que la simultaneidad implica que no hay una correspondencia que justifique una acción con otra, de modo que el espectador tenga que elegir cuál es el foco de la escena. Dos o más acciones suceden simultáneamente; lo narrativo son varias historias que se cuentan al mismo tiempo y que se entrecruzan y se superponen entre ellas: es el espectador el que tiene que armar su vista. Digo vista porque Barba, para explicar la simultaneidad, toma



un cuadro de El Greco titulado *Vista sobre Toledo* (1604-1614) en el que el pintor reinventa la ciudad y su perspectiva para que se vean edificios que, desde su verdadero punto de vista, no se verían. El procedimiento es falsear la perspectiva. Mostrar lo invisible. Quizás ésta es la preocupación central de la narrativa de Barba: hacer visible lo invisible. El procedimiento de lo simultáneo permite que, por el ejercicio de forzar la realidad, se dude de ella. Piensa que un excesivo uso del polo de lo simultáneo puede afectar la comprensión de la historia, mientras que un abuso de lo lineal puede generar una lectura direccionada que no permite la vista de otras perspectivas.

La dramaturgia en Barba no sólo es un tejido: es un dispositivo de dispersiones del sentido ligado a una lectura de la corporalidad y la materialidad del teatro. La dramaturgia orgánica puede sostenerse por sí misma, es una idea de teatro de actores, pero la dramaturgia narrativa no se sostiene sin la dramaturgia orgánica. Una ejecución de un actor remite a la misma escena y por sí misma es una dramaturgia, visto que ya no hay límite entre el teatro y la danza, entre el teatro y la performance. Una postura contemporánea de que las cosas remiten a sí mismas, pero también una postura moderna donde las cosas remiten a otras. Las acciones son reales, pero su complejidad las vuelve paradójicas; la referencia se pierde. ¿Qué cuentan más allá de sí mismas? Barba llama “nudo” (2010: 143) a ese espacio que aparece como paradójico: una técnica sin técnica, una habilidad sin habilidad. Desde la perspectiva psicoanalítica es en el nudo donde aparece lo real, ya que lo complejo de definir es cuál es el significant. Está ahí, ¿pero cuál? Las que realiza el director son operaciones metonímicas y metafóricas, que permiten desplazar y concentrar el sentido en la dramaturgia de escena.

Todo movimiento sucede en un espacio-tiempo. Esta conciencia de Barba sobre el tiempo y el espacio lo lleva a pensar en una dramaturgia del espacio. La dramaturgia de Barba retoma los principios constructivistas de Meyerhold, en los cuales el espacio y el tiempo pueden alterarse y un movimiento puede no corresponderse con la palabra. La narración del espacio puede plantearse en direcciones opuestas a la acción y a la palabra. La propuesta es desensamblar



aquello que resulta naturalmente ensamblado, otorgando nuevos sentidos a la realidad. Aprendizajes que obtiene de Meyerhold y Eisenstein, y que permiten desautomatizar la percepción.

El tercer nivel de la dramaturgia es el evocativo. Parte de la idea de que el recuerdo forma parte del cuerpo, que hay una memoria afectiva y una corporalidad ligada a la memoria. El cuerpo recuerda. Todo trabajo —señala Barba (2010: 233)— se basa en una “herida”, en una falta, que al mismo tiempo son difíciles de narrar porque resultan esquivas para la misma corporalidad. La forma de contarlas es indirectamente. La evocación poética permite acercarse a ellas, no directamente, sino desplazadas.

El trabajo con la memoria conecta al director dramaturgo con el mito. El mito es la historia que nunca termina de contarse, que ha sido contada en el pasado y que será contada en el futuro. Debido a esto, la herida personal es interesante en la medida que se conecta con el mito. Una anécdota propia que no conecta con lo colectivo no resulta interesante para el espectáculo, pero ¿cómo saber qué es lo que conecta con el mito y qué no?

La dramaturgia evocativa debe generar un campo complejo de resonancias, en la conciencia de que la acción es mirada y escrutada por otros. La dramaturgia evocativa no sólo se concentra en los puntos de partida del propio trabajo de dirección, sino en la mirada del espectador. El trabajo del director es lograr que la acción resuene en el mundo del espectador, por lo cual las referencias entre escena y espectadores, en este sentido, deberían ser compartidas al menos en parte.

Hay que diferenciar claramente que la noción de evocación no tiene nada que ver con la de memoria emotiva de Stanislavski. No se vincula con la evocación de un suceso personal, sino con la memoria colectiva. No es casual que el teatro de Barba esté poblado de símbolos. La recurrencia a la imagen simbólica, a la poesía, a las canciones populares, a las leyendas son un intento de tocar la herida colectiva. No hay un público, sino espectadores en sus individualidades complejas, que coinciden por azar en la expectación de una función. Ese entramado es también parte de un todo. En un seminario de dirección



que Barba dictó en Córdoba en 2001, y en el cual participé, señalaba al menos cuatro preocupaciones de la dramaturgia evocativa con relación al espectador, las cuales el director debía indagar:

1) *La mirada del niño*: el espectáculo debe contar una historia lo suficientemente simple como para que un niño pueda decir “la historia trata de...” Tanto Barba como Peter Brook realizan constantemente funciones con niños y adolescentes para probar la capacidad que tiene el espectáculo de atrapar a estos espectadores exigentes, para quienes lo narrativo es parte fundamental del espectáculo.

2) *La mirada del sordo*: el espectáculo es mirado como danza. Los movimientos generan un entramado complejo que crea una dramaturgia. Debiera ser lo suficientemente interesante como para lograr mantener la atención sólo con el movimiento. El ritmo, la plasticidad, la imagen conforman una dramaturgia que desprende sentidos complejos y autónomos de otros sistemas de la escena. Es una preocupación de la dirección: la atención que genera un cuadro en movimiento.

3) *La escucha del ciego*: centrarse en la dramaturgia del sonido. Lo musical y la palabra generan un entramado que permiten desprender sentido sin la necesidad de la imagen. El sonido crea imágenes complejas en la imaginación del espectador, las cuales luego serán puestas en tensión con el mundo de las imágenes del espectáculo.

4) *La mirada del amigo*: es quien ha visto todos nuestros trabajos, el que sabe cuáles son las preocupaciones personales, cuál es la arqueología del propio trabajo. Por lo tanto, tiene una mirada crítica que obliga a cuestionar la propia profesión y el teatro en general. El amigo es un colega, es decir, un par, un compañero de trabajo. Un hombre de teatro.

Barba lo dice de la siguiente manera en *Quemar la casa*:

El niño que se deja tomar por la euforia del ritmo y de la maravilla, pero que es incapaz de evaluar símbolos, metáforas y originalidad artística; Knudsen, un viejo carpintero que, como artesano, sabía evaluar



los pormenores bien elaborados; el espectador, que no comprendía pero danzaba sin saberlo en su asiento; el amigo que había visto todos mis espectáculos y revivía el placer de reconocer lo que lo hacía amarlos, y al mismo tiempo permanecía desconcertado al descubrir escenas desagradables; el ciego Jorge Luis Borges que disfrutaba las mínimas alusiones literarias y los espesos estratos de informaciones vocales; el sordo Beethoven que escuchaba el espectáculo a través de su vista, apreciando una sinfonía de acciones físicas; un bororo del Mato Grosso, que reconocía una ceremonia por las fuerzas de la naturaleza; una persona amada y que yo quería que estuviera orgullosa de mí y de mis actores. [2010: 246]

La dramaturgia evocativa, por lo desarrollado hasta aquí, tiene al menos dos caras: una, la que se vincula con el trabajo interno, desarrollado en los ensayos (una cierta arqueología del entramado, una memoria del cuerpo, una lógica que no es del todo visible); y otra, la que es visible para los espectadores, la de una referencia compartida. Barba señala que el trabajo se hace en ambos frentes como si se tejiera una alfombra: “Una es la cara que se ve, la otra los puntos que sostienen aquello que se ve” (2010: 249). El interés de lo evocativo se vincula con la necesidad de provocar en el espectador una experiencia sensible y de alguna manera concretar la idea de comunidad que se propone en un espectáculo teatral. Las relaciones entre las pequeñas historias y la Historia con mayúscula, entre lo individual y lo colectivo.

La mirada de Barba sobre la dramaturgia es la de un entrelazado complejo de relaciones, donde el actor es el centro del espectáculo y donde las fuerzas narrativas evocan mundos particulares y compartidos por todos, una voluntad de lo clásico a partir de tomar temas populares. Es de alguna manera una dramaturgia clásica desde su deconstrucción; una que, al mismo tiempo, señala la escena y la desplaza.

El texto es un material a disposición para la actuación y la puesta en escena. No hay una neutralidad en él, el texto presenta un sentido que se puede alterar, pero que en su alteración dialoga con su producción original. Se pone en tensión el mismo proceso de creación de sentido dramático, una serie de procedimientos



posibles para la escena. En el trabajo de Barba hay un fuerte análisis del texto como parte de la narración de un mito. Existe una cierta preocupación por tomar textos que dialoguen con lo arcaico. En Grotowski también puede verse esta problemática. Los textos, en este sentido, son trascendentales. No es el mero juego del procedimiento, es la puesta en tensión de un sentido por la búsqueda de oposiciones. La noción de tensión tanto en Meyerhold como en Grotowski y en Barba, más allá del enfoque material, se mantiene.

