

BOLETIN

Del Instituto de Teatro

Director: Dr. Francisco Javier



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

AUTORIDADES

Decano: Prof. Norberto RODRIGUEZ BUSTAMANTE

Vice-Decano: Lic. Carlos A. HERRAN

SECRETARIOS:

Lic. Mauricio BOIVIN – Secretario Académico

Prof. Horacio J. PEREYRA – Secretario de Investigación y Posgrado

Prof. Gladys PALAU – Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil

Sr. Víctor MOHR – Secretario de Supervisión Administrativa

CONSEJO DIRECTIVO:

Claustro de Profesores Titulares

Lic. Carlos HERRAN

Dra. María del Carmen PORRUA

Dra. Marta KOLLMAN De CURUTCHET

Dra. Hilda SABATO

Prof. Norma PAVIGLIANITI

Dr. Conrado EGGERS LAN

Dra. Beatriz SPOTA

Prof. Stella Maris FERNANDEZ

Graduados Titulares

Prof. Silvia Marta GELMAN

Prof. Graciela VIDIELLA

Prof. Francisco PETRECCA

Prof. Edith ROSETO de LOPEZ del CARRIL

Estudiantes Titulares

Roberto VILLARRUEL

Marcelo ESCOLAR

Marcelo SABATES

Roberto MARENCO

INSTITUTO DE TEATRO
Creado en agosto de 1972

Director
Dr. FRANCISCO JAVIER

Investigadores

Prof. Marta LENA PAZ
Prof. Lita LLAGOSTERA
Prof. Juan POLITO
Prof. Julia Elena SAGASETA
Prof. Norma Adriana SCHEININ
Lic. Ana SEOANE

Colaboradores permanentes

Prof. María Alicia BALLARELLA
Prof. Marta GARCIA MELIÁN
Prof. Leda MAIDANA
Prof. Susana PÉREZ
Lic. Beatriz TRASTOY
Ariel ARMONY

Bibliotecario

Adolfo CATTAINO

SEDE DEL INSTITUTO
25 de Mayo 217, piso tercero
(1002) Buenos Aires
Argentina

**BOLETIN
DEL INSTITUTO DE TEATRO**

Este número del boletín del Instituto de Teatro debió aparecer en febrero de este año; una razón de fuerza mayor, la inundación del taller de impresiones de la Facultad, lo impidió.

Hoy toma contacto con los lectores por medio de una edición de emergencia. De ahí los desfases respecto de la fecha de redacción de algunos artículos y las imperfecciones de la impresión.

Agradezco profundamente a quienes contribuyeron a que este número apareciera, especialmente al personal del taller de impresiones de la Facultad de Filosofía y Letras.

Ruego que se nos disculpe.

FRANCISCO JAVIER

BOLETÍN
V

Toda la correspondencia relacionada con este “Boletín”,
debe dirigirse al Instituto de Teatro de la Facultad de
Filosofía y Letras: 25 de Mayo 217, Buenos Aires
(1002), República Argentina.

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

A PROPOSITO DEL BOLETIN DEL INSTITUTO

Los innumerables trabajos sobre teatro que hoy aparecen en el mundo entero se ocupan exhaustivamente de cada una de las facetas de esta manifestación artística. Con un enfoque científico, los estudiosos analizan, por ejemplo, el texto dramático desde el punto de vista de la semiótica, y quienes se interesan por la puesta en escena, tema cada vez más jerarquizado, abordan el espectáculo desmontándolo en sus lenguajes componentes, y hasta dejan constancia de todo ello por medio de diseños y fotografías. Por supuesto, éstos son sólo dos de los variadísimos temas que se estudian.

El conjunto de estas publicaciones -que desbordan las bibliografías y los catálogos- constituye además un complejo mapa universal de las reflexiones en torno de la especificidad del teatro. De ellas ha surgido el término *teatralidad*, con el que se designa la esencia del lenguaje sensible con que el teatro se manifiesta. Tan rica y tan vital es esta corriente del pensamiento y tan trascendente su relación con el hecho teatral que se ha dado el caso de libros que han influido radicalmente en el trabajo de los directores de escena.

Parece obvio pues que una publicación sobre teatro, más aún si se trata de una publicación universitaria que recoge el resultado de la labor de investigadores especializados, empiece por hacerse eco del estado de los estudios sobre el tema en el país de origen y termine por volver los ojos hacia los estudios que se hayan hecho en el mundo, buscando una correlación y un enriquecimiento.

El boletín del Instituto de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires aspira a reunir trabajos sobre el teatro argentino y universal que puedan contribuir a la evolución de nuestra escena, que se hallen insertos en el fenómeno teatral y en todas sus implicancias y ofrezcan un nivel de reflexión y de crítica acordes con los tiempos y con la evolución del pensamiento universal. Por otra parte, en el boletín se publicarán informes sobre las investigaciones y actividades docentes realizadas por los integrantes del Instituto, poniendo especial énfasis en el aspecto metodológico.

Para los investigadores cuyos trabajos compondrán el boletín del Instituto, esto implica un conocimiento técnico cierto del lenguaje con que se expresan los dramaturgos, es decir, del texto dramático, pero también, paralelamente, un conocimiento técnico cierto de los lenguajes mediante los cuales se concreta el teatro como fenómeno; y un contacto real con el medio teatral del país y del mundo. Porque aunque el investigador se centrara sólo en el texto del dramaturgo, su trabajo debe hacer presentir al lector, sea cual fuere su extracción, que ese texto dramático tiene un destino ineludible: la creación teatral que sobre él llevarán a cabo un día el actor, el director y el técnico, creación que cobrará su sentido final cuando se ponga en contacto con un público determinado, en un lugar y un tiempo establecidos.

¿A qué lector estarán destinados los trabajos que publique el boletín del Instituto? Opino que vivimos un momento crítico de la historia de nuestra cultura y de nuestro teatro, en el que han de integrarse los sectores que componen el complejo fenómeno de la evolución y del desarrollo del teatro. La Universidad debe promover esta integración. Todos los participantes del fenómeno teatral han de hallar en el boletín algún interrogante que se corresponda con el interrogante que los inquieta.

Así, esta publicación universitaria se dirigirá no sólo al estudioso especializado sino también al lector interesado en estos temas, sin que ello implique, obviamente, un abandono de la posición de rigurosa y seria investigación que le corresponde asumir. Sólo entonces el papel impreso ocupará el lugar al que su creador de turno sin duda lo

destina: ser útil, entrañar un cuestionamiento que provoque nuevos cuestionamientos, colaborar en la formación de un número cada vez mayor de futuros hacedores del fenómeno teatral, ya se ubiquen a un lado u otro del telón.

FRANCISCO JAVIER

TEATRO Y RIESGO

ROBERTO COSSA

Al celebrarse el Día Mundial del Teatro, el 26 de mayo de 1980, Roberto Cossa tuvo a su cargo el Mensaje del Centro Argentino del Instituto Internacional, ITI, en el acto realizado en el Teatro Nacional Cervantes. En dicho mensaje Cossa reflexiona acerca de la situación del teatro en la Argentina y en su falta de riesgo.

Dada la importancia que el tema sigue teniendo, en un momento en que el teatro parece mantenerse a la expectativa y no pasar a la acción, a nuestro pedido, el autor de *La Nona* retoma el hilo de su pensamiento.

Se consignan aquí el mensaje de 1980 y las nuevas reflexiones sobre el tema.

Hay jornadas que estimulan a la celebración; otras, a la reflexión. La circunstancia de celebrar hoy el Día Mundial del Teatro es un reto al análisis, a la meditación. Porque los argentinos tenemos muy poco para festejar y sí mucho para pensar.

El teatro en nuestro país atraviesa un período crítico, seguramente uno de los más difíciles de su historia, quizás el más grave.

Hay síntomas que son claros para todos, que están en la superficie, que nos resultan reconocibles, porque los padecemos diariamente: el descenso notable de la asistencia de espectadores a los buenos espectáculos; la emigración de una camada de primer nivel de actores, dramaturgos, directores y escenógrafos; las marginaciones que pesan sobre muchos de los que han quedado; las dificultades económicas que hacen cada vez más difícil y poco comunes los proyectos independientes.

Pero hay otros datos, otros signos, más complejos, menos visibles que, a mi juicio, por su propia intangibilidad, son más alarmantes. Signos que son -en definitiva- reflejos inconscientes de aquellos síntomas que están en la superficie. Son, para hablar en términos teatrales, el subtexto de este proceso.

Estamos haciendo un teatro sin riesgo; estamos perdiendo la capacidad de experimentar, de probar, de apostar.

Siempre hubo un teatro que miró exclusivamente a la taquilla y lo llamamos comercial. Otro teatro que, sin ser comercial, por sus intenciones, por su repertorio, dependió y depende de la taquilla. Pero había un tercer teatro: el teatro del riesgo, de la aventura, de la búsqueda. El teatro inconformista. En definitiva, el teatro que arriesga. Y no me refiero a alguna mal llamada vanguardia que se agotaba en la búsqueda estética e inocua. Me refiero a esa otra vanguardia, la movilizadora, la cuestionadora. No siempre perfecta teatralmente, muchas veces defectuosa, pero vital, potente, inconforme.

Nuestra generación añora el teatro independiente; quienes nos siguen inmediatamente recuerdan el Di Tella. Hoy, ambos movimientos son parte de nuestra nostalgia teatral. Me pregunto -y les pregunto- a qué modelo apelarán dentro de diez o veinte años los jóvenes de hoy. Seguramente inventarán su propio código. Pero sería grave que tuvieran que partir de cero o que descubrieran, como nuevo, aquello mismo que nosotros hicimos cuando teníamos la edad de ellos.

No puede haber teatro sin riesgo. No puede haber arte sin riesgo, sin búsqueda, sin experimentación. Riesgo en lo artístico y riesgo en lo conceptual. El artista es un cuestionador de la realidad, un buscador de roña, como decía Hemingway.

El teatro argentino está pasando por un momento crítico, más allá de su abundante cartelera, de la producción de sus autores, de sus miles de estudiantes. Y está en crisis porque no sacude, no lastima, no molesta.

Suele hablarse de la crisis del teatro, aquí y en casi todo el mundo. Pero pienso que ahora los argentinos la estamos viviendo en profundidad. Y es una crisis profunda porque forma parte de la crisis que sacude a la Argentina, que no sólo golpea el arte, sino a toda la cultura en su expresión más abarcadora.

Es la crisis del pensamiento; la falta de preocupación masiva por los problemas argentinos; la conducta elusiva frente a la realidad. Es el arrinconamiento de todo aquello que critica, de lo que obliga a la reflexión, de lo que convoca a la polémica. Pero aún hablamos. No caigamos en el silencio.

En mayo de 1980, en el marco de la celebración del Día Internacional del Teatro, advertí que el teatro de Buenos Aires había perdido su capacidad de riesgo. Dije que, en general, los espectáculos que hacíamos “no molestaban”, no “provocaban”.

Vivíamos, en ese entonces, bajo el régimen más feroz que conoció la historia argentina. Y era un momento en que no se advertían síntomas de que aquella pesadilla pudiera terminar pronto.

Un año después, se produjo el fenómeno de Teatro Abierto. Fue la respuesta de centenares de teatristas a la censura y al aislamiento cultural que impuso la dictadura. Fue, a no dudarlo, un acto de riesgo, de provocación. Y tuvo su costo: una sala incendiada, amenazas, represalias.

El teatro de Buenos Aires arriesgó y pegó donde debía hacerlo: en el flanco político. Y así obtuvo el reconocimiento del público, de los artistas e intelectuales y se convirtió en la mayor trinchera cultural contra la dictadura.

Cinco años después, tres de ellos bajo democracia, el teatro de Buenos Aires languidece. Por supuesto que las circunstancias son otras y otras, también, son las causas.

Para el teatro, el cambio político fue traumático. El teatro no puede cronocar la realidad, como lo hacen el cine y la televisión. Necesita el tiempo de *digestión* de los hechos para describirlos dentro de sus pautas estéticas.

A más de seis años de aquél mayo de 1980, cabe la misma reflexión. Debemos recuperar, para el teatro, la capacidad de riesgo.

Pero, ¿vale el riesgo por sí mismo? Digamos que el riesgo es una actitud inherente al artista. Sin embargo, suele suceder que se confunda riesgo con arbitrariedad, experimentación con impotencia. Yo creo que hay una sola forma de arriesgar y experimentar: desde el conocimiento. Sólo se pueden modificar las formas existentes a partir de su dominio total.

A pesar de su crítica situación, el teatro de Buenos Aires pareciera estar en los umbrales de un cambio significativo. Hay síntomas, al menos, que preanuncian que saldrá fortalecido del actual estado de terapia intensiva.

Pienso que muchos creadores estarían dispuestos a provocar ese cambio, que sólo podrá realizarse a partir de una predisposición hacia el riesgo que todo nuevo proceso exige. El problema está en que esos creadores encuentren el espacio necesario donde ejercer ese riesgo, la estrategia justa para provocar ese cambio.

Lamentablemente, las estructuras sociales en las que se desenvuelve el teatro no ayudan mucho. Los cambios en las estructuras oficiales son lentos; la producción privada -aun aquélla que solía apostar al teatro de arte- evidencia hoy una actitud extremadamente conservadora. Y fundamentalmente el público, el alimento imprescindible del teatro, ha retrocedido a posturas tradicionalistas y ejerce una fuerte resistencia a todo aquello que signifique un síntoma de cambio.

De ahí que muchos espectáculos donde se advierten propuestas interesantes sean, hoy, los más resistidos por los espectadores. Y lo grave es que algunos de esos espectáculos son realizados por creadores jóvenes.

Lo que creo es que los teatristas debemos recuperar la iniciativa política. Y cuando digo *política* no quiero decir partidista ni sectaria. Simplemente generar un espacio desde el cual el cambio sea significativo, teniendo en cuenta que es muy difícil generar un referente desde un espectáculo aislado.

Es decir, apostar a la existencia de un *movimiento* que recupere para el teatro su vitalidad cuestionadora y que abra el camino a una estética y a una temática que tenga que ver con la realidad que vivimos.

Roberto Cossa es uno de los escritores más representativos de la hora actual. Su primera producción se inscribe en la década del 60, cuando sorprende al público y a la gente de teatro con su *Nuestro fin de semana*, cuadro realista de la situación “sin salida” en la que se hallaba un sector de la baja burguesía. Después, Roberto Cossa lleva a un punto de ejemplar expresividad a los personajes del sainete y del grotesco modernos con *La Nona*, *El viejo criado*, *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* y *Los compadritos*. De pies y manos recrea a un personaje arquetípico de la intelectualidad argentina de 1984, cuya nota saliente es su incapacidad para generar un proyecto válido de vida a pesar de sus vastos conocimientos y su inteligencia.

LA REPRESENTACION EMANCIPADA

BERNARD DORT

El status del teatro es totalmente contradictorio. Esto es evidente, pero a menudo uno lo pierde de vista. Basado en la mimesis, el teatro hace de la acción una ilusión, y a veces transforma la ilusión en acción. Su funcionamiento, además, está regido por una contradicción mayor: la del texto y la escena. El texto es, por definición, perdurable, se ofrece a la relectura y a la repetición; el texto, narra. La escena es efímera, reproduce, pero jamás repite de una manera idéntica; la escena representa. La unión del texto y de la escena, que constituye propiamente el teatro, de alguna manera va contra la naturaleza. Nunca se lleva a cabo si no es por compromisos, equilibrios parciales e inestables. O bien la escena se subordina al texto: cierta tradición en Occidente así lo establece, pero esa tradición, después de todo, es reciente (no se remonta más allá del siglo XVII) y está lejos de ser válida para todas las formas de teatro: las manifestaciones que uno puede llamar populares -desde las farsas hasta los espectáculos de varieté- la ignoran. O bien -aún más, es la regla- el texto está sometido a la escena (damos a esta palabra el sentido más amplio): cosa que ocurre, notoriamente, en todos los teatros extra-europeos. El teatro moderno occidental, aún cuando pretende constituir una unidad y reivindicar con todo derecho la dignidad del arte, no escapa de estas contradicciones. Hasta las pone más de manifiesto. Las clarifica y no cesa de interrogarse acerca de ellas. Y hasta quizá descubra en esas contradicciones la raíz de su teatralidad.

Un teatro unificado

Este teatro moderno (que ha comenzado hacia fines del siglo XIX) nació con la aparición del director como amo de la escena. Ciertamente, es el sucesor del régisseur, pero es más que un simple heredero. El régisseur, singularizaba y coordinaba los elementos de la representación. No era más que el garante de un cierto orden establecido independientemente de él. El director no toma esos elementos de la representación tal como se le ofrecen, no solamente los ordena, sino que prevé su existencia y por anticipado piensa las relaciones que pueden unirlos; y pronto se consagrará si no a crearlos, por lo menos a conformarlos. Actúa *antes* en el terreno en que el régisseur no actuaba sino *después*. El director no reproduce, produce. Ya no tiene el rango de ejecutante: autor del espectáculo, quiere ser reconocido como creador. A esto siguió otra mutación. Elaborado por el director, el espectáculo tiende a fijarse y, de alguna manera, a constituirse en texto. Algunas veces, el director lo escribe antes de abordar la escena (Otomar Krejca, por ejemplo, redacta antes de los ensayos un proyecto de puesta en escena muy detallado que constituye la partitura del espectáculo). Así, el texto dramático propiamente dicho se ve desdoblado, absorbido o suplantado por un nuevo texto, el texto escénico.

Los grandes teóricos de fines del siglo XIX soñaban con un teatro “unificado”. Desde 1850-51 Wagner fija su concepción de “la obra de arte del futuro”: es el “*Gesamtkunsterwerk*” u “obra de arte total”. Esta será el producto de una “unión de las artes que actúan en común sobre un público masivo: la trinidad, poesía, música y mímica a la cual se agregan arquitectura y pintura”¹, Wagner concluía: “La obra de arte

1 Bablet, Denis: *Estética general de la escenografía de teatro de 1870 a 1914*, edición de C.N.R.S. París, 1965, p. 58.

total suprema es el *drama*: dado que su perfección es posible, sólo puede existir si todas las artes son contenidas por él en su más grande perfección”². Una cincuentena de años más tarde (1905), Gordon Craig va todavía más lejos en el mismo sentido. Para él “el teatro no podría ser ese arte supremo que nacería de la acción común de varias artes, porque estaría entonces estrechamente subordinado. La obra de arte sólo puede ser el producto de la actividad creadora de un artista único”³. Y Craig detalla, en un texto desde entonces a menudo citado: “He aquí los elementos con los cuales el artista del teatro futuro compondrá sus obras maestras: el *movimiento*, la *escenografía*, la *voz*. ¿No es muy simple? Considero *movimiento* el gesto y la danza, que son la prosa y la poesía del movimiento. Considero *escenografía* todo lo que se ve, tanto los trajes, las luces, como la escenografía propiamente dicha. Considero *voces* las palabras dichas o cantadas en oposición a las palabras escritas, porque las palabras escritas para ser leídas y las escritas para ser habladas, pertenecen a dos órdenes completamente distintos”⁴.

Puesta en escena, poder y puesta en signos

Así se desencadena un combate por un teatro unificado o reunificado, en el que el texto y la escena se fundirían en una suerte de metatexto. Este combate signa toda la actividad teatral del siglo XX. Aparentemente, el director del espectáculo es el vencedor. Como ya lo comprobara Jean Vilar en 1946, que no era nada complaciente con el director (recordemos que no quería llamarse sino “régisseur” y que firmaba sus espectáculos “régie de Jean Vilar”), “los verdaderos creadores dramáticos de los últimos treinta años no son los autores sino los directores” y agregaba: “escribo esto sin alegría”⁵. Pero esta victoria, ¿no es una victoria a lo Pirro?

Respecto del director, la victoria quizá sea demasiado completa, no solamente porque ha colocado bajo su égida a los otros técnicos de la escena sino porque los ha aislado, y a veces, reducido a la esclavitud. Los grupos o las compañías teatrales son cada vez menos numerosos (también hay razones económicas para eso). Los comediantes sólo tienen que ser dóciles ejecutantes. Para Craig, “el artista de teatro no logrará realizar una obra de arte verdadera si no utiliza sus materiales en estado bruto”⁶. Soñó con comediantes que no fuesen más que marionetas, nada más que un cuerpo y una voz con los que él pudiera jugar a su antojo. Todavía más, se arrogó todas las otras funciones. El director ha llegado a ser su propio escenógrafo y se ha puesto a escribir o a reescribir el texto. Respecto de esto, el caso de Roger Planchon es ejemplar: partiendo de una concepción brechtiana (es decir, basada en una reflexión dramaturgica) pero fascinado por Bob Wilson, ha llegado a realizar espectáculos que ponen en escena, más que un texto, una totalidad: la totalidad de una vida, en *A. A.*, un collage de fragmentos de Arthur Adamov; la totalidad de una época, en *Locuras burguesas*, espectáculo en el que había reunido escenas tomadas de obras publicadas en *La Petite Illustration* en vísperas de la primera guerra; o la totalidad de un teatro, en esta ocasión el teatro clásico francés, con su díptico *Don Juan – Atalía*. Aún cuando Planchón pueda no cambiar una sola palabra del texto (pero en *Don Juan*, y sobre todo en *Atalía*, practica interpolaciones, desplaza y/o hace repetir ciertos pasajes o ciertas frases), de todas maneras se inclina hacia la autoría, el intertexto (es decir, el proyecto del espectáculo) cuenta más que el

2 Cf. Warner, Richard: (*La obra de arte del futuro*, en *Obras en prosa*, Vol. III, p. 216), citado por Denis Bablet, *ibid.*

3 Bablet, Denis: *Ibid.*, p. 287.

4 Craig, Edward Gordon: *Del arte del teatro*, ediciones Lieutier, Librería Teatral, París, s.d., p. 141.

5 Vilar, Jean: *De la tradición teatral* (“IV: El director y la obra dramática”), L'Arche, París, 1955, p. 71.

6 Bablet, Denis: *op. cit.*, p. 288.

texto.