ANÁLISIS MOLECULAR DEL TEXTO DRAMÁTICO

Una tercera vía es la que propuso Vinaver (1993) con el análisis molecular del texto. Parte de la idea de que hay una autonomía del texto teatral. Mientras que las vanguardias modernas dudaron sobre la especificidad del texto teatral —y sobre cuáles son las características materiales que lo constituyen como tal—, Vinaver, a la vista del surgimiento de diversas manifestaciones contemporáneas de la literatura dramática, sostiene la importancia de cierta especificidad, aun en las diferencias estilísticas y procedimentales.

El texto teatral tendría un doble estatus: por una parte, es objeto de lectura, y como tal tendría una autonomía literaria (podría leerlo sin tener la necesidad de asistir a un espectáculo); y por otra parte, su objeto es la escena (puedo asistir a la escena sin haber leído el texto y tener una impresión acabada de éste).

El análisis de Vinaver parte del fragmento con la hipótesis de que su arquitectura nos dará un sentido global del texto, mientras que la escena es metonímica respecto de la totalidad del texto. La escena funciona como parte de un todo. Un análisis minucioso de la escena dará las claves de lectura de la totalidad. No hay nada detrás de la superficie, y ésta lleva hacia la totalidad: “Ése es el secreto”, dice. En su libro *Escrituras dramáticas* (Écritures dramatiques, 1993), Vinaver estudia diversas obras de diferentes tendencias, desde Shakespeare a Koltès, intentando demostrar que su análisis puede aplicarse a todo tipo de teatro, y no solamente a uno.



El método parte de una lectura detenida, en cámara lenta, para revelar lo esencial del funcionamiento del fragmento; a esta lectura la llama en ralenti y da origen a lo que se llama análisis molecular del texto teatral. La elección del fragmento es deliberadamente al azar, para luego volver al texto (en zigzag, sobre la totalidad del texto). Este procedimiento es fundamental, ya que no iniciaría por el comienzo del texto, sino por una parte deliberada. Esto permitiría suspender los significados *a priori* que da el análisis clásico del texto, análisis que parte de una evaluación global del sistema. La propuesta es la de trabajar con los actores en escena, de manera que no hay un análisis de mesa convencional sino una lectura escénica, comprobando cómo funciona cada fragmento en la escena.

Vinaver se propone entender cómo funciona el texto teatral e intenta no establecer una postura logocentrista ni una escenocentrista. La lectura en cámara lenta —en ralenti— permitiría pensar al texto como un bucle: mientras se avanza, se retrocede; todo texto se señala a sí mismo. Se evidencian las lógicas de construcción. Comprender un texto teatral es entender su arquitectura dramática. Lo interesante es que ésta no se encuentra en la estructura profunda —tal como podría ser el planteo de Greimas—, sino en su superficie, en la forma en que se entrama la palabra, por lo que el funcionamiento dramático es la exploración de la superficie de la palabra. Si se comprende este entramado, se podrá entender la totalidad. Es un procedimiento metonímico.

Tomamos como ejemplo este fragmento de *Otelo* de Shakespeare:

OTELO: Sí, es Emilia... En un momento... ella está muerta.
Es probable que venga a contar de la muerte de Casio.
Había mucho ruido. ¡Ah! ¿Ya no se mueve? Inmóvil como un sepulcro.
¿Debo dejarla entrar? ¿Sería conveniente?
Me parece que otra vez se mueve. No. ¿Qué se debe hacer?
¡Mi mujer! ¡Mi mujer! ¿Qué mujer? No tengo mujer.
¡Ay, qué insoportable! ¡Ay, qué hora aciaga!
Creo que ahora debería producirse un enorme eclipse de Sol y de Luna
y el aterrado globo partirse por alteración. [2004: 130]



La primera parte del análisis busca comprender la acción, y uno de los procedimientos posibles para centrarse en ésta es que el director borre los datos de los personajes que intervienen en el drama —los cuales circunscriben la acción del mismo—, para que así el actor se concentre en el suceso y no en lo que sabe de antemano de la trama de la historia. Lo obliga a concentrarse en la acción de la escena sin pensar de dónde viene, ni cuáles serán las consecuencias de sus acciones. Obliga a una lectura performática y restringe el aspecto interpretativo.

Por ejemplo:

~~O~~TELO: Sí, es Emilia... En un momento... ella está muerta.
Es probable que venga a contar de la muerte de ~~C~~asio.
Había mucho ruido. ¡Ah! ¿Ya no se mueve? Inmóvil como un sepulcro.
¿Debo dejarla entrar? ¿Sería conveniente?
Me parece que otra vez se mueve. No. ¿Qué se debe hacer?
¡Mi mujer! ¡Mi mujer! ¿Qué mujer? No tengo mujer.
¡Ay, qué insoportable! ¡Ay, qué hora aciaga!
Creo que ahora debería producirse un enorme eclipse de Sol y de Luna y el aterrado globo partirse por alteración. [2004: 130]

Ahora supongamos que no sabemos qué obra es, ni quién es el autor, ni a qué movimiento estético pertenece. Debemos concentrar nuestra atención en las palabras; no sabemos quién habla ni los datos centrales de la acción. Suprimir esta información es fundamental, ya que esto nos permite concentrarnos en la estructura de superficie y bloquear todo preconcepto que tengamos de *Otelo*. Nos concentra en el texto. Podemos deducir que alguien habla sobre dos muertes. Por lo que dice, intuimos que es varón. Por las marcas propias del texto, que es adulto. Que se encuentra en un espacio interior separado de otro. Que la extraescena interviene sobre la escena. Que el personaje dice estar angustiado. Que dirige el texto en tres orientaciones, hacia la extraescena, hacia la escena y hacia sí mismo. Que reflexiona sobre la existencia, etc. Pero también hay marcas estilísticas: sabemos que es una tragedia, que la muerte ha sobrevenido. Que las metáforas utilizadas refieren a una escritura



clásica, que Shakespeare suele citar constantemente “un eclipse”. Quizás sea Shakespeare. Este primer ejercicio inductivo activa el pensamiento sobre cómo funciona dramáticamente el texto, para pasar luego a otros niveles de trabajo.

Se divide el fragmento en segmentos con la idea de comprender mejor el texto. Hay cierta arbitrariedad, pero también es cierto que los signos de puntuación o el cambio de párrafo son significativos en la dirección del sentido. En nuestro ejemplo podríamos señalar el comienzo de la acción:

OTELO: Sí, es Emilia... En un momento... ella está muerta.
Es probable que venga a contar de la muerte de Casio.
Había mucho ruido. ¡Ah! ¿Ya no se mueve? Inmóvil como un sepulcro.
¿Debo dejarla entrar? ¿Sería conveniente?

Y a su vez podríamos plantear subfragmentos:

El análisis de este fragmento ya es complejo: aquí al menos se plantean aspectos que van desde la dirección del texto hasta su intensidad. Lo que aparece en cualquier texto teatral, supone Vinaver, es la tensión de fuerzas opuestas.

OTELO:

1) Sí, es Emilia... ella está muerta. Es probable que venga a contar de la muerte de Casio. Había mucho ruido. ¿Debo dejarla entrar? ¿Sería conveniente? Había mucho ruido. ¡Ah! ¿Debo dejarla entrar? ¿Sería conveniente? (*Todo esto dirigido hacia sí mismo.*)

2) En un momento. (*Hacia la extraescena.*)

3) ¿Ya no se mueve? Inmóvil como un sepulcro. (*Hacia el cadáver.*)

Esta nueva distribución se mueve sobre nuevos campos semánticos. Es una propuesta que instala un campo de sentido distinto, que se puede corroborar o probar en la escena. El criterio de distinguir estos movimientos en la situación es también una manera de generar dinamismo a su interior y comprender el movimiento de la escena.

La pregunta que surge es ¿cuál es la situación?. Si podemos



definirla, no es simple señalar con exactitud cuáles son los acontecimientos, qué pertenece al campo de la información y qué temas propone. Lo importante es una lectura consciente, que ponga en la superficie los movimientos de la acción, las microacciones que se producen en el texto. A esto es lo que Vinaver llama análisis molecular. Distingue tres niveles: “la micro-acción”, “la acción global”, y “la acción en detalle”.

Para el análisis, Vinaver se centra en la definición de figuras textuales, que son las que se pueden corroborar a lo largo de un fragmento y en el posterior estudio global de la obra. Da una serie exhaustiva, pero destaco las cinco fundamentales, porque aquí se puede comprender cómo piensa al texto en tanto campo de fuerzas en tensión (tal como lo hacen Greimas, Souriau o Propp):

1) Ataque en contra de otro. Imponer una fuerza. Que el otro cambie.

2) Defensa, rechazar un ataque, mantener la propia posición en contra de otro.

3) Contraataque, reaccionar a un ataque.

4) Esquivar, evadir un ataque, intentar escapar.

5) Movimiento de acercamiento hacia el otro, de atracción, pero también de usar la fuerza del otro en su contra.

Estas cinco figuras fundamentales son las de la lucha; se encuentran también en los deportes, y en las luchas orientales como el judo o el aikido. Aparece entonces que los funcionamientos dramáticos son los del campo de batalla.