Una fórmula lanzada por Planchón en 1968, que ha sido a menudo retomada después, resume bien la situación y los sueños del director: “El poder a los creadores”, sobreentendiendo que los creadores son también directores de empresas teatrales, más aún, en Francia, son directores de las Casas de la Cultura (por el momento, con dificultades). Hasta la reunión de las palabras, creación y poder, es bastante significativa. No contento con reivindicar el estatuto del creador, tal como ha sido formalizado en el siglo XIX, el director exige además que la sociedad (especialmente el Estado) lo reconozca en su carácter de tal, y le dé los medios para ser ese autor en segundo grado, ese artista del teatro cuya aparición Craig había profetizado.

Paralelamente, pero con un poco de retraso, se ha desarrollado una nueva reflexión teórica sobre el teatro. La representación ya no es considerada como la traducción escénica del texto o como la inscripción de éste en una realidad escénica regida por la tradición o por la imitación. La noción de realización ha sido sustituida, ya lo dije, por la de escritura escénica. Se ha apelado al concepto de signo. Poner en escena sería poner en signos⁷. De esta manera, la representación aparece como un conjunto, es más, como un sistema de signos (o un sistema que ensambla diversos sistemas de signos). Estos análisis han permitido, ciertamente, ahondar cada vez más el hecho teatral; perdieron el temor al texto, que era la regla de todos los estudios universitarios sobre teatro; rehabilitaron, finalmente, la escena. Y también han restablecido una relación de intercambio, de reflexiones mutuas entre la teoría y la práctica teatrales. ¿Acaso no han tomado en cuenta, a nivel de la teoría, la gran mutación que había afectado la práctica? Pero estos análisis han revalorizado la voluntad de unificación del teatro, tal como había sido expresada, por ejemplo, por Craig. Dotaron de un valor normativo a lo que no era más que un fenómeno histórico: la aparición del director y su pretensión de llegar a ser un autor total.

Una emancipación

Quizá todavía sea tiempo de volver sobre esto, no ciertamente para negar al director y su papel en la representación, sino para devolver su lugar a los componentes del espectáculo. Y para volver a cuestionar la concepción del teatro como arte unificado, tomando como modelos la literatura o las artes plásticas. Es el momento de hacer una crítica a Wagner y a Craig. Y de consignar una nueva definición del teatro, la cual, reservando para la puesta en escena su función teatral, vería en ella menos una unión o una fusión de elementos heterogéneos que un arte (¿o quizá solamente una actividad?) de carácter plural que se apoya en la competencia y en el juego. La representación teatral no debería ser pensada sólo como un conjunto estático de signos, también debe ser considerada como un continuum dinámico instalado en la duración, que es efectivamente producido por el actor.

Ocurre que la práctica del teatro se ha adelantado nuevamente a la teoría. No hablo solamente de la acusación de tirano y castrador que se le ha hecho al director, que formulada alrededor de 1968 con la fuerza y la ingenuidad de un slogan revolucionario, llegó a ser una consigna de moda. Otra transformación más amplia y más profunda, quizá esté cruzando el teatro. La aparición del Director y la consideración de la representación como el lugar mismo de la significación (no como traducción o decoración de un texto) no serían más que la primera fase. Llamémosle la emancipación progresiva de los elementos de la representación teatral y veamos en esto un cambio de

7 Pavis, Patrice: Problemas de la semiología teatral, Presses de l'Université du Québec, Montréal, 1976, p. 137.

estructura de la representación teatral; el renunciamiento a una unidad orgánica, prescripta *a priori*, y la elección de una polifonía significativa, abierta en dirección del público.

Las metamorfosis del espacio

Tomemos como ejemplo la evolución del espacio moderno. En un principio fue fijado de una vez por todas: era el espacio de la escena a la italiana, organizado según plantas de carácter convencional (los ámbitos en el teatro clásico eran pocos y se volvía a dar con ellos con funciones idénticas en espectáculos muy diferentes)⁸ y más o menos decorado y adornado. Después, y esto coincidió con la aparición de la puesta en escena, este espacio varió, el ámbito se convirtió en ambiente, sin tener en cuenta todavía a los personajes o a la acción, porque “es el ambiente el que determina los movimientos de los personajes, y no los movimientos de los personajes los que determinan el ambiente”⁹. Entonces, tantos espectáculos, tantos ambientes, tantos espacios escénicos (inscriptos o no en la escena italiana). Pero ese ambiente no permaneció como un dato invariable: las técnicas escénicas mediante, llegó a ser cada vez más un ámbito polivalente, transformable a voluntad y bajo los ojos del espectador (pienso especialmente en las escenografías de Josef Svoboda). El espacio ya no era solamente un marco o un continente, actuaba en el espectáculo con los otros elementos de éste. Se pudo hablar, incluso, de “partituras espaciales” y del espacio como un elemento dramático activo. Por otra parte, el espacio escénico desbordó la escena misma: todo el teatro, la sala o el ámbito total, donde se daba la representación, se convirtieron virtualmente en espacio escénico. A partir de entonces, nuevamente, y para cada espectáculo, fue necesario definir el ámbito por anticipado y hasta construirlo. Grotowski señalaba que el primer acto de toda puesta en escena consistía en separar, en definir el ámbito de la acción y el ámbito de los espectadores. Para cada uno de los espectáculos esa definición se hacía de manera diferente (de la compenetración de esos dos espacios en *Acrópolis* a su separación radical por el cercado y el desnivel en *El príncipe Constante*) y en esto fundamentaba la interpretación. Hoy conocemos bien otra modalidad de la existencia del espacio en la representación. Quiero hablar de lo que se ha llamado espectáculo-trayecto o más ampliamente, un “teatro circundante” (Schechner), un “teatro de la materialidad”. En este caso, el ámbito (a menudo no un teatro sino un edificio, y hasta un paisaje, que posee una identidad y una historia extrañas al texto, y aún a toda actividad lúdica) no ha sido elegido para responder con esa elección a una idea preconcebida o a ciertas virtualidades del texto; tampoco ha sido construido o utilizado para dar cuenta ello. Constituye un elemento autónomo y durable de la representación, ocupa su lugar con el mismo derecho que el texto (o su ausencia), la mímica, los movimientos y la declamación de los actores. Ha aportado su identidad, su historia y su carga de significaciones. Además, estrictamente hablando, ámbito más que espacio, engloba a menudo hasta al espectador. En él se incluyen el texto y la acción; no lo avasallan ni lo anulan.

Cuando Klaus Michael Grüber hace decir, más que actuar, *Hiperión* de Hölderlin en el Estadio Olímpico de Berlín (1977), no trata a éste ni como un decorado apropiado para

8 Cf. por ejemplo, el análisis de dos compartimientos del sistema escenográficos en el teatro francés, en el siglo XVII, de Jean-Pierre Ryngaert: “El antro y el palacio en la escenografía simultánea, según Mahelot. Estudio del funcionamiento de dos espacios antagonistas”, en “Los caminos de la creación teatral”, tomo VIII, estudios reunidos y presentados por Ele Königsón, ediciones del C.N.R.S, París, 1980.

9 Cf. “Charla sobre la puesta en escena” por André Antoine, *La Revista de París*, 1º de abril 1903.

la ficción de la obra (el estadio y la “novela” de Hölderlin admiten un referente común: Grecia; pero de todas maneras, la Grecia hölderliana, tiene poco que ver con la de las Olimpiadas nazis de 1936) ni como un espacio funcional (en ese estadio de veinte mil localidades sólo una centena de espectadores podía ubicarse en un pequeño estrado). Ese estadio desmesurado, donde Grüber instaló también la fachada de una estación de Berlín destruida por la guerra, un puesto actual de venta de salchichas, algunas carpas, etcétera, donde, en las noches glaciales de invierno, se ofrecía este Winterreise (*El viaje de invierno*, cambio de título significativo que desplaza el acento del texto hacia el ámbito y el momento de la representación, al mismo tiempo que remite, claro está, al romanticismo y a la epopeya del schubertiano solitario), aparecía como un rompecabezas (o un collage) de Alemania, más exactamente, de los rostros contrastantes de esta Alemania. Es el espectador, transido por la intensa helada, a quien corresponde vivir esta confrontación entre un ámbito y un texto -entre la materialidad de ese ámbito y la ficción de *Hiperión*⁰.

Tales ensayos se multiplican. Ciertamente, se vuelven, a veces “Luz y sonido”: nada más tentador y más vano que implantar un texto en un ámbito más o menos histórico. Pero en su principio están grávidos de una transformación: el espacio no ilustra más, ni siquiera ofrece una o varias áreas organizadas para la acción; participa de la representación como un elemento autónomo que tiene su función y su sentido propios, con el mismo derecho que el texto o los comediantes.

Un combate

La aparición de la puesta en escena hizo tomar conciencia del papel significativo que juegan los componentes de la representación. El director fue en un principio el único que decidía su organización semántica. Ahora los otros técnicos del teatro reclaman un status de relativa autonomía y una responsabilidad paralela. Texto, espacio, acción... se emancipan.

Así se esboza una nueva concepción de la representación. Ya no postula una fusión o una unión de las artes; por el contrario, se basa en la relativa independencia de éstas en el espectáculo. A Brecht le gustaba hablar de “artes hermanas” (en alemán: Schwesterkünste – artes hermanas), que se integran en el teatro. Basándose en su privilegio de autor y director, de animador, durante sus últimos años, que son también los últimos años de Berliner Ensemble, sin duda, ya no defendía esa independencia, sacrificándola a una concepción unitaria de la dramaturgia de las obras que montaba. Aún en este caso su lección va más lejos que su práctica. Esboza la imagen de una representación no unificada cuyos diferentes elementos entrarían en colaboración y hasta rivalizarían, en vez de contribuir, desdibujándose, a la edificación de un sentido común. Entonces, el espectador podría elegir, llenar los vacíos o borrar los excesos de una tal polifonía que ya no conocería dominante. Es él quien sostendría la bóveda de la representación. Porque Brecht ha querido siempre fundamentar la puesta en escena no en sí misma sino en aquello que es exterior a ella: el lugar y la reflexión del espectador.

Tal concepción, en el extremo opuesto de la visión unitaria de un Wagner o un Craig, puede ser llamada *agonística*; supone un combate para el sentido, combate del cual el espectador es, a fin de cuentas, el juez. Le da su lugar a la acción y a la duración, datos fundamentales de toda experiencia teatral. Si poner en escena es poner en signos, actuar

0 Recordemos también que este *Viaje de invierno* se representaba a fines de 1977, en un momento en que el terrorismo de la “banda de Baader” (“la fracción alemana del ejército rojo”) estaba en su apogeo. Un momento de crisis de la identidad alemana, para los intelectuales de izquierda.

es desplazar los signos, instituir en un espacio y un tiempo definidos, el movimiento, y hasta la deriva de esos signos.