La relación de estos tres niveles de lectura y la concientización de las figuras fundamentales permiten focalizar en lo que pasa. Es quizás uno de los aspectos más criticables del sistema de Vinaver: si bien resulta exhaustivo e interesante, en la práctica teatral la lectura también funciona de manera intuitiva, no sólo de una forma “cientificista” donde se puede pensar con exactitud los cambios de la acción y de la tensión dramática. Siempre tenemos una lectura general de una obra, y de algunos autores tenemos imaginarios sociales tan arraigados a los funcionamientos dramáticos que más que corroborarlos a veces es preferible confrontarlos. Mnou-



chkine (2007) dice que cada vez que alguien comenta una puesta sobre un texto de Chéjov, se habla de la lectura que hizo del autor, ya que el imaginario social supone una manera correcta de cómo debe ponerse en escena.

La hipótesis de Vinaver es que de la lectura en cámara lenta a la lectura normal sucede un nuevo descubrimiento del funcionamiento dramático. A su vez, el acontecimiento se puede pensar en tres niveles: como aquello que verdaderamente ocurre, aquello que es falso y aquello de lo cual se duda. Lo que puede ser verdadero para los personajes, para el director y para el público es falso o dudoso. Pero la información del acontecimiento se puede pensar no sólo en el texto, sino en su contexto. Toda microacción (palabra) será evaluada en un contexto del que se sabe por otras microacciones que operan entre sí. En el ejemplo que dimos podemos saber que Otelo mata a Desdémona, su mujer, por los datos anteriores, pero si sólo nos focalizamos en la escena podemos dudar incluso de si ha matado, y en el caso afirmativo, también podemos dudar de cuál es su relación con esa que él llama “mi mujer”. Parece un poco forzado el análisis, pero si lo pensamos como directores, lo que se pone de relieve son las tensiones del mismo texto, la microacción, la palabra. Los temas surgen en este entrelazado y generan una red donde la acción se desarrolla. Vinaver supone que un tema siempre trae por atracción de fuerzas su contrario (por ejemplo, Muerte-Vida), pero también arrastra aquellos que son concomitantes (Muerte-Vida-Deseo). Pero el tema no es uno: es una red de relaciones dadas por la palabra.

En este sentido, Vinaver (1993: 900) diferencia lo que sería una palabra-acción de una palabra instrumento de la acción. Se considera palabra-acción cuando ésta modifica la acción, cambia una situación por otra. La palabra crea un campo de tensiones que a partir de ser pronunciada cambia el mundo y la fábula se modifica. Mientras que la palabra como instrumento de la acción es la que prepara el campo para que la palabra-acción se desarrolle; está vinculada a ésta. La idea de instrumento es la idea de vehículo, aquello que permite trasladar. El desarrollo del tiempo permite que



aquello que era instrumental pase a ser la misma acción, y que la palabra-acción se vuelva, a su vez, instrumental.

En el desarrollo de una obra, el juego dual entre instrumentación y acción es natural. Desde mi perspectiva, este tipo de definiciones no son del todo felices, ya que implican un trabajo analítico interpretativo. ¿Dónde comienza y dónde termina la acción? ¿A qué llamamos cambio? ¿De quién? Pareciera que de alguna manera Vinaver no se aleja demasiado del análisis estructural del relato. Es cierto que lo amplía a zonas de la dramaturgia que no eran tenidas en cuentas por el análisis estructural canónico, pero no se aleja mucho de las definiciones centrales.

Uno de los ejes sobre el que se asientan los análisis de texto suele ser la definición de personaje y con ello la de ficción teatral. Vinaver piensa que el estatuto del personaje no se abandona en la dramaturgia y que en todo caso cierta disolución del personaje lleva a una reflexión metateatral. El teatro, al atenuar o abolir al personaje, cuestiona la representación y se sitúa en la frontera entre la ilusión teatral y lo real de la escena; entre el dramaturgo, el actor, y el público. Sin embargo, la acción no desaparece.

EL PROBLEMA DEL PERSONAJE

Ya hemos mencionado y desarrollado el problema del personaje en Stanislavski y por consecuencia la definición aristotélica que define al personaje en el siglo XIX y parte del siglo XX. La dramaturgia contemporánea ha puesto en crisis la noción de personaje, a partir de abordar los modelos de representación de éste. Al romper la unidad de la acción, se pone en crisis la identidad de los personajes. Un claro ejemplo es la dramaturgia de Beckett, o textos dramáticos donde no se define la voz, en los cuales no se sabe quién habla. Un caso paradigmático es por momentos 4.48 *Psicosis* de Sarah Kane. Los ejemplos abundan. Es un problema dramático asumir como directores la construcción de ficción cuando el personaje se ha diluido, cuando no podemos diferenciar una voz de otra, cuando el



teatro se vuelve paisaje, coral, o simplemente un movimiento que tiene valor en sí mismo. Implica pensar procedimientos narrativos por fuera de las definiciones clásicas de personaje, acción y representación para sustentar la ficción.

La escena no tiene la voluntad de comunicar un drama, no hay información que transmitir, mas que la experiencia del teatro, de la escena; incluso algunos dirán que el teatro ya no comunica nada (Sprengelburd, 2003),⁵ o bien, siguiendo lo que señalaba Gilles Deleuze en 1987, en su conferencia “¿Qué es el acto de creación?”:⁶ “La obra de arte no es un instrumento de comunicación porque no contiene la mínima parte de información. Por el contrario, hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia. Entonces aquí sí, la obra tiene algo que hacer con la información y la comunicación, sí, a título de resistencia”. El teatro está ahí. Existe por sí mismo.

El personaje y la máscara en el teatro contemporáneo (definición clásica: persona que deviene en personaje, máscara que se sitúa por delante de la persona) se ponen en crisis como modelo de representación. La misma máscara señala el hiato entre el sujeto y el personaje. La máscara señala a quien la porta. La máscara, en el sentido clásico, oculta a quien la lleva; en el sentido contemporáneo, lo señala. La distancia entre el rostro y la máscara, por ínfima que sea, señala la diferencia. Cuando desde el dispositivo teatral y dramático esa distancia es nula, lo que se pone en presencia es el actor. La máscara no existe por sí sola, depende de quien la porte: esto pareciera decir el axioma contemporáneo. Pero tampoco la anula; el sujeto en situación de representación —tal como hace el biodrama o el teatro documental— asume también una máscara.

El actor y su dramaturgia no son más que la creación de un sentido de la representación teatral, pero no necesariamente un

⁵ En publicación de las ponencias del III Foro de Dirección Teatral, en el marco del Festival Internacional del Mercosur. Agencia Córdoba Cultura; Córdoba, Argentina, 2003. No figura el responsable de la edición.

⁶ Véase en: <<https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>>.



personaje en el sentido clásico. Podremos entender que la representación no se abandona del todo, pero es compleja y ambigua. El teatro contemporáneo, al desplazar la relación entre significante y significado, no deja claro a qué alude la acción que presenta. “El análisis de la corporalidad, el teatro concreto, real y con naturaleza en el acontecimiento, desmonta en sí la barrera entre significante y significado” (Lehmann 2013: 184). La presencia del actor y el señalamiento de que su mera presencia en escena es representación, rompen los cánones de la ilusión teatral y de la representación clásica. Estas dramaturgias obligan a actuar y no actuar; incluso algunos directores dramaturgos abordan el problema con la idea de “no representación”, que es en sí misma un oxímoron ya que señala la representación al tiempo que la niega. No hay verdad, ni en la construcción del personaje ni en la temática. No hay engaño, sólo una existencia que se manifiesta en la escena. Tal como diría Sarah Kane en *4.48 Psicosis*: “No hay metáforas”. Una representación sin desplazamientos interroga el nudo mismo de la representación. El cuestionamiento de las apariencias, del hacer de, nos confronta a la respuesta de las cosas son, están ahí. No hay profundidad, no hay nada oculto, todo se muestra como un mecanismo donde se pone en evidencia su propia construcción; éste es el cambio entre la modernidad y lo contemporáneo. El actor reemplaza al personaje. No hablamos de Hamlet, sino del actor que lo ejecuta, sujeto que se puede identificar y constatar en la vida cotidiana. Es también la exaltación de la performance. Entonces el personaje puede presentarse distante y/o paródico. El juego vuelve a resaltarse: la actuación. El placer del teatro no residiría en la representación sino en ser testigo del juego del otro. A la manera del teatro popular, de la comedia del arte, del *clown*, que no anulan el personaje, pero que en su caricaturización dejan ver la crítica y la posibilidad del desdoblamiento. La evidencia del actor que actúa —y que por esto señala el juego de la actuación— permite que el *clown* pueda reírse de su propia desgracia. De esta manera, la tragedia (el drama) se invierte en su aspecto cómico. La distancia entre actor y personaje permite también la posibilidad de la risa.



Son cambios profundos en lo narrativo. Lehmann señala que es la evidencia de que hay alguien narrando. Que hay alguien que diseña el relato, una crítica a la técnica de la ilusión: “Contra la mentira de la representación” (2013: 186). Evidentemente el cambio de paradigma no se da sólo en el teatro. El espectador/lector se encuentra desprotegido y obligado a armar su propio recorrido. La técnica narrativa, al cuestionar lo formal, obliga a nuevas estrategias de abordaje de la escena. La duración, el ritmo, la continuidad, la concatenación, la espacialidad y la simultaneidad son operaciones sobre la temporalidad, que llaman la atención sobre la construcción de la ficción narrativa, pero también sobre la escena. La relación entre lo narrativo y la escena es de mutua interacción. La mirada sobre lo real del actor es un cambio en la narración y un problema para la ilusión teatral. El personaje no es ya la entidad primera ni el objeto de la construcción teatral, sino el actor.

La ilusión teatral está vinculada a los mecanismos que la crean. En el ejemplo que ya dimos del teatro griego o el isabelino, se puede apreciar que la maquinaria permanecía a la vista; sin embargo, la ilusión teatral se mantenía. Por esto el asombro y la identificación con la escena —sostiene Lehmann— permanecen tanto en el aspecto real como en el ficticio. Sobre la escena siempre hay proyección (2013: 190), y no necesariamente identificación. Es decir, en la concretización de la escena, el elemento puramente ficcional (que es la forma de la ilusión) convive con la conciencia de representación. Sin embargo, esta última operación parece ineludible; de alguna manera, al asistir al teatro hacemos una evaluación y una proyección de la experiencia personal sobre aquello que estamos mirando. Esta misma operación hacemos con el texto. La definición del personaje es la definición de ficción a la que alude el texto. El personaje presenta una carga simbólica que desplaza lo real, pero no lo anula, ya que en la voz del actor será otro.

Los análisis de texto también se plantean como metodologías que parecen tratar de encontrar un modelo que sea aplicable a todos los textos, como si el sistema o método dieran al director de escena la garantía de una lectura correcta o interesante. Claramente, las



lecturas y los análisis dependen de su confrontación material; por eso la afirmación de Meyerhold es válida hoy: “Duden del trabajo en mesa”.

La sensibilidad, la intuición y el impulso muchas veces marcan la diferencia entre un descubrimiento de sentido y la mera especulación.

DRAMATURGIA DE ACTOR

La dramaturgia de actor ha sido un concepto utilizado frecuentemente en los últimos años para denominar una metodología de trabajo en las artes escénicas. Supone en principio una perspectiva de trabajo que pone en el centro de la problemática teatral al actor y su modo de organizar la acción. Sin embargo, la utilización del término es amplia; es posible pensar una cantidad muy disímil de trabajos señalados como dramaturgia de actor.

El término fue acuñado por críticos muy diversos —como Marco De Marinis, Pavis, Savarese o Pradier, entre otros— para denominar el trabajo del tercer teatro a comienzos de la década de 1980, y se refería concretamente al trabajo teatral de Eugenio Barba. Sin embargo, la denominación ha circulado y ha sido utilizada para tipificar trabajos muy diferentes al de Barba. En América Latina, Enrique Buenaventura (1988) plantea con claridad que el teatro no es un género literario, y adopta la noción que plantea Grotowski: “El teatro es el encuentro entre un espectador y un actor”. Una organización de diversos sistemas en la cual, como otro elemento más, también interviene la palabra, lo literario. Buenaventura piensa al teatro como lugar de cruces de disciplinas y el texto se produce a partir de genotextos muy variados. La práctica teatral es una forma de producir textos variados. Ésta sería una manera de crear una dramaturgia propia, latinoamericana. Para Buenaventura la noción de dramaturgia de actor discute una dimensión política de la creación más que una resolución estética, ya que lo que se ha puesto en tensión es qué o quién está en el centro de la escena. Una falsa dicotomía entre texto y cuerpo, o entre actor y



autor. En definitiva, una perspectiva desde donde se legitima y se organiza la mirada.

El texto, en un sentido ampliado, es un cúmulo de tensiones y fuerzas que se ponen en juego en el momento de la creación y organización del trabajo del actor; el trabajo del director es fundamental para estimular, coordinar, dirigir esas tensiones. En este sentido, las dramaturgias del actor y del director estructuran la acción. El cuerpo del actor es central al momento de mirar la escena. Es el cuerpo puesto a prueba, sometido a diversas tensiones y conflictos, un cuerpo que escapa a la definición de signo estable, donde la incertidumbre, la ambigüedad y la polivalencia suceden mientras el actor realiza su trabajo: actúa. El cuerpo en el teatro es acción puesta en forma. El gesto es síntesis y apertura, es amplificación y concentración con relación a su sentido, en situación de representación provoca un doble movimiento, que refiere a la partición entre realidad y ficción. La percepción registra un todo, y sobre este fondo destacan (a partir de un encuadre particular) elementos o situaciones que organizan el sentido. El actor se encuentra en una posición privilegiada: es hacia él donde se dirige en primera instancia la mirada, su presencia supone una manera de atraer la mirada del espectador, quien a su vez produce un recorte o una focalización de la acción.

En una entrevista a Marco De Marinis sobre su definición de la dramaturgia de actor, su relación con lo contemporáneo y el uso de esta definición en el teatro de Eugenio Barba —entrevista que le hicimos con Gabriela Halac, en 2002—, el crítico diferenciaba, por un lado, el nivel de organización de lo textual, y por otro, la creación de sentido compleja en la que intervienen diferentes signos que el actor crea:

El actor, aunque no lo sepa, hace siempre dramaturgia. Esto se ve en el trabajo de composición de acciones físicas, incluso en el actor tradicional que declama un texto: declamando se mueve, hace mímica, varía el tono de la voz, etcétera. Éste es un nivel mínimo de dramaturgia, un nivel muy bajo, poco interesante. Tiene sentido hablar de dramaturgia de actor cuando la calidad y cantidad del conocimiento de este trabajo crece. Se llama dramaturgia de actor a ese teatro donde



el culto creativo es el actor, y donde los demás integrantes del proceso creativo trabajan en otras dimensiones de composición contribuyendo a construir una partitura del espectáculo. No es un problema hacer un teatro con texto o un teatro sin texto, es necesario ver qué tipo de utilización se hace del texto [...]. Hoy posiblemente haya un retorno a la dramaturgia escrita, pero eso no necesariamente significa dejar de lado todas las conquistas que el teatro ha hecho. Es necesario que exista este pluralismo de posibilidades.

La improvisación es una metodología de la creación del actor; la técnica en la cual se inscribe el trabajo será la contención de las lógicas internas y arbitrarias que fundan la obra. A veces son lógicas que se saben de antemano y no dichas entre los integrantes de un grupo, otras veces requiere entrenamientos y adiestramientos particulares y compartidos. Al interior de la dramaturgia de actor se funda una regla, más o menos explícita, que prepara una serie de principios y conceptos sobre los cuales se aborda una creación. El director, en este caso, es quien debe plantear este contexto primero, quien debe trabajar con las diferentes propuestas de los actores y direccionarla hacia estas reglas, principios y conceptos que organizan el trabajo. Al interior de una dramaturgia de actor, hay ya una dramaturgia del director.

Se pone en juego una noción de cuerpo antes que de personaje, y a partir del trabajo físico del actor se construye la escena. Mnouchkine señala que Lecoq le enseñó que el teatro no es un actor que se aprende un texto (y que a partir de su memoria puede decirlo), sino que el actor fundamentalmente se mueve en el espacio, y que la conciencia de su cuerpo y de su trabajo son las que crean el teatro (2007). El entrenamiento se convierte así en el desarrollo de una dinámica personal y grupal que podría pensarse como una usina de creación dramática. Ya no es sólo la adquisición de una técnica y de una habilidad, sino la creación de sentidos compartidos.

Responder cuál es el trabajo del actor, o incluso tratar de dar una definición sobre qué es un actor, es una aventura utópica. Cada vez que se menciona la palabra *actor* se la vincula con una idea de teatro. Hay tantos actores como teatros; hay tantos teatros como



actores. El teatro contemporáneo ha señalado con mucha insistencia que el límite de la representación es el propio cuerpo. José Sánchez (2012: 307) señala: “El cuerpo del actor constituye el límite de la representación: el actor puede fingir ser otro mediante la palabra o el enmascaramiento visual, pero no puede desprenderse de su propio cuerpo, no puede fingir ser otro cuerpo”. En esa tensión, la del cuerpo en situación de representación, es que se vuelve inquietante la actuación. La dramaturgia de actor plantea una dramaturgia del cuerpo. La corporalidad se sitúa en el centro de la tensión dramática. Leer el cuerpo del actor en situación de representación es entonces comprender —tal como lo decía Pina Bausch (en Sánchez, 2002)— “un texto que se resiste a la publicación”.

El cuerpo del actor no es un cuerpo instrumental, es un cuerpo expresivo. Dos ideas que se escuchan a menudo en el teatro son el cuerpo es un instrumento y el actor es instrumento e instrumentista a la vez. Dos afirmaciones que piensan a la actuación como medio para comunicar ideas. Pero las ideas son construcciones, “no existen de antemano” (Deleuze y Guattari, 2003). Por lo que se podría pensar a la actuación simplemente como la actividad de actuar. Esto es suficientemente ambiguo y poco definido como para permitir diferentes vías de la actuación no ligadas de antemano a una idea de teatro de interpretación. Una elección de un teatro de gestos concretos, de acciones que se señalan a sí mismas, donde su sentido de verdad está en la ejecución y en la existencia en sí, y no en relación a ideas previamente concebidas; actuar es pensar. Este teatro pone en evidencia que la realidad de la escena es el actor que está ahí frente a otros que miran y que, a su vez, señalan su presencia. Así, el teatro se sitúa a nivel de la experiencia, del acontecimiento, de la expresión.