El espectador es acción

Sin duda, una vez en escena, el objeto ya no es el mismo (recordemos una observación de Genet: desechara que se pudiese encender un cigarrillo en escena, no por temor a producir un incendio, sino porque “Una llama de fósforo en la sala o en otro lado es siempre una llama de fósforo, aunque esta se encienda en la escena. Hay que evitarlo”¹) empieza a significar. Su valor de uso es reemplazado, y a veces, borrado por su valor semántico.

Pero lo importante reside menos en lo que significa que en su manera de significar, y en el proceso de significaciones que alimenta durante todo el espectáculo. Que la vara de Arlequín sea también un falo, ciertamente, eso merece nuestra consideración, pero lo que le otorga riqueza -y arriesguemos la palabra-, teatralidad a ese objeto, es precisamente que sea a la vez el accesorio de un personaje (la vara representa a Arlequín), un objeto utilitario (Arlequín se sirve de ella como de un palo para defenderse, para pegar a sus inferiores o a sus iguales y para procurarse qué comer) e, igualmente, falo (manifiesta su apetito sexual). El placer del espectador ante el manipuleo de este objeto nace de la incesante transgresión que sufre el sentido que éste posee, de la manera en que la escena lo hace y lo deshace.

En esta perspectiva el actor se presenta como un destructor, tanto como un constructor de signos. En la escena llega a ser, ciertamente, un personaje o una figura. Pero esta identificación o esta fabricación nunca es total. Detrás del personaje está siempre el actor. En la *Paradoja del comediante*, Diderot sugería: porque no es nada, nadie, el gran actor puede serlo todo, los personajes más diversos. Se podría dar vuelta la proposición: es porque sigue siendo él mismo, porque se ofrece a diversos personajes (pero jamás se pierde en ellos) que el actor es grande. En el momento mismo en que está a punto de disolverse en la ficción escénica, su cuerpo y su voz están allí para recordarnos que es irreductible a toda metamorfosis acabada.

Así, el problema del texto y de la escena, tal como yo lo planteaba al comienzo, queda desplazado. Ya no se trata de saber qué ganará, si el texto o la escena. Su relación hasta puede no ser pensada en términos de unión o de subordinación, no más que las relaciones entre los elementos componentes de la escena. Lo que se crea es una competencia, una contradicción que se despliega ante nosotros los espectadores. La teatralidad, entonces, ya no es solamente ese espesor de signos del cual hablaba Roland Barthes. Es también la deriva de esos signos, su imposible conjunción, su confrontación ante la mirada del espectador de esta representación emancipada.

En un teatro como éste, el director pierde su posición dominante. Pero esto no significa un regreso al *statu quo ante*, a un teatro de actores o a un teatro de texto. Lo que se esboza de esta manera, prolonga, y quizá, lleva a cabo, la mutación que se ha producido al comienzo del siglo. Por entonces, a través de la toma del poder por el director, la representación había conquistado su independencia y su status propio. Hoy, por la emancipación progresiva de sus diferentes elementos, provoca una activación del espectador y echa luz sobre lo que sin duda es el motor interno mismo del teatro: no ilustrar un texto u organizar un espectáculo, sino llegar a constituir una crítica activa de la significación. La acción recupera entonces todo su poder. La teatralidad es además

1 Genet, Jean: *Cartas a Roger Blin*, Gallinard, París, 1966, p. 47.

construcción, interrogación del sentido.

Traducción de Francisco Javier.

Este ensayo ha sido tomado de
Dramaturgies. Langages dramatiques.
Mélanges pour Jacques Schérer. Librairie
A.G. Nizet, París, 1985.

Desde la década del 50, Bernard Dort, estudioso e investigador francés, viene reflexionando y aportando ideas acerca del desarrollo del teatro actual: de esto da cuenta el lúcido ensayo que se reproduce. Bernard Dort se interesó especialmente por la obra de Bertolt Brecht colaborando en su divulgación en Francia por medio de estudios, publicaciones y espectáculos. Sus obras más importantes son *Lectura de Brecht* (1960), *Teatro público* (1967), *Teatro real* (1971) y *El teatro en acción* (1979). Es profesor en la *Sorbonne* (París III), en el *Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático de París* y *Consejero Literario en el Teatro Nacional* de Strasbourg, Francia.

LOS ESTUDIOS TEÓRICOS

DE LA NARRATIVA AL TEATRO

Un viaje por los lenguajes

Partimos de un lenguaje, de un modo de construir un mundo imaginario, y tendemos un puente de comunicación hacia otro. En sus juegos de semejanzas y diferencias, en su conexión contradictoria y vital, estos dos lenguajes nos confieren una nueva mirada. Estamos ante el proceso de transformación de un cuento en pieza teatral, de algo que ya no va a ser contado, para ser mostrado. La tarea del adaptador se plantea como un intento de trabajo creativo y no como una mera imitación. Ocurre algo comparable al proceso de traducción de la poesía. En nuestro caso, este viaje por los lenguajes, desde la narrativa hacia el teatro, apunta a una concepción del hecho teatral como un todo. Con esta orientación, iniciamos la experiencia de este taller.

Metodología

La perspectiva esbozada nos guió hacia un planteo metodológico consecuente.

- a) Objetivos propuestos por la coordinación a los adaptadores:
 - 1) Adquirir una técnica apropiada para extraer núcleos dramáticos de la narrativa.
 - 2) Pensar en una adaptación centrada en el hecho teatral, buscando la apertura y desarrollo de los núcleos dramáticos mediante la integración de todos los lenguajes que participan del X fenómeno.
 - b) Objetivos de las propuestas de la coordinación: La coordinación, elegida por el grupo, elaboró consignas consideradas y discutidas por los integrantes del mismo. Trató de que las consignas dadas siguieran un orden gradual en cuanto a dificultad y calidad.
- I) Las pautas que operaron como punto de partida fueron las siguientes:
- 1) Buscar un cuento con presuntos núcleos dramáticos, dos o tres personajes y unidad de tiempo y espacio.
 - 2) Señalar los núcleos dramáticos.
 - 3) Mantener: a) Lo fundamental de la línea argumental.
- b) Las características de los personajes.
- 4) Trasladar el lenguaje narrativo a los textos 1º y 2º de la adaptación. Se sugirieron los siguientes procedimientos:
 - a) En el caso de cuentos que contuvieran diálogos directos, transcribirlos o bien modificarlos.
 - b) Seleccionar los fragmentos del cuento que pudieran configurar el texto 2º.
 - c) Buscar el lenguaje 2º adecuado para volcar lo esencial de los fragmentos elegidos.
 - d) Si los cuentos no tuvieran diálogo:
 - a) Idear el texto 1º; o manejarse directamente con el texto 2º.
- b) Emplear las modalidades conocidas para escribir los textos 1º y 2º; a saber:
- a) El texto 2º entre paréntesis.
 - b) Sin paréntesis, pero claramente separado del texto 1º.
 - c) Dividir la hoja en dos sectores, volcando paralelamente los textos 1º y 2º.

De la intencionalidad de los objetivos de la coordinación, para los adaptadores, se desprende la valorización de la palabra en un contexto significativo integral.

La dinámica entre los logros y las sugerencias fue aportando a las propuestas una creciente apertura y profundidad. Se creó así una dialéctica de estímulos que repercutió permanentemente en los trabajos en elaboración. Tal vez por esta característica resulte difícil separar el proceso en etapas.

II) De todos modos, podemos consignar que hubo un 2º momento, en el cual se fijó una consigna de mayor exigencia. Esta consigna fue: La selección de un cuento de mayor densidad argumental.

Pautas:

- a) Personajes: Sin límite de cantidad.
- b) Ambientes: Varios.
- c) Lenguajes: Equiparar la valoración de los lenguajes 1º y 2º.

Nota: El único trabajo correspondiente a esta 2a. Etapa fue el realizado por Elena Sagasetta sobre el cuento de Woody Allen, *El experimento del profesor Kugelmass*.

III) Paralelamente con esta etapa en la tarea de adaptación, la necesidad de manejar con mayor eficacia recursos técnicos para el texto teatral, nos hizo elaborar un ejercicio autoral basado en las siguientes consignas:

- a) Situación: Cerrada (Real o imaginaria).
- b) Personajes: dos o tres.
- c) Curva dramática:
 - Principio: Estado neutro.
 - Nudo: Núcleo del conflicto; su desarrollo.
 - Desenlace: Conclusión del desarrollo del núcleo.
- d) Curva de climas emotivos¹:
 - 1) Indiferencia.
 - 2) Sorpresa.
 - 3) Angustia.

U otro clima.

Proceso y resultados

Veamos ahora algunos logros obtenidos por los participantes de la experiencia, y las sugerencias aportadas por la coordinación y el grupo, tanto en el momento de la elaboración (etapas I, II y III) como en la etapa reflexiva que corresponde al presente trabajo (etapa IV).

Para una mayor claridad, dividiremos la problemática en algunos de los aspectos considerados fundamentales:

A) *PREPARACION* – En cuanto a los aportes que enriquecieron la metodología pautada por la coordinación.

Logros de los adaptadores: Dejarse llevar por el contenido metafórico del cuento apuntado con la mayor libertad posible a imágenes sugestivas, asociaciones y reflexiones.

Ejemplo: En el cuento *Ragnarök* de Jorge Luis Borges, la adaptadora, Inés Balencia, relata desde lo onírico la vuelta de los dioses “al cabo de un destierro de siglos” para compartir una velada académica en la Facultad de Filosofía y Letras. El relato describe la transformación de los dioses hasta la degradación

¹ Curva de climas: con esta expresión hacemos referencia a una línea convencional, resultado de los puntos que representan los momentos culminantes de una sucesión de escenas, que sirve como guía para la acción dramática, según los momentos o instancias emotivas -de uno de los personajes o de la relación entre los mismos- determinantes de cada situación.

que los asimila a la categoría de “malevos o compadritos”. La adaptadora trabaja la metáfora de la degradación a partir del original, que dice: “Frentes muy bajas, dentaduras amarillas, bigotes ralos de mulatos o de chino y belfos bestiales publicaban la degeneración de la estirpe olímpica”, y lo transforma en el texto segundo al decir: “Hay mezcla racial en las máscaras, y en las manos, rasgos chinos, mulatos. Apariencia de taimados, ignorantes y crueles”. Es importante destacar la acotación: “... se sugiere que los actores representen ambos papeles: Dioses y Académicos”, dualidad que hace más evidente la metáfora². *Sugerencias*: Anotar las dificultades y traer el planteo de las mismas a la reunión grupal, para recibir, a su vez, el aporte de la coordinación y de los miembros del equipo de trabajo.

B) TRATAMIENTO DE LOS TEXTOS PRIMERO Y SEGUNDO

a) Logros de los adaptadores

- Se trabaja de manera lineal, respetando notablemente los elementos descriptivos que contiene el cuento original, trasladándolos al texto 2°. Ej.: En el cuento *Un día de estos* de Gabriel García Márquez, adaptado por Julia Elena Sagaseta, se lee la siguiente descripción:

“Sacó de la vidriera una dentadura postiza montada aún en el molde de yeso y puso sobre la mesa un puñado de instrumentos que ordenó de mayor a menor, como en una exposición”. La adaptación propone: Don Aurelio: (Mirando hacia la ventana). Por fin ha acabado esa maldita lluvia. (Saca de la vitrina una dentadura montada aún en el molde de yeso y la pone sobre una mesa...). El ejemplo dado sintetiza la forma en que operará la adaptadora con el resto de las acotaciones, que servirán de apoyatura a los diálogos³.

- Se transforma lo descriptivo del cuento en un texto 2° mediante imágenes de considerable poder de síntesis. Estas operan como *centros de sugestión* para la acción teatral⁴.

Ej.: El cuento *Las ropas del maestro*, de Manuel Mujica Lainez, que adaptó Perla Faraone, relata la comunión afectiva que existe entre Juan, un joven mulato de la época colonial y su maestro, hasta que la presencia de la prometida del maestro los separa. Esto genera un brusco cambio en el estado de ánimo del mulato y su reacción violenta; el autor explicita dicha situación en el final del relato, dando muy pocos indicios acerca de la transformación del joven. Dice el autor que Juan: “al saber de la partida del maestro, se cubrió la cara con los dedos, de espaldas sobre el pasto, como si el sol lo hiriera”. La adaptadora opta por trabajar los sentimientos del mulato en el texto segundo, incluyendo imágenes expresivas que anticipan mediante ciertos indicios (gestos, tono de voz) el odio creciente que irá acumulando el alumno hacia su maestro hasta culminar en la destrucción de algo muy valioso para el segundo: su traje de fiesta. “Felipe: (refiriéndose a Beatriz) ¿Recuerdas que hoy me presentará ante la madre, verdad? (Juan hace silencio, lo mira un segundo y vuelve al otro cuarto. Se sienta en el banco y con un cortaplumas que encuentra sobre la mesa hace tajos en la ropa y lo clava en el tablón alternativamente, mirando de tanto en tanto hacia la puerta...)”⁵.

- Se modifican, ampliándolos, algunos diálogos, para construir un texto 1° valorizador del clima lírico del cuento.

Ej.: Leopoldo Marechal en el cuento *El hipogrifo* dice: “... el contralmirante y yo discutíamos asuntos referentes a nuestras armas, cuando Walther saliendo de su abstracción habitual, interrogó al marino intempestivamente: ¿Señor, no derrocha usted su paga en aguardiente con los masteleros borrachos de Shangai?”. La adaptadora, Adriana Scheinin, centra su atención en la expresión subrayada y genera a partir de la misma un diálogo ampliatorio, en el que figuran el padre y el Contralmirante, que no existe en el texto original. Mediante la acción dramática, este recurso permite visualizar la fantasía del niño y su poder de ensoñación, reforzándolo aún más el lirismo que contiene la obra original⁶.

- Se aportan algunos elementos que definen el ámbito existente en el cuento, expresados en un texto 2° rico en imágenes generadoras de ideas de puesta en escena. Ej.: En *El hipogrifo*, Leopoldo Marechal

2 “Ragnarok” en: Jorge Luis Borges, *El Hacedor*. Adaptadora: Inés Balencia.

3 “Un día de estos” en: Gabriel García Márquez, *Los funerales de Mama Grande*, Buenos Aires, Sudamericana. Adaptadora: Julia Elena Sagaseta.

4 Centros de sugestión: llamamos de esta manera al conjunto de elementos descriptivos de la narración.

5 “Las ropas del maestro” en: Manuel Mujica Lainez, *Misteriosa Buenos Aires*, Buenos Aires, Sudamericana.

6 “El Hipogrifo” en: Leopoldo Marechal, *El Beatle final y otras páginas*, Centro Editor de América Latina. Adaptadora: Adriana Scheinin.

hace alusión en su historia a diversos ámbitos: salón, ventanal, el fondo de la casa, el jardín, una pared cubierta de hiedra, etc. Adriana Scheinin toma esos datos, pero privilegia, en su caso da expresión descriptiva “El jardín o su entelequia” -entelequia referida al protagonista del relato, Walther- y traslada al texto 2º la descripción del ámbito. “(Un telón como cúpula, en lonjas de lienzo de velada transparencia, abrazando el espacio total, sujeto en sus extremos inferiores a un cerco vegetal que rodea a su vez todo el ámbito. El telón tiene hipogrifos pintados a la manera en que lo hacen los niños, y los lienzos que lo forman no están tensos, sino ligeramente ondulados”.

Se obtiene un texto 2º en el cual prevalece la imagen sobre la acción. Como un intento para salvar el peso descriptivo de la narración, este tratamiento de la obra se nos presenta a la manera de un cuadro virtualmente vivo, conteniendo una dramaticidad implícita. Ej.: Inés Balencia, en el cuento *Ragnarök* de Jorge Luis Borges, con el fin de reformar la imagen de los personajes, recurre al cambio de trajes y al uso de máscaras, que se hará en escena, plasmando en cada cambio una visión estética, de la que luego se derivará la acción dramática. (“Los académicos bajan de la tarima, cambian sus vestimentas, se colocan sombreros y máscaras, y ascienden a la tarima”).

Se trabaja un texto narrativo aparentemente no teatralizable por su tipo de lenguaje y por la ausencia de diálogo directo, produciéndose una verdadera mutación para lograr los textos 1º y 2º de la adaptación. La modalidad anteriormente mencionada puede observarse en las adaptaciones de Inés Balencia y Perla Faraone.

b) *Logros autorales*: El dominio técnico de los textos 1º y 2º desemboca en una eficaz creación de los lenguajes del espectáculo. Ej.: Juan Polito: “-Don Pedro: Verás como todo acaba (Con el puñal comienza a golpear la puerta para poder salir). ¡Maldita puerta, cede de una vez! ¡Te lo ordeno!... -El Caballero: (Interrumpiéndolo). Sólo se abrirá cuando expire el tiempo. -Don Pedro: El tiempo es mío, y soy su único dueño (desfallece y cae recostado sobre la puerta)”.

Sugerencias: - Dinamizar, pensando en las acciones y teniendo especialmente en cuenta los recursos del texto 1º.

- Realizar una adaptación imaginando una puesta en escena con momentos dramáticos fundamentales en los que no aparezca el texto 1º sino los recursos de los otros lenguajes del espectáculo.

Otras sugerencias: (Etapa IV).

- Ampliar el texto 1º: a) Desde lo explícito del cuento. b) Desde lo implícito del mismo.

Limitar el texto 1º y abrir el texto 2º: Usar todas las gamas posibles hasta llegar a la supresión del texto 1º y el uso exclusivo del texto 2º, en tanto expresión de los otros lenguajes del espectáculo.

Elegir un aspecto del cuento que se quiera destacar, ubicarlo como núcleo dramático y desarrollar en torno de este eje el uso de los lenguajes 1º y 2º.

Percutir el texto 1º y /o 2º repitiendo secuencias del cuento -iguales o matizadas-, como recurso de valorización dramática de algún o algunos momentos claves de la pieza.

C) LINEA ARGUMENTAL

a) *Logros de los adaptadores*:

-En general, todos los trabajos respetan la línea argumental del cuento.

a) El núcleo de la historia reúne, en la adaptación, lo esencial del argumento del cuento.

b) Se modificó el comienzo del cuento. Ej.: La adaptadora del cuento Rillo, de Roberto Mariani, Leda Maidana, introduce al comienzo de la historia al Sr. Romeu, como si recién ingresara al grupo de oficinistas; cuando en realidad, en el texto original dicho personaje es un integrante más de la oficina. Utiliza este recurso para poder referirse a los hábitos de los otros personajes. “Rillo: (a Romeu) ¡Ud. no lo conoce al Sr. Torre, es un miserable, un hipócrita, un falso!”⁷.

c) Se profundizó la línea argumental mediante alusiones en el texto 1º o 2º. Ej.: Inés Balencia parte de una escueta referencia del autor: “Elegíamos autoridades”, que amplifica en el texto 2º del siguiente modo: “(Los cinco académicos están eligiendo autoridades, se oyen discursos superpuestos, sin hilación ni

⁷ “Rillo” en: Roberto Mariani, *Cuentos de la oficina*, Buenos Aires, Eudeba. Adaptadora: Leda Maidana.

contenido)”. La misma adaptadora agrega datos acerca de la modalidad de los personajes en el texto primero: “Académico Segundo: ¿No cree que el profesor sería el indicado para el cargo? Académico Tercero: (Al Académico Cuarto). ¡Utilizando sustantivos pretéritos! Es que ignora la... (con tono crítico)”. Este estilo de trabajo no abandonó la propuesta de respetar lo esencial del tratamiento dado por el autor original.

b) *Logros autorales*: Una clara línea argumental en ambos trabajos (Juan Polito y Lita Llagostera). Ej.: En el caso del trabajo de Lita Llagostera, el argumento consiste en la historia de la relación entre un hombre sumamente sensible auto-marginado en el balcón de su propia casa, y su hija, una adolescente tierna y vivaz que comparte con él ese lugar como un sitio de encuentro y apertura afectiva.

Otras sugerencias: (Etapa IV). Para reforzar y enriquecer una línea argumental, recrear historias paralelas.

D) *NUCLEOS DRAMÁTICOS*

a) *Logros de los adaptadores*: Prácticamente todos los trabajos reflejan una discriminación bastante clara de tales núcleos, como un requisito indispensable para la articulación de los lenguajes teatrales.

b) *Logros autorales*: Se obtienen núcleos dramáticos que dan consistencia a la estructura de los ejercicios. Ej: El vínculo entre el Conquistador y la muerte en el trabajo de Juan Polito.

Sugerencia:

- Dar a los núcleos el mismo valor que en el cuento.

Valorizar algunos núcleos y vincularlos en una dinámica teatral consecuente.

Alterar la secuencia temporal en los núcleos dramáticos del cuento, sin cambiar el sentido de la propuesta original.

Núcleos dramáticos y de situación

a) *Logros de los adaptadores*

- Se crean situaciones que no existen explícitamente en el cuento, integrables a los núcleos dramáticos señalados. Ej.: En el cuento Rillo, su autor Roberto Mariani explica con un lenguaje directo el destino corrido por el personaje: “... no llegó a jefe”. La adaptadora, Leda Maidana, propone: “(Se escuchan flashes de noticieros de la época sobre huelgas o conflictos gremiales)”. Luego se teatraliza una escena similar a la del cuento, pero que se matiza de la siguiente forma: “(Cesan los flashes informativos). Voz en off: Sin disciplina no marcha nada, Sr. Rillo, Ud. debe corregirse o nunca llegará a ser jefe. (Oscuridad total)”.