La puesta en escena del juego del actor no atenta contra el estatus de ficción, sino que lo pone de relieve al mismo tiempo que la actuación, y se presenta como el dispositivo de la representación. La organización de las acciones y la composición de secuencias suponen aspectos fundamentales en la creación de una dramaturgia de actor.

Este punto es fundamental para comprender que en la medida que haya organización, por mínima que sea, ésta será pensada en



función de un otro. Ese otro crea una conciencia de representación. La inclusión del otro (actor, director, espectador) permite revelar al actor más allá de la ficción. El hilo gramatical de la construcción actoral es establecido en función de uno que observa y se pone a prueba por la presencia de otro. Nadie actúa solo.

Yo actúo parece señalar todo el tiempo el actor sobre sí mismo. Actuar es hacer, es modificar la relación del sentido con las cosas. En el encuentro con otros actores, la propia rutina se pone a prueba, se fuerza y deja aparecer aquello que se creía impensado e imposible. El *partenaire*, decía Stanislavski, es el juez de la actuación. Éste es un principio fundamental, ya que la actuación no sucede en el terreno de lo decible o de lo imaginable, sino en lo que se crea con otros. Esta actitud pone de relieve que el sentido no se encuentra en las acciones, sino en el espacio entre ellas. Esto supone privilegiar la escucha sobre el decir. No se trata de un actor que escribe, sino de organizaciones complejas de la actuación. El actor le da un sentido y una organización compleja a la escena a partir de la escucha.

La dramaturgia de actor, a partir de la improvisación, evidencia los procedimientos por los cuales construye la escena. Toma lugar de autor. Su escritura escénica es dada por el gesto, el movimiento y la voz. Y pone en evidencia la técnica como construcción.

La improvisación siempre es reglada, desde estructuras simples o complejas. La escena a improvisar es de alguna manera enunciada por el director, quien pone los límites de la escena. La noción de situación es un principio de improvisación que abordan la mayoría de las escuelas clásicas. La propuesta de Stanislavski funciona como modelo de improvisación: a partir de una situación dada, se circunscriben los personajes que intervienen, los motivos y objetivos de cada uno, el ambiente y, por ende, el conflicto. En general, la situación a improvisar tiene un correlato con un texto dramático. Otra vertiente son las improvisaciones que parten de manera conceptual, a partir de una técnica, por ejemplo, la Contact Dance, que surge de un pensamiento alrededor del peso y la gravedad. La improvisación propone un dispositivo que contiene su dinámica y su estética. El planteo de una improvisación establece una dramaturgia posible.



Un actor que se presenta en la escena ya representa. La conciencia de actuar es el conocimiento de que cada gesto transforma la escena. Partimos de la idea de la improvisación desde la corporalidad misma del actor. La vivencia de la expresión del gesto y su conciencia por parte del actor produce una sinergia en el espacio escénico. Estar perceptivo al suceso forma parte del entrenamiento; la composición de la acción resulta de la resonancia. No hay tema ni situación, sólo la idea de que el actor en escena ya representa. Todo lo que se diga o haga en la escena forma parte de la dramaturgia que surge en la improvisación. No hay adónde llegar, no hay objetivos ni personajes de antemano: éstos se construyen por la acción que deviene en la escena. El director deberá estar muy atento y hablar durante la escena para dirigir los sucesos emergentes que constituyen la totalidad de la escena. La escena improvisada siempre es caótica y vertiginosa, pero se centra en la escucha y no en el decir. El silencio organiza el decir y la situación. No hay un discurso construido que decir de antemano, sólo se dice en la medida que la escena lo vuelve imprescindible. El accidente se incorpora; de hecho, cuando se estabiliza una línea narrativa, el director dramaturgo propondrá acciones que serán líneas “asignificantes” (Deleuze y Guattari, 2003) y aprovechará los accidentes de la escena para crear sentidos divergentes, para favorecer un devenir. No hay un género ni un tipo de actuación; sí, en cambio, la conciencia de que todo forma parte de la representación. La improvisación siempre vuelve sobre la materialidad de la escena, sobre aquello que pasa y es evidente. De todas maneras los actores poseen una formación técnica que permite que nunca comiencen de la nada. En 2007, el pianista Keith Jarrett⁷ sostenía lo siguiente acerca de la improvisación musical:

En ocasiones, mientras tocamos, [me] asalta la sensación de que nos movemos en el infinito, pero esa percepción se desvanece un segundo más tarde. Si sumamos estos segundos, obtendremos un número determinado de minutos musicales. Imaginen que no tienen la menor

⁷ Véase en: <http://www.tomajazz.com/perfiles/jarrett_keith_inside-out.htm>.



idea de lo que les va a suceder dentro de un segundo. A continuación, decidan que quieren que eso sea así deliberadamente. Posiblemente les sea necesario confiar en algo más importante que en las propias ideas. Habrá que someterse a “algo” que, probablemente, no sabrían cómo llamarlo o cómo describirlo. Necesariamente, sería un “algo” misterioso. Sin embargo, tras pasar por ello, si sobreviven, sabrán algo más acerca de las posibilidades que les ofrece la vida. Todo esto es aplicable al terreno de la música.

Jarrett señala que el salto de la improvisación no es la corroboración de ideas; habla de la confianza que implica moverse sin ideas de antemano, es decir, de un diseño que hay que construir, o de reglas que hay que acatar. La sensación es que se parte de la nada, pero la respuesta es el cuerpo que se pone en situación de representación. No son las ideas, sino la decisión implacable de actuar. El cuerpo piensa, el actor es pensamiento en acto. El actor piensa con todo su cuerpo. Tal como lo señala Jarrett, no es la falta de “algo”, sino la presencia de un “todo”:

Miles me hizo un gesto para que me acercara a su mesa (creo recordar que nadie bebía nada) y me preguntó: “¿Cómo lo haces?”. “¿El qué?”, respondí. “Tocar a partir de la nada”, comentó. “No lo sé —le dije—. Lo hago. Ya está”. Miles estaba anonadado ante aquella presunta facilidad mía para crear en tiempo real, sin un material previo. Sin embargo, y a pesar de que había escuchado mucha improvisación libre en el pasado, creo que advertía en mi manera de tocar una mezcla única de improvisación libre y de composición espontánea, una combinación que acabaría copando mi vertiente profesional, sobre todo en los conciertos en solitario. A decir verdad, todo se reduce a si el músico concibe esa “nada” como la falta de “algo” o como la presencia de un “todo”, y también al significado que el intérprete da a ese “todo”: si lo limita o le asusta, su capacidad para improvisar también se verá limitada. Hay en todos nosotros una determinada estructura. A mi entender, el único límite está en aquello que el cuerpo no puede hacer.⁸

⁸ *Ibidem*.



La dramaturgia que surge no es por adición, sino por un entretelado complejo de percepciones. Luego vendrá el aspecto compositivo. El trabajo es largo, requiere tiempo de búsqueda y recuperar procesos complejos de registros de la escena. Desde lo meramente subjetivo a lo objetivable de la escena. La puesta en común de estos materiales es el territorio fecundo para una dramaturgia de escena, la búsqueda de un interés colectivo, por lo que en la improvisación habrá que estar libre de prejuicios acerca de lo que debe ser la escena teatral. Sólo dejarla hacer y direccionar el acontecimiento, promover que el nudo de significación provoque lo real.

David Mamet en *Una profesión de putas* (2000) cuenta como cada vez que le pide a un actor que se dirija, por ejemplo, a una puerta, el actor preguntará: ¿cómo?, ¿por qué?, ¿qué hay detrás de la puerta?, ¿de dónde vengo?, ¿cuál es mi objetivo?, etc.; la respuesta del director será “sólo camina hacia la puerta”. Si el actor confía en que su acción ya es suficiente como para ser significativa para la escena, la expresividad de dicha acción se dará por el contexto. El director debe contener ese espacio de incertidumbre y dar confianza a los actores para que su acción acontezca.

La dramaturgia de actor ha sido una manera política de denominar prácticas de muy variados estilos y metodologías, a veces confundándose con la creación colectiva, pero el principio de un actor dramaturgo estará presente tanto cuando trabaje sin texto —a partir de improvisaciones— como cuando lo haga a partir de un texto dramático previamente escrito. Lo esencial es la escucha del material que surge de la escena y el compromiso con un sistema expresivo complejo, que actúa no desde la idea de interpretación, sino de creación. El actor dramaturgo trasciende el mero oficio y se asume creador.

COMPOSICIÓN Y MONTAJE

Cualquier acción de montaje escénico crea una composición, por obvio que esto parezca; en los procedimientos del montaje se pone en juego la creación de una dramaturgia de escena.