Se obtienen situaciones que reemplazan al marcado aspecto descriptivo del original, mediante una dinámica de acciones que apela a recursos como la simultaneidad en el espacio escénico imaginado, la expresividad del lenguaje del cuerpo, y un diálogo verbal con tensión dramática.

b) *Logros autorales*

- El desarrollo de los núcleos dramáticos y la conexión entre los mismos de acuerdo con las pautas dadas, permite la creación de situaciones encadenadas con fluidez. (Lita Llagostera y Juan Polito). Ej.: Juan Polito presenta en la situación inicial un Coro, elemento épico que ya contiene el núcleo dramático de la muerte. Este núcleo conceptual aparecerá en el desarrollo de la pieza a través de la acción, corporizándose en un personaje: El Caballero de la armadura. De este modo, lo que en el punto de partida está contenido implícitamente, se manifiesta en acciones encadenadas entre los personajes.

Sugerencias: Abrir los lenguajes del espectáculo no en una sumatoria lineal o imitativa, sino como recursos esenciales para la teatralidad de la adaptación.

Núcleos dramáticos, clima y sentimientos guía

a) *Logros de los adaptadores*: Se buscan sentimientos guía para los cambios de clima en la acción dramática. Se divide orgánicamente el texto según los mismos. Ej.: estupor, exaltación, alarma, amenaza, júbilo. Ejemplifica este caso Inés Balencia, la adaptadora localiza señales de alarma cuando dice, refiriéndose a los Dioses: “Tal vez excitado por nuestros aplausos, uno, ya no sé cuál, prorrumpió en un cloqueo victorioso, increíblemente agrio, con algo de gárgara y de silbido. Las cosas desde aquel momento cambiaron”. En la escena V la adaptadora explicita este sentimiento de alarma: “(Los Académicos manifiestan una alarma y una desconfianza cada vez mayores. De pronto, adquieren la certeza de que si se dejan ganar por el miedo y la lástima, que ya se adivinaba en algunos gestos y palabras de conmiseración de algunos Académicos, serían los Dioses quienes los destruirían).”

b) *Logros autorales*: Los trabajos siguen en principio la interconexión entre las pautas dadas como curva dramática y curva de climas, pero con una creatividad que excede por momentos las pautas mismas. Se obtienen, así, otros climas, a partir de los sentimientos-guía correspondientes. Ej.: En el trabajo de Lita Llagostera contrastan el clima creado en el balcón con el del lugar del retrato de la abuela y el del interior de la casa. Esta diferencia de climas en el posible espacio escénico está determinada por secuencias de acción que apuntan a mostrar el vínculo afectivo y las variaciones emocionales entre los personajes.

Sugerencias: Profundizar el uso del lenguaje teatral en la vinculación del clima y la acción dramática, a partir de núcleos proporcionados por sentimientos-guía.

E) CLIMA

a) y b) *Logros de adaptadores y autores*

- Se consigue vencer la dificultad de mantener la sugestión del clima y los climas fundamentales del original (en todos los casos).

Cuando el cuento presenta un notable lirismo, se trata de sostener el clima poético mediante la articulación de códigos visuales y sonoros.

Adriana Scheinin en su adaptación de *El Hipogrifo*, de Leopoldo Marechal, propone un recurso que no aparece en el texto original, con el propósito de profundizar el aspecto lírico. “Voz en off: (Con distintos matices de intensidad sonora). No está. Se fue. Voló. Aquí. Allá. Pasó. Quedó. Voló. Se fue. Allá. Aquí está.” Como puede apreciarse se trata de un refuerzo sonoro que reitera en otros casos: “(Vuelve, creciente, el “galopar” del corazón, y el aleteo fuerte de un ave cruza el espacio).”

- También se obtiene mediante la combinación de estos códigos una rica alternancia, y a veces fusión, entre el clima de la ficción y el de la realidad. Ej.: Elena Sagasetta en el cuento de W. Allen y Adriana Scheinin en *El Hipogrifo*. El ejemplo está tomado del trabajo de Adriana Scheinin. “Walther: (dirigiéndose al maestro)... mire la pared. Maestro: La estoy mirando. Walther: Ve. Maestro: ¿Qué cosa? Walther: (En secreto, como si temiera ahuyentar al “alguien” o “algo”). Mire bien. Ahí, entre las hojas. Maestro: (Esforzándose por ver) No veo nada.” Ejemplifica el mismo logro el trabajo de Juan Polito en el cual la aparición de la muerte, con su potencialidad real e imaginaria, está sugerida desde el comienzo. La muerte real aparecerá, al mismo tiempo, como una visión: la del Caballero de la armadura. Al final, será al mismo Caballero quien colocará a Don Pedro la soga alrededor del cuello; soga aparentemente real, pero contaminada de la ambigüedad real-imaginaria de su portadora: la muerte. Se menciona también como ejemplo el trabajo de Lita Llagostera.

Sugerencias:

- Impregnarse al máximo del clima o los climas presentes en la narración, para ser fieles a éstos en la adaptación.

Variar los recursos técnicos para la expresión; pero el significado, y su potencia expresiva, lo menos posible.

Porque si estamos ante un hecho artístico, no sería coherente interpretar el significado del cuento como una información desprendida de su entorno emocional, o susceptible de ser transmitida desde cualquier enfoque del contexto.

F) PERSONAJES

a) Logros de los adaptadores

- Creación de un personaje observador, apenas descrito en el cuento. Ej.: Leda Maidana, en *Rillo* de Roberto Mariani, utiliza el personaje Romeu en el rol de observador.

Sugerencias

- Pensar en el empleo de muñecos y/o marionetas para la construcción del personaje (referido a la puesta en escena).

Desdoblar uno o varios personajes

- a) como personaje real y personaje imaginario;
 - b) en tanto personaje que actúa y personaje que piensa;
 - c) como muñeco o marioneta;
 - d) combinando posibilidades entre actores, muñecos y marionetas.
- Restringir la posibilidad de que un actor cubra dos personajes contradictorios, para salvar el riesgo de confusión de roles.

No restringir tal recurso, desafiando la posible confusión en aras de una claridad de logro más difícil.

G) ESPACIO

1- Presencia de ámbitos, valoración cuantitativa y cualitativa.

a) y b) Logros de los adaptadores y autores

- Los ámbitos “exterior-interior” del cuento se sintetizan como “interior” en la adaptación. No se trata de una consideración simplemente cuantitativa del espacio. Responde a la calidad dramática que cada espacio contiene, en tanto espacio teatral. Por lo tanto, llevar un relato a otro tratando de respetar la idea del original, refleja un esfuerzo de comprensión y de técnica.

Ej.: En el cuento *Una tarde de domingo*, de Roberto Arlt, el autor relata el encuentro casual de un hombre con la mujer de un amigo, en la calle. Se genera entre estos dos personajes un diálogo teñido de seducción. Elsa Pizzi toma en cuenta para su adaptación lo dicho anteriormente y traslada la intencionalidad de juego amoroso entre los personajes de la calle a un único espacio escénico: la sala de la casa de la mujer.⁸

Se trabaja el espacio por sectores, creando ámbitos de cualidad diversa. Ej.: Adriana Scheinin y Elena Sagaseta; esta última en su adaptación del cuento de W. Allen *El experimento del profesor Kugelmass* dice: “Imagino la obra en un escenario semicircular donde hay distintas zonas de acción. La iluminación va a ir determinando los diferentes espacios en los que se va a desarrollar la pieza.” Ej.: autorales – Juan Polito y Lita Llagostera.

Otras sugerencias: (Etapa IV). En caso de cuentos cuya propuesta lo permita o lo sugiera, abrir o cerrar ámbitos (aspecto cuantitativo), condensarlos o aligerarlos (aspecto cualitativo).

2- Valor de la imagen

a) *Logros de los adaptadores:* Hay casos en los cuales las ideas que surgen de las imágenes son más fuertes y lentas que las significadas por las palabras, y aún por la misma acción. Esta presencia tan determinante de la imaginación visual, apela a todos los lenguajes del espectáculo, adquiriendo un valor casi cinematográfico. Tal el caso del manejo de imágenes de Inés Balencia.

- *Sugerencias:* Sin embargo, este tipo de propuestas remite a un cuadro vivo al que le falta la acción dramática. Por lo tanto, habría que buscar nexos movilizados entre las imágenes, de modo que la

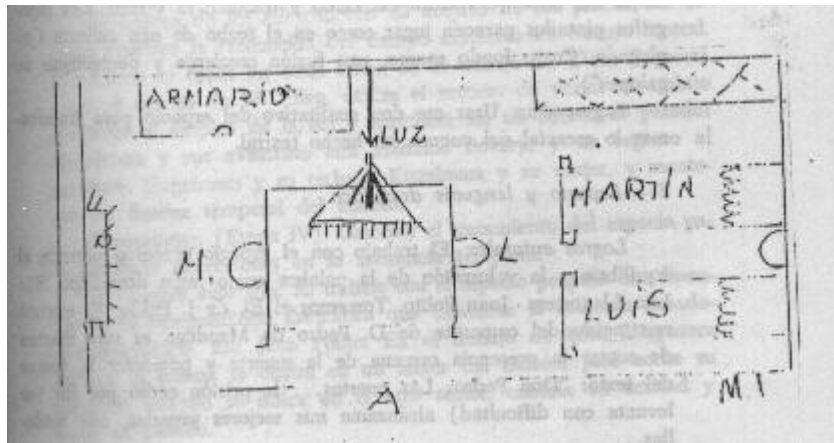
⁸ “Una tarde de domingo” en: Roberto Arlt, *El jorobadito*, Buenos Aires, Librería Anaconda. Adaptadora: Elsa Pizzi

riqueza de las mismas opere como generadora de situaciones teatrales.

b) *Logros autorales*: La imagen consigue una potencia significativa del mismo nivel que la palabra. Ej.: Lita Llagostera y Juan Polito. En el trabajo de Polito leemos: “El mismo coro del principio se oye a lo lejos, una luz central ilumina una armadura resplandeciente, blanca, inmaculada, con una gran cruz roja en el pecho. Don Pedro: (extrañado levanta los ojos hacia la figura) ¿Quién eres? ¿Acaso Ayolas que prepara sus galas?... (...) El caballero de armadura: (Con voz muy lenta y grave, casi como un susurro) Calle por favor; deje tranquilos a los muertos... ellos ya duermen.”

a) *Logros de los adaptadores*

- Los bocetos escenográficos sobre imágenes que no aparecen directamente en el cuento, y constituyen, en la adaptación, un intento de recreación de climas. Ej.: Inés Balencia y Adriana Scheinin; esta última acota en su adaptación: “(Una figura femenina, alegre, jovial, cruza el espacio acercándose y alejándose graciosamente de Walther, tocando levemente el muro de hiedra. Walther la sigue, extasiado, como quien va tras una mariposa, pero no llega a tocarla, hasta que Ella da un giro y con naturalidad, canturreando, se aleja. Walther da unos pasos en esa dirección, mirando fijamente y se va entristeciendo).”
- La inclusión de bocetos de dibujo plano. Ej.: Ana Seoane, adaptadora del cuento *Tarde de amor*, de Ricardo Piglia⁹, propone mediante un boceto, que se muestra a continuación, una clara idea escenográfica, la cual profundiza con un texto aclaratorio sumamente detallado: “El espacio escénico está dividido en dos partes, el mayor llamado A...” (...)



Sugerencia: No sujetarse al encuadre imaginativo del cuento. Proyectar libremente las ideas y las percepciones en cuadros de nuevo poder imaginativo, otorgándoles el valor de generadores dramáticos.

b) *Logros autorales*: Ambos ejercicios son creados con la imaginación al servicio de la puesta en escena.

4- Espacio y lenguaje narrativo

a) *Logros de los adaptadores*: El tratamiento del espacio escénico sustituye el aspecto descriptivo del cuento. Ej.: Elena Sagaseta en el cuento de W. Allen y Adriana Scheinin en el cuento de Marechal. Adriana Scheinin toma de Marechal la siguiente descripción: “... nos volveremos a encontrar en los álamos tembladores de la Plaza Irlanda. Tal como él ya lo sabía, el animal había despertado entre las hiedras de la pared. No sólo abrió los ojos -me dice- (el autor se refiere a Walther) además removió las patas entre las hojas...”. En la adaptación el movimiento del hipogrifo se resuelve por el manejo espacial. “Maestro: (con nostalgia como para sí) ¿Pero dónde? ¿Dónde está todo eso? (refiriéndose al hipogrifo. Como respuesta, todo el cerco vuelve a iluminarse parejamente y Walther lo recorre de un lado a otro alegremente). Walther: Aquí... aquí... aquí... (El maestro trata de alcanzarlo, quedando siempre detrás. Las lonjas del telón se sueltan del cerroc y ondulan al viento. Los hipogrifos pintados parecen jugar como

⁹ “Tarde de amor” en: Ricardo Piglia, *La invasión*, Buenos Aires, Editorial Jorge Alvarez. Adaptadora: Ana Seoane.

en el techo de una calesita desplegada. Como fondo sonoro, una fusión creciente y decreciente de galopes)”.
Sugerencias: Usar ese don cualitativo del espacio para transformar lo esencial del cuento, en hecho teatral.

5- Espacio y lenguaje dramáticos

Logros autorales: El trabajo con el espacio escénico permite el equilibrio y la valoración de la palabra como texto dramático. Ej.: Lita Llagostera – Juan Polito. Tomemos el Ej. de J. Polito. El espacio restringido del camarote de D. Pedro de Mendoza es una manera de acotar la presencia cercana de la muerte y potenciar la fuerza del texto: “Don Pedro: Las puertas... la prisión cedió por fin (se levanta con dificultad) alcánzame mis mejores prendas, mis medallas... El Caballero: Sólo esto (le alcanza una soga de ahorcado)-”

6- Espacio, luz y acción dramática

Logros de adaptadores y autores: La luz mueve los ámbitos creados en el espacio. Ej.: Elena Sagaseta en el cuento de W. Allen. Adriana Scheinin: “Walther: (hablándole al maestro y refiriéndose al hipogrifo) Me pide que lo monte. Maestro: (alarmado) ¡Walther, no! (Walther gira y corre envolviéndose en los lienzos, los vuelos y el viento se extreman, en juego con las luces potentes y vertiginosas). Maestro: ¿Walther? ¿Dónde estás? (Walther ya no está en escena, pero los efectos sonoros siguen y las luces se proyectan hacia arriba). Voz de Walther: Aquí, sobre la ciudad.

La luz obra como recurso de sugestión lírica en el espacio dramático. Ej.: Dicen las acotaciones del trabajo de Adriana Scheinin: “(Walther mira hacia un lugar más allá, un lugar del cerco vegetal iluminado por un haz de luz) Un ruido de galope a la manera del golpetear de un corazón, hace que el niño lleve una mano a su pecho al tiempo que desde la zona de luz proviene un sonoro aletear.”

Sugerencias: Dar valor a la luz y su pintura en el espacio en todos los trabajos a realizar.

7- Espacio tiempo

a) *Logros de los adaptadores:* El empleo de los planos del espacio produce la traducción del tiempo narrativo en tiempo teatral. Ej.: Como en todos los otros casos, en el trabajo de Elena Sagaseta sobre el cuento de W. Allen, utiliza el recurso de variar el ámbito mediante el empleo de la luz y mantener así un acceso al pasado: Kugelmass y sus aventuras con Madame Bovary; y un regreso al presente: Kugelmass y su trabajo, Kugelmass y su mujer, y mantener así fluidez temporal del cuento.

Sugerencias: (Etapas IV) Cambiar el tratamiento del espacio para producir alteraciones en la secuencia temporal.

b) *Logros autorales:* El trabajo con el espacio permite una fluencia en la temporalidad dramática que dinamiza la relación pasado-presente-futuro. Ej.: Juan Polito. En el trabajo de Lita Llagostera, cuando la escena se centra en un sector del balcón, José actúa su presente; cuando se ubica en otro sector, cambia su actitud y actúa su pasado.

H) TIEMPO

a) Logros de los adaptadores

– En la mayoría de los trabajos se respeta la secuencia temporal.

Se recurre a la alternancia de secuencias en presente y pasado, trasgrediendo la línea original en función de la dinámica teatral, para realzar el significado. Ej.: Adriana Scheinin y Elsa Pizzi. En la adaptación de Elsa Pizzi, la transcripción de los diálogos de los protagonistas es textual en ciertos casos; en los mismos la adaptadora incluye en forma de monólogo interior expresiones de los personajes que figuran en el texto original. Estas expresiones se remiten temporariamente al pasado inmediato, cobrando en el diálogo la categoría de presente. El autor dice: “Eugenio en tanto pensaba: Cuando estemos solos, le tomaré una

mano, después la besaré y de allí a tocarle un seno...”. En la adaptación se lee: “Eugenio: ... volvamos al punto de partida; cuando yo entré, yo pensé de qué modo iniciaría la comedia amorosa con usted: besándole la mano o acariciándole un seno”.

Sugerencias: (Etapa IV) Repetir a manera de “obstinado” ciertos movimientos de la acción: a) con las mismas características que en la situación ya desarrollada. b) Con variaciones sobre la misma.

b) *Logros autorales:* La presencia de un tiempo alterno no impide la claridad de la idea. Ej.: Juan Polito. En el trabajo de Lita Llagostera, la aparición de Mariana, la adolescente, aparta a José de la escena del recuerdo. Vuelve al presente en el espacio escénico de la situación inicial. (Recordar el ejemplo anterior del mismo texto)

I) *RECURSOS SONOROS*

a) *Logros de los adaptadores:* Mediante imágenes auditivas: a) Se sustituye lo descriptivo; b) Se sugieren cambios en el tiempo dramático; c) Se crean o alternan climas; d) Se produce una integración dinámica con lo visual.

b) *Logros autorales:* La imagen visual se une al lenguaje sonoro del cuerpo -quejidos, llantos, ruidos- provocando el surgimiento de la palabra sin sentido. Ej.: Juan Polito-Lita Llagostera.

La producción sonora no imita ni compite con la visual, se dialectiza en un lenguaje integrador. Ej.: Lita Llagostera, Juan Polito, acota en su trabajo: “Un bulto humano se retuerce en la cama: quejidos y llanto”. Don Pedro de Mendoza: (Sobresaltado se incorpora) ¡Ayolas! ¡Ayolas! (observando el aire) ¡Aah! ¡Por fin has llegado!”

El trabajo realizado en el taller permitió cumplir los objetivos propuestos. El encadenamiento creativo entre logros y sugerencias posibilitó el desarrollo cualitativo de las aptitudes de los adaptadores y autores, reflejado en sus obras.

A su vez, las sugerencias elaboradas por la coordinación en la cuarta etapa -de elaboración artística- ofrecieron otras posibilidades para futuros trabajos⁰.

Es nuestro interés que el camino transitado en esta experiencia sea de utilidad para quienes deseen cumplir objetivos semejantes en las tareas de la adaptación y de la creación autoral¹.

ADRIANA SCHEININ

LITA LLAGOSTERA

0 0Los trabajos citados -cuentos, adaptaciones, ejercicios autorales- pueden ser consultados en la Biblioteca del Instituto de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 25 de Mayo 217, 3er piso.

1 1El taller desarrolló sus actividades en el lapso comprendido entre los meses de abril a noviembre de 1985.

TEATRO ABIERTO

El siguiente ensayo es el resultado de una investigación realizada en el marco del Instituto de Teatro durante 1985. Partió del estudio teórico de la estética de la recepción, y al decidir aplicar sus contenidos al hecho teatral surgió el tema de Teatro Abierto por la importancia que revistió en la historia reciente del teatro nacional y el protagonismo que tuvo el espectador.

Nos pusimos en contacto con Teatro Abierto y realizamos entrevistas a sus directivos quienes nos facilitaron los documentos evaluativos de los primeros ciclos y las propuestas actuales. Asimismo hicimos un relevamiento de las relaciones de Teatro Abierto y la crítica de medios periodísticos, tarea que realizamos en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro. El desarrollo del trabajo nos llevó también a investigar teóricamente las características del teatro político.

En las páginas que siguen intentamos sistematizar el material recogido y dar una visión del evento desde sus luchas iniciales a la actualidad.

Evento y recepción

El movimiento Teatro Abierto ha sido tema central en la crítica del panorama teatral argentino de los años 1981, 1982, 1983¹. Se lo ha ensalzado o cuestionado, se ha dicho que ha sido el acontecimiento más importante de las últimas décadas en el teatro nacional, pero también hay que considerarlo sólo como una significativa vía de expresión en épocas de censura. Lo cierto es que Teatro Abierto, que en 1984 no tuvo su edición e hizo pensar en su cierre coyuntural, volvió en 1985, de otra manera pero volvió. Sin duda no se puede soslayar su presencia cuando se estudia el teatro argentino contemporáneo. Pero, ¿en qué ha consistido esa presencia y cuál ha sido (o es) su aporte?

Teatro Abierto surge por iniciativa de su autor, Osvaldo Dragún, a quien rápidamente se unen otros autores, directores y actores, deseosos como aquél de revitalizar el teatro argentino. Ese grupo inicial que estrena en Teatro Abierto 81, ocupa una posición reconocida en el campo cultural. Teatro Abierto se inscribe así, desde su comienzo, en el capital cultural de un teatro ya consagrado por la crítica y el público. Son todos artistas y escritores que o bien provienen del movimiento renovador de los años 60 (incluyendo a los dos precursores de dicho movimiento, Dragún y Gorostiza), o bien han comenzado a destacarse a comienzos de la década siguiente.

¿Cuál es el horizonte de expectativas de los emisores primeros, el grupo organizador? Aparece en la “Declaración de principios de Teatro Abierto” leída en la función inaugural del 18 de julio de 1981 en el Teatro del Picadero, la sede original: 1) demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino tantas veces negadas; 2) recuperar un público masivo; 3) acabar con la dispersión, fortalecerse en la unidad, “porque sentimos que todos juntos somos más que la suma de cada uno de nosotros”; 4) “ejercitar en forma adulta y responsable nuestro derecho a la libertad de opinión”; 5) “encontrar nuevas formas de expresión que nos liberen de esquemas chatamente mercantilistas”; 6) “lograr una fraternal solidaridad que sea más fuerte que las individualidades competitivas”; 7) “porque amamos dolorosamente a nuestro país y éste es el único homenaje que sabemos hacerle”.