Rubén Szuchmacher⁹ (2014) señala con claridad que la puesta en escena es un objeto que no le pertenece a nadie; es de alguna manera un objeto realizado por una serie de operaciones complejas. La puesta en escena no puede atribuírsele sólo a un sujeto. Las operaciones que realiza un director de escena son las vinculadas con el montaje, y son operaciones técnicas/artísticas. En el pensamiento de Szuchmacher se encuentra la idea de un teatro total, donde las combinaciones de las artes crean otra especificidad, que es el teatro: “Propongo considerar a la puesta en escena como un objeto artístico configurado por cuatro artes: la arquitectura, las artes visuales, las artes sonoras y la literatura, articuladas por un sistema de producción y una proposición de expectación, que constituye una ficción en un mismo tiempo y espacio” (2014: 6). Analiza de qué manera estas cuatro artes son fundamentales en lo escénico y cómo construyen ficción, aunque lo central reside en las operaciones que realiza el director en el montaje de estas materialidades.

Uno de los directores que aportó al pensamiento del montaje en el teatro moderno fue Meyerhold, quien en 1922 señalaba que el trabajo teatral debe parecerse al de los obreros en una fábrica: en la línea de montaje, el ritmo y el trabajo están al servicio de la construcción de un objeto cultural. La partitura teatral en Meyerhold se vincula con la noción de partitura musical: organización de tonos, ritmos y variaciones, siempre pensando que el movimiento es una composición que trabaja en al menos dos dimensiones, la visual y la sonora. El cuerpo es compuesto por el movimiento, construido por una disciplina y entrenamiento de trabajo. El trabajo del actor, entonces, no está sólo en interpretar un rol, sino también en construirse como sujeto actor. Todo lo que refiere a la habilidad del actor es una construcción que se realiza en los entrenamientos. Enmarcar el espectáculo es una

⁹ Rubén Szuchmacher (1951): director, actor, docente y gestor teatral argentino. Ha realizado numerosas puestas en teatro independiente y oficial, tanto en la Argentina como en México. Maestro de actores, es de los primeros docentes argentinos que sistematizan la enseñanza de la dirección y de la puesta en escena.



manera de construir constantes. El espectáculo está listo cuando ha sido corregido por medio del público. El espectáculo posee un sistema de señales internas para que el actor se oriente y para que su ejecución se realice a tiempo; son maneras de ordenar la acción en la escena. Meyerhold pone como ejemplo el teatro japonés, donde los actores se orientan por sonidos y golpes de pie. El director de escena ordena estas señales y genera un código común compartido. La cronometrización de los fragmentos garantizaba para Meyerhold cierta calidad del espectáculo, al repartirlo en trozos que coincidan con determinadas partes del tiempo del espectáculo, de modo que el trabajo no se esfume luego en las repeticiones.

La puesta en escena contemporánea le debe mucho a Meyerhold, ya que pensar el montaje ha sido fundamental para reflexionar los procedimientos de la escena. Eisenstein, discípulo de Meyerhold, desarrolló para el cine lo que llamó métodos de montaje; su base es netamente escénica, y es posible asociarlos a procedimientos literarios y dramáticos. Si bien el montaje en Eisenstein parte del soporte filmográfico, es posible pensar la escena teatral como equivalente (salvando la distancia de que, en el cine, el aspecto de la simultaneidad está sumido por la concatenación, y de que la dirección de la mirada en el cine se encuentra fuertemente dirigida por la sucesión de imágenes, mientras que el espectador de teatro tendrá la opción de elegir hacia dónde direccionar su mirada durante el tiempo que se le otorgue a un fragmento). El relato fílmico se genera a partir de la combinatoria de imágenes; la relación de dos o más imágenes crea un tercer sentido. Para Eisenstein, las combinaciones entre los fragmentos (imágenes) son regidas por reglas que pueden más o menos repetirse en diversos filmes: el “montaje métrico” (1986: 76) se concentra en la longitud de las escenas. Es la duración objetiva de la escena, con la intención de regular la relación y de variar las escenas entre sí. Señala que la excesiva complejidad de un sistema métrico puede ser incompresible para el espectador, y también que este montaje debe tener cierta lógica, trabajando entre lo previsible y lo imprevisto. Lo que produce el montaje métrico es lo que Eisenstein llama el “montaje rítmico”;



señala que la percepción del ritmo no necesariamente se debe a la duración de los fragmentos, sino que surge de una combinatoria compleja de diversas duraciones; lo que se percibe es cierta tensión de las escenas. En el teatro, podríamos pensarlo en relación con las secuencias de acciones que arman la escena: el director dramaturgo sería el encargado de montar las secuencias que construyen la escena; éstas producen una tensión formal.

En el “montaje tonal” la percepción rítmica de la escena le confiere a ésta un tono. “El movimiento es percibido en un sentido más amplio” (1986: 80); influye en la percepción afectiva de la escena. Si bien una escena atraviesa por diversos momentos afectivos, para Eisenstein en cada escena siempre hay uno que prevalece sobre los demás. Lo que produce son estructuras emotivas y afectivas. Sostiene que este aspecto está en combinación con el contenido de la escena, el movimiento y las luces, y que puede sugerir ciertos conflictos en la trama, el argumento, y la forma de presentarlos. Las que se alteran son las formas de significación de las escenas, poniendo de relieve aspectos por fuera de la trama.

El “montaje armónico” es el nivel más elevado del montaje tonal, y es el que permite el choque de las diversas formas de montaje hasta aquí descritas. Eisenstein señala que lo armónico “surge del choque entre el tono principal del fragmento (su dominante) y su armonía” (1986: 84). En lo armónico se evidencia tanto lo plástico como lo musical de la escena; también se percibe cómo es la relación entre el aspecto sonoro y visual de la escena.

El “montaje intelectual” es el que resuelve los conflictos de las yuxtaposiciones fisiológicas e intelectuales como fenómeno, entre la percepción y la materialidad. El montaje intelectual crea un tercer concepto por fuera de la escena. Una idea y una posición frente a esa idea; no es más que un sentido ideológico de la escena. La escena está construida con elementos diversos y contradictorios, pero la percepción resuelve el conflicto y se hace una representación de ella.

El montaje intelectual parte de lo que Eisenstein llama también “montaje por atracciones”; esto se debe en principio a las experimentaciones que Kuleshov y Pudovkin hicieron en 1920, en las que



el montaje de una misma escena seguida de otra siempre distinta generaba un sentido distinto cada vez. Filmaron a un actor siempre con la misma expresión, y a esa escena la combinaron con otras: una con un plato de sopa, una con el ataúd de una niña, una con una mujer... El sentido que surgía de esta combinación era siempre distinto: frente a la comida, el actor parecía expresar hambre; frente a la niña muerta, dolor; frente a la mujer, deseo. El mero cambio de uno de los pares genera otro sentido.

La atracción se da por un sistema de fuerzas que genera conflicto. Tal como lo señala Rodari (1983), la imaginación busca crear sentido incluso donde no lo hay, generando así una fantástica, una argumentación de la escena. Barba (1992 y 2009), quien toma la idea de montaje de Eisenstein, plantea la noción de microsecuencia, secuencia y escena, y construye por extremos que se atraen entre sí. Éste sería uno de los principios fundamentales de la construcción de la escena teatral, y forzaría el entrenamiento de los actores bajo estos principios que regulan su presencia y la de la escena.

El problema de pensar por extremos es que se piensa por binomios contradictorios, por ejemplo: alto-bajo, fuerte-débil, grave-agudo, etc. Esta lógica previsible se estructura fácilmente. El sistema del opuesto no suele encontrar una lógica divergente; a una cualidad de la escena no le corresponde meramente esa lógica binaria, sino —mejor— una lógica descentrada. Lo contradictorio se resuelve en sí mismo, mientras que un tercer término descentra la relación dominante que tiene un término sobre otro. Uno de los ejemplos que puedo sugerir es el siguiente: si a avanzar le corresponde su contrario retroceder, un tercer término que descentraría esta lógica de opuestos podría ser, como propone José Luis Valenzuela (2004), girar. Podría formular que busco un impulso para avanzar, y que a la vez tengo su pulsión contraria, la de retroceder, pero entonces las vinculo con un giro; así, la trinidad sería avanzar-retroceder-girar. Realizando esta acción se descentra la tensión de avanzar-retroceder, extrañando la acción.¹⁰ Valenzuela explica:

¹⁰ Es Paco Giménez quien propone la creación de estos pares fan-



La razón es una operación divisoria abrupta que sólo deja dos opciones; estar adentro o estar fuera de ella. Frente a un universo que se finge bipolar, un tercer ingrediente irreductible abre una valiosa línea de fuga. Una trinidad, por lo tanto, propone un orden sin prohibir. [2004: 52]

Me parece interesante la idea de “un orden sin prohibir”; el planteo de opuestos genera la exclusión de lo otro, mientras que la inclusión de un tercer elemento funciona como embrague, como conector de otros órdenes posibles. Este pensamiento se asocia con la noción de *rizoma* que plantean Deleuze y Guattari (2003), en la que la conexión de lo múltiple siempre interviene a partir de líneas de fuga que suceden entre la territorialización y la desterritorialización, en la búsqueda de la ruptura entre materialidades. La lógica binaria —señalan Deleuze y Guattari— crea relaciones biunívocas que lo único que hacen es forzar la dicotomía. Por lo que la conexión de lo múltiple no está dada de antemano, sino que hay que realizarla. Lo rizomático conecta lo disímil y lo diverso, pero no es sólo el acto de composición que genera una tercera cosa, sino el mismo proceso de conectar: el resultado existe en la medida en que nos detengamos en el proceso de conexión de lo múltiple. Somos movidos por aquello que movemos. Lo que se hace “proliferar es un conjunto” (20), pero toda conexión deriva siempre en una estabilidad; en general tratamos de estabilizar, ya que sólo es posible de romper dicha estabilidad a partir de “rupturas asignificantes” (22).

Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga que también forma parte del rizoma. Esas líneas remiten constantemente unas a otras. Por eso

tásticos con un tercer término que descentra la atracción entre ellos; el director argentino los llama trinidad. Éstas generan una ruptura sobre el devenir previsible de la acción y la dramaturgia. José Luis Valenzuela desarrolla extensamente esta propuesta de Giménez en su libro *Las piedras jugosas* (2004).



nunca debe presuponerse un dualismo o una dicotomía, ni siquiera bajo la forma rudimentaria de lo bueno y lo malo. [Deleuze y Guattari, 2003: 22]

Por todo esto, habrá que comprender el montaje como una serie de procedimientos que descentralizan el sentido, en lugar de jerarquizarlo.



EPÍLOGO

La dirección de escena posee una especificidad, pero son inciertos los modos con los que se construye. El trabajo del director, como el del actor y el de cualquier miembro de un espectáculo, es un pensamiento en acto, un hacer creativo que precisa encontrar la propia voz. Asistimos —tal como lo dice Guillermo Heras (2014)— a una serie de teatro clónico, donde parece ser la demanda la que obliga al teatro a parecerse al teatro. Un teatro que responde a los cánones de las instituciones, de las universidades, de los gobiernos, de los productores, de los críticos, de los formularios de financiamiento. Un teatro reglado por todas partes, invisiblemente reglado. Una regla que funciona porque también de ella depende la existencia del teatro. En el juego perverso de crear algo propio y pertenecer al sistema de legitimación que permite la profesionalización de la actividad, son la poética propia y el pensamiento sobre las artes escénicas los que se resienten. Sería ingenuo desconocer las reglas, o decir que una obra está fuera de ellas. El sistema siempre absorbe de alguna manera la experimentación, pero la búsqueda de la propia voz será siempre en tensión con el canon. No hay sólo una voluntad: hay una técnica, un oficio, y también un arte.

El director que se asume como dramaturgo es el que crea un espacio propio, una propia poética. Es cierto que dependemos siempre del público y sería hipócrita decir que no nos importa, pero la tarea del director será ofrecer algo que el público no esperaba. De alguna manera el espectador querrá ver algo más, y allí está lo perverso del sistema: en esperar que la obra dé algo previsto, pero también algo nunca visto. En la indefinición de ese plus se mueve una dramaturgia propia: en frustrar lo esperado, en provocar el accidente, en encontrar el propio decir, la propia poética. Quizás los espectáculos de un director se parezcan entre sí, pero es tal como decía Eugenio Barba: “Uno siempre es como un gato dando vueltas



alrededor de un plato caliente”¹. ¿Críticaríamos a Chagall porque sus cuadros se parecen? Se parecen, pero cada uno es único, cada uno plantea una nueva dramaturgia, un nuevo sentido.

La técnica de la dirección moderna se ha desarrollado gracias a los nuevos desafíos dramáticos, a nuevas maneras de representar. Si bien podemos coincidir en que está todo dicho, la propia voz hace que lo redescubramos todo. Que avancemos sobre nuevas perspectivas. La dirección contemporánea es autorreflexiva, pero esta reflexión no es un soliloquio: es un diálogo con otros. El teatro requiere mirar fuera del teatro, romper la endogamia, dialogar con otras disciplinas para así repensar la representación.

La dramaturgia de la dirección implica asumir que el teatro es un arte fuertemente narrativo, y que lo narrativo en la contemporaneidad ha eclosionado porque no hay una sola forma de narrar. Asumir esto es pensar que hay otro; ahí está el poder de lo político del teatro. En la medida que asume al otro como un par —como un colega, como un interlocutor, y no como un mero espectador—, el teatro narra. El teatro piensa. Tal como lo señala Rancière (2010), todo espectador armará su propio poema. Es ahí donde la multiplicidad se produce, porque esta multiplicidad hay que hacerla desde la diferencia.

No hay distancia entre el pensamiento y la acción, o al menos ése sería el convencimiento de una dramaturgia en escena: la necesidad de un arte del presente.

¹ En el “Seminario de dirección” dictado en el marco del Festival de Teatro del Mercosur, Córdoba, Argentina, 2001. Comunicación personal.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abirached, Robert (1994), *La crisis del personaje en el teatro moderno*, ADE, Madrid.
- Adorno, Theodor (2004), *Teoría estética*, Akal, Madrid.
- Argüello Pitt, Cipriano (2006), *Nuevas tendencias escénicas: teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*, DocumentA/Escénicas, Córdoba, Argentina.
- (comp.) (2013), *Ensayos: teoría y práctica del acontecimiento escénico*, Alción-DocumentA/Escénicas (Limbo), Córdoba, Argentina.
- Aristóteles (1990), *Poética*, Ángel Cappelletti (trad.), Monte Ávila, Caracas.
- Artaud, Antonin (1964), *El teatro y su doble*, Sudamericana, Buenos Aires.
- Austin, John (1991), *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, Barcelona.
- Badiou, Alain (2005), *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Manantial, Buenos Aires.
- (2006), *Reflexiones sobre nuestro tiempo: interrogantes acerca de la ética, la política y la experiencia de lo inhumano: conferencias en Brasil*, Del Cifrado, Buenos Aires.
- Badiou, Alain y Elie During (2007), “Un teatro de la operación”, en *Un teatro sin teatro*, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona /Fundación de Arte Moderno y Contemporáneo -Museo Colección Berardo, Lisboa.
- Barba, Eugenio (1992), *La canoa de papel: tratado de antropología teatral*, La Gaceta (Escenología), México.
- (2000), *La tierra de cenizas y diamantes: mi aprendizaje en Polonia*, Catálogos, Buenos Aires.
- (2010), *Quemar la casa: orígenes de un director*, Alarcos, La Habana.



- Barba, Eugenio y Nicola Savarese (2009), *El arte secreto del actor*, La Gaceta (Escenología), México.
- Bardet, Marie (2012), *Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*, Cactus, Buenos Aires.
- Barthes, Roland (1964), *Ensayos críticos*, Seix Barral, Barcelona.
- (2003), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Buenos Aires.
- Bartis, Ricardo (2003), *Cancha con niebla: teatro perdido. Fragmentos*, Atuel, Buenos Aires.
- Bene, Carmelo y Gilles Deleuze (2003), “Un manifiesto menos”, en *Superposiciones*, Artes del Sur, Buenos Aires.
- Benjamin, Walter (1989), *Discursos Interrumpidos I: filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Buenos Aires.
- (1999), “Tentativas sobre Brecht”, en *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III*, Taurus, Madrid.
- Bens, Jacques (2005), *Genèse de l'Oulipo: 1960-1963*, Castor Astral, Bordeaux.
- Bobes Naves, María del Carmen (2001), *Semiología de la escena: análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*, Arco Libros, Madrid.
- Bogart, Anne (2008), *La preparación del director: siete ensayos sobre teatro y arte*, Alba, Barcelona.
- Bourriaud, Nicolas (2006), *Estética relacional*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- Brecht, Bertolt (1966), *La excepción y la regla*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- (1973), *El compromiso en literatura y arte*, Península, Barcelona.
- Brook, Peter (1993), *El espacio vacío*, Nexos, Barcelona.
- Buenaventura, Enrique (1988), *Notas sobre dramaturgia*, Asociación Argentina de Actores, Buenos Aires.
- Bürger, Peter (1995), *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona.
- Cage, John (2011), *Visual art: John Cage en conversación con Joan Retallack*, Metales Pesados, Santiago de Chile.
- Catani, Beatriz (2007), *Acercamientos a lo real. Textos y escenarios*, Óscar Cornago (curador), Artes del Sur, Buenos Aires.



- Ceballos, Édgar (1994), *Principios de dirección escénica*, La Gaceta, México.
- Cornago, Óscar (2005), “Teatro posdramático: las resistencias de la representación”, en Jorge Dubatti (comp.), *Escritos sobre teatro (I). Teatro y cultura viviente: poéticas, política e historicidad*, Generación, Buenos Aires.
- (2006), *Resistir en la era de los medios: estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Iberoamericana, Madrid.
- Danan, Joseph (2012), *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*, Paso de Gato, México.
- Danto, Arthur C. (2004), *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Paidós, Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles (2005), *Lógica del sentido*, Paidós, Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari (2003), *Rizoma*, Pre-textos, Valencia.
- De Marinis, Marco (1992), *Comprender el teatro*, Galerna, Buenos Aires.
- Derrida, Jacques (1989), *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona.
- Diderot, Denis (1994), *La paradoja del comediante*, Siglo Veinte, Buenos Aires.
- Didi-Huberman, Georges (1998), *Lo que vemos, lo que nos mira*, Bordes Manantial, Buenos Aires.
- Diéguez, Ileana (2013), *Cuerpo sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor*, DocumentA/Escénicas, Córdoba, Argentina.
- (2014), *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*, Paso de Gato, México.
- Dort, Bernard (2009), *Condición sociológica de la puesta en escena*, Paso de Gato, México.
- Dubatti, Jorge (2002), *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Atuel, Buenos Aires.
- (2003), *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*, Atuel, Buenos Aires.
- (2007), *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Atuel, Buenos Aires.



- Duvignaud, Jean (1981), *Sociología del teatro*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Eco, Umberto (1987), *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Lumen, Barcelona.
- Eisenstein, Sergei (1986), *El sentido del cine*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Enaudeau, Corinne (2006), *La paradoja de la representación*, Paidós, Buenos Aires.
- Evreinov, Nicolás (1956), *El teatro en la vida*, Leviatán, Buenos Aires.
- Feldenkrais, Moshé (1996), *La dificultad de ver lo obvio*, Paidós, Buenos Aires.
- Féral, Josette (2000), *Acerca de la teatralidad*, Nueva Generación, Buenos Aires.
- (2004), *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Galerna, Buenos Aires.
- Finter, Helga (2006), *El espacio subjetivo*, Artes del Sur, Buenos Aires.
- Fischer-Lichte, Erika (1999), *Semiótica del teatro*, Arco Libros, Madrid.
- Foster, Hal (2001), *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid.
- Freud, Sigmund (1919), *Lo siniestro*, José Olateña Editor, Palma de Mallorca.
- García Lorca, Federico (1960), *Obras completas*, Aguilar, Madrid.
- García Wehbi, Emilio (2012), *Botella en un mensaje*, Alción-DocumentsA/Escénicas (Limbo), Córdoba, Argentina.
- Grotowski, Jerzy (1999), *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI, México.
- Heras, Guillermo (2014), *Los retos de la dirección de escena actual*, La Luciérnaga Azul, León, México.
- Hormigón, Juan Antonio (2003), *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, ADE, Madrid.
- Kartun, Mauricio (2006), *Escritos 1975-2005*, Colihue, Buenos Aires.
- Koestler, Arthur (1964), *The Act of Creation*, Penguin Books, Nueva York.
- Kowzan, Tadeusz (1997), *El signo y el teatro*, Arco Libros, Madrid.
- Lacan, Jacques (1988), “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”, en *Escritos 1*, Siglo XXI, Buenos Aires.



- Laddaga, Reinaldo (2011), *Estética de laboratorio: estrategias de las artes del presente*, Adriana Hidalgo Editora, Madrid.
- Lecoq, Jacques (2004), *El cuerpo poético: una pedagogía de la creación teatral*, Alba, Barcelona.
- Lehmann, Hans-Thies (2013), *Teatro posdramático*, Paso de Gato, México.
- León, Federico (2005), *Registros: teatro reunido y otros textos*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- Lessing, Gotthold (1993), *Dramaturgia de Hamburgo*, ADE, Madrid.
- Lytard, Jean-Francois (1981), *Dispositivos pulsionales*, Fundamentos, Madrid.
- Mamet, David (2000), *Una profesión de putas*, Debate, Madrid.
- Manguel, Alberto (2011), *Lecturas sobre la lectura*, Océano, Madrid.
- Merleau-Ponty, Maurice (1977), *Sentido y sinsentido*, Península, Barcelona.
- (2008), *El mundo de la percepción. Siete conferencias*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Meyerhold, V. S. (1998), *Meyerhold: textos teóricos*, ADE, Madrid.
- Miklaszewski, Krzysztof (2001), *Encuentros con Tadeusz Kantor*, INBA-Conaculta, México.
- Mnouchkine, Ariane (2007), *El arte del presente. Conversaciones con Fabienne Pascaud*, Atuel/Trilce, Buenos Aires.
- Pavis, Patrice (1994), *El teatro y su recepción: semiología, cruce de culturas y postmodernismo*, Casa de las Américas, La Habana.
- (1998), *Diccionario del teatro* (ed. corr. y amp.), Paidós, Barcelona.
- (1998b), *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*, Lom, Universidad Arcis, Santiago de Chile.
- (2000), *El análisis del espectáculo*, Paidós, Barcelona.
- Queneau, Raymond (2009), *Ejercicios de estilo*, Cátedra, Madrid.
- Rampérez, Fernando (2004), *La quiebra de la representación. El arte de vanguardias y la estética moderna*, Dykinson, Madrid.
- Rancière, Jacques (2010), *El espectador emancipado*, Bordes/Mantantial, Buenos Aires.
- Rodari, Gianni (1983), *Gramática de la fantasía: introducción al arte de inventar historias*, Argos, Barcelona.



- Ruffini, Franco (1990), “Texto y escena”, en Eugenio Barba y Nicola Savarese, *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*, Escenología, México.
- Sánchez, José A. (2002), *Dramaturgias de la imagen*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.
- (2012), *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Paso de Gato, México.
- Sánchez Montes, María José (2004), *El cuerpo como signo: la transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2011), *Juego de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula en la dramaturgia*, Paso de Gato, México.
- Segura Munguía, Santiago (2010), *Nuevo diccionario etimológico latín-español y de las voces derivadas*, Universidad de Deusto, Bilbao.
- Sequeira, Jazmín (2013), “La potencia de lo desconocido: dirigir errando entre palabras y cuerpos”, en Argüello Pitt (comp.), *Ensayos: teoría y práctica del acontecimiento escénico*, DocumentA/Escénicas (Limbo), Córdoba, Argentina.
- Serrano, Raúl (2004), *Nuevas tesis sobre Stanislavski: fundamento para una teoría pedagógica*, Atuel, Buenos Aires.
- Shakespeare, William (2004), *Otelo: el moro de Venecia*, Rolando Costa Picazo (trad.), Colihue, Buenos Aires.
- Sontag, Susan (2005), *Estilos radicales*, Suma de letras, Buenos Aires.
- Stanislavski, Konstantin (2003), *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, Alba, Barcelona.
- (2007), *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Alba, Barcelona.
- Svenbro, Jesper (2011), “La Grecia arcaica y clásica. La invención de la lectura silenciosa”, en Roger Cartier y Guglielmo Cavallo, *Historia de la lectura occidental*, Taurus, Madrid.
- Szuchmacher, Rubén (2014), *Notas para la puesta en escena y la dirección teatral*, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM, Centro Universitario de Teatro, México.



- Toporkov, Vasili (1998), *Stanislavsky dirige*, Escenología, México.
- Trastoy, Beatriz y Perla Zayas de Lima (1994), *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*, Galerna, Buenos Aires.
- (2006), *Lenguajes escénicos*, Prometeo, Buenos Aires.
- Übersfeld, Anne (1989), *Semiótica teatral*, Cátedra, Madrid.
- Ure, Alberto (2003), *Sacate la careta: ensayos sobre teatro, política y cultura*, Norma, Buenos Aires.
- Valenzuela, José Luis (2004), *Las piedras jugosas. Aproximación al teatro de Paco Giménez*, INT, Buenos Aires.
- (2011), *La actuación: entre la palabra del otro y el cuerpo propio*, Universidad de Comahue (Educo), Neuquén.
- Vinaver, Michel (1993), *Écritures dramatiques: essais d'analyse de textes de théâtre*, Actes Sud (Babel), París.

OTRAS REFERENCIAS

- Chéreau/Koltès: *Une renoncé* [video en línea], en: <<https://www.youtube.com/watch?v=dWDDldDBUmc>>. [Consulta: 1/3/2015]
- Gilles Deleuze. ¿Qué es el acto de creación? (completo) [video en línea], en: <<https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>>. [Consulta: 1/3/2015]
- Jarret, Keith, “Inside Out: ideas sobre la improvisación libre (extracto de *Tocando el horizonte. La música de ECM*)” [en línea], en: <http://www.tomajazz.com/perfiles/jarrett_keith_inside-out.htm>. [Consulta: 1/3/2015]
- Leicaphilia, “Koen Wessing: Duality as Photographic Punctum” [en línea], en: <<http://leicaphilia.com/koen-wessing-duality-as-photographic-punctum/>>. [Consulta: 17/11/2015]
- Mar de nubes, “Bernarda Alba” [en línea], en: <<http://gart-mardenubes.blogspot.com.ar/2012/08/bernarda-alba.html>>. [Consulta: 17/11/2015]
- Stanislavski dirigiendo El Tartufo [video en línea], en: <[http://www.youtube.com/watch?v=f\]FK4QM2C9g](http://www.youtube.com/watch?v=f]FK4QM2C9g)>. [Consulta: 1/3/2015]



Dramaturgia de la dirección de escena
se terminó de imprimir en noviembre de 2015
en los talleres de Impresiones Editoriales FT, S. A. de C. V.
Calle 31 de julio de 1859, Mz. 102, Lt. 1090, col. Leyes de Reforma,
c. p. 09310, Iztapalapa, Distrito Federal.

Corrección y cuidado de la edición:
Abril Terreros y José Eduardo Latapí Zapata.
Formación y diseño, Galdi Yunuen González.

El tiraje consta de 1000 ejemplares.