Si el hecho teatral se produce con éxito es porque logra una concretización² en los receptores, ya que ese horizonte coincide en gran medida con el de éstos, tanto en lo que tiene que ver con una actitud contestataria (puntos 2, 4, 7) como los que se refieren a los deseos de renovación estética (puntos 1, 5). La mayoría de los presupuestos coinciden con los del teatro independiente (puntos 1, 2, 3, 4, 5, 6) en su época de mayor vigencia.

La conjunción de los creadores teatrales se produce, el público se acerca, los abonos se agotan. La crítica, sobre todo en los medios gráficos, le da un espacio amplio y apoya el movimiento. De pronto ha surgido en Buenos Aires una necesidad de ver teatro. Claro que los receptores (público-críticos) saben qué van a ver, tienen la seguridad de apoyar el buen teatro que conocen. La expresión “público masivo” de la

1 Remitimos a los diarios y publicaciones de la época. En uno de los documentos de Teatro Abierto, “Reseña y proyectos de Teatro Abierto”, 1982, se lee: “... la crítica especializada se vio superada por el eco que desde las páginas editoriales de los diarios más tradicionales y otros medios de comunicación saludó alborozada los fines de movilización cultural propuestos y en plena ejecución, aun cuando en algunos casos, no estuvieran identificados con la filosofía del movimiento”.

2 Tomamos el término de la estética de la recepción (que a su vez lo toma de Ingarden) como el reflejo de la obra en la conciencia para la que la obra representa un objeto estético.

Declaración pareciera encerrar como espectador implícito a ese público de clase media intelectual conocedor de los nombres seleccionados y que sabe leer sus propuestas estéticas. Las obras se representan, por otra parte, en un teatro de la zona céntrica de espectáculos. Teatro Abierto no va a los barrios, no se acerca a la gente poco habituada a ir al teatro, a la que está formada por las pautas televisivas. Teatro Abierto tratará de reparar esta carencia en su segunda etapa (Teatro Abierto 85).

Esa unión tan fuerte de emisores y receptores del campo cultural para producir un hecho artístico nuevo no podía ser admitida por un estado totalitario como era el de la Argentina del 81 y el incendio del Teatro del Picadero a poco de iniciarse el primer ciclo (una forma torpe y brutal de la dictadura de intentar cercenarlo) transformó a Teatro Abierto en un hecho político-estético de envergadura. Había que apoyarlo más aún porque era un canal importante de protesta. La sala íntegra de pie aplaudiendo al final de cada representación se hizo habitual y los espectadores se fueron convirtiendo en protagonistas. La última función de Teatro Abierto 81 con el público de pie aplaudiendo y gritando y el escenario repleto con todos los participantes del evento que respondían con aplausos emocionados, mostraba que la unión y los postulados se habían logrado pero también que el receptor se convertía en emisor y éste junto con el contexto marcaban las pautas a seguir.

En la versión siguiente, Teatro Abierto 82, se ocuparon dos salas y se amplió también el marco de los artistas que intervenían. Aparecieron nombres nuevos y una muestra de teatro experimental. La temática política dominó aún cuando se enmascarara en alegorías fácilmente decodificables por los espectadores, como ya había ocurrido en el ciclo anterior. Transformado en un fenómeno claramente contestatario, el apoyo del público fue firme a pesar de que los logros estéticos eran pobres en muchos casos³. Se notaba cierto apresuramiento y desorden en la elaboración de obras y puestas pero era una vía de expresión que no se podía abandonar. Cundía una sensación de frustración en las expectativas de los espectadores y aparecían fisuras en el grupo emisor, discusiones por la aceptación o no de determinados autores que en algunos casos llegaron a replantear viejas polémicas de posición e instancias de legitimidad como la del realismo versus vanguardia. Ese año el contexto proporcionó un nuevo ingrediente a los ya crueles de represión y desaparecidos, la guerra de Malvinas, que sensibilizó más aún a los receptores para hacerlos partícipes de un evento cuestionador.

Si el hecho estético no pasaba por Teatro Abierto, sí estaba en otras salas de Buenos Aires donde se estrenaron en esos meses algunas de las mejores obras del teatro argentino contemporáneo: *La Malasangre* de Griselda Gambaro, *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* de Roberto Cossa, *El caballero de Indias* de Germán Rozenmacher, con excelentes puestas e interpretaciones. El público, sin embargo, no las acompañó en la medida que lo hacía con Teatro Abierto. El peso del contexto era demasiado fuerte.

En 1983, la tercera edición de Teatro Abierto se inició con un desfile carnavalesco multitudinario que recorrió las calles del centro de la ciudad. El receptor era ahora el emisor del fenómeno. En las obras presentadas el trabajo se centró en la actividad colectiva (obras compuestas por varios autores y dirigidas conjuntamente por varios directores). La temática fue absolutamente coyuntural: todos los horrores de la dictadura militar. Y la propuesta escénica dominante fue la farsa, la caricatura y todos los elementos de un lenguaje carnavalizado. El hecho teatral resultó otra vez más fuerte en la platea que en el escenario, donde los resultados estéticos eran desparejos. Los espectadores vivían catárticamente esas visiones por momentos realistas y especuladoras, por momentos distorsionadas y divertidas, que mostraban los actores. Se emocionaban, reían, aplaudían con fuerza y prolongaban en el hall del teatro y en la calle por largo tiempo la función.

Agonía y resurrección

Teatro Abierto 84 no logró concretarse. Como hemos visto, el enemigo común, la dictadura militar, resultó un elemento nucleador muy fuerte, y al desaparecer también se modificaron sus estructuras, aún las más contestatarias.

En el año 1983 nadie ignoraba que con la llegada de la democracia se producirían cambios importantes, lo que se presentaba como terreno incierto era su funcionamiento. Y en materia cultural se produjo una grata sorpresa: el goce de una libertad, largamente añorada, para el desarrollo de las actividades artísticas. Para esa edición de Teatro Abierto que se frustró se había convocado a veintiún autores a fin de que trabajaran en la composición de obras cuyo contenido tenía que ser la libertad. Esta obviedad: “ante un clima de

3 Un hecho que también se detectaba en la temporada anterior.

libertad escribamos sobre ella”, fue uno de los elementos contundentes para que no se realizara. La consigna se perdió por su amplitud. La característica propia del movimiento, su motor, ha sido siempre la espontaneidad, con muy buenos réditos en el pasado y, pese al silencio del 84, con resultados positivos para su desarrollo futuro. Las discusiones se suceden, los planteos en el seno de Teatro Abierto tratan de dar respuestas para el vacío creado en el primer año de democracia: qué hacer.

Reproducimos algunas opiniones que se intercambian por ese entonces: Omar Grasso opina que se debe “tomar un ámbito y estrenar un mínimo de diez obras argentinas. Dos horarios para los diez espectáculos y una propuesta final: que la producción, escenografía, vestuarios, etc. se le regale a los elencos, para que puedan seguir con su trabajo en otras salas y en otras ciudades del país, sin tener que devolver un peso”. Por otra parte Mauricio Kartún observa que la continuidad de Teatro Abierto se da a partir de creer que “... el único y absoluto hecho que mantiene a Teatro Abierto, la razón más importante, es justamente la posibilidad de que gente de teatro de distintos puntos del espectro político pueda trabajar reunida por un común denominador. Esto supera el dilema cooperativa o subvención. Trabajar juntos, sobre cualquier razón económica o posición oficial. Hay que rescatar el espíritu del 81. Entonces nos reunió la lucha contra la dictadura, no la posibilidad económica. Ahora deberíamos rescatar aquella actitud para luchar contra el imperialismo”. A su vez Manuel Callau sostiene “tenemos que copar la ciudad de Buenos Aires durante 48 horas. El teatro invade las plazas, zaguanes, colegios, clubes de barrio. Convocar la mayor cantidad de grupos posibles, para provocar un incendio teatral en Buenos Aires. Apuntalar así el trabajo de los grupos como modo de producción. Terminar dándole un proyecto al gobierno para incentivación del trabajo grupal”⁴.

Estas discusiones no caen en “saco roto”, sino que por el contrario configurarían en breve una sólida propuesta. En una asamblea realizada hacia fines de 1984 se decide crear tres frentes paralelos; por un lado se abre un concurso para los talleres autorales, en búsqueda de nuevos dramaturgos, dirigidos por Roberto Cossa, Mauricio Kartún, Roberto Perinelli, Máximo Soto, Osvaldo Dragún, Eduardo Rovner, Carlos Somigliana y Carlos Pais, cuyo producto final fueron las diez obras que se exhibieron en Fundart en octubre-noviembre de 1985; por otro, se comienza a trabajar en un proyecto denominado “OTRO TEATRO”, creaciones colectivas en barrios marginales realizadas por sus propios habitantes⁵ y por fin “TEATRAZO”, cuarenta y ocho horas de espectáculos populares distribuidos en todo el país seguidas por circuito barrial, bajo la consigna “En defensa de la democracia, por la liberación nacional y la unidad latinoamericana”. También se invitó a países de América Latina para que simultáneamente se plegaran a este evento. El propósito inicial fue movilizar a través de distintas expresiones artísticas la capacidad expresiva de un pueblo y vincular a los receptores de cultura con los artistas, rompiendo de este modo la división artificial producida por los medios de comunicación, la industria cultural y su consecuencia: el mito del artista y la desvalorización del hombre común como creador de cultura.

Revisemos estas propuestas: se trató de oponer dentro de la línea más tradicional de Teatro Abierto autores noveles a los consagrados de años anteriores; buscar nuevos ámbitos de representación que no fuera la caja de un teatro convencional; realizar creaciones colectivas a cargo de una clase social determinada, en barrios obreros, villa, inquilinatos; expansión, en definitiva, del hecho teatral hacia nuevos receptores, precisamente aquellos que están más alejados del radio habitual del espectáculo.

Si leemos ahora aquellas discusiones embrionarias que se produjeron en el vacío del año 84 veremos que hay una perfecta correspondencia con las ideas que triunfaron. Se acotaron los márgenes, Teatro Abierto cambió de signo, la ideología se hizo más explícita al tiempo que la recepción cambió su espectro.

Partiendo del supuesto de que no hay modelo ideal de obra de teatro ni hay un público único, sino que existen variedades de obras y de públicos, para analizar acabadamente la problemática que nos ocupa habría que tratar de encontrar el equilibrio estético e ideológico de las obras y su relación con los espectadores. Por lo tanto, se trata de encontrar la congruencia entre las obras y su público concreto, interrelacionados, situados en el devenir histórico. Preguntarse, en conclusión, quién es el destinatario ideológico, por un lado, y por otro cuáles fueron los resultados concretos.

Las diez obras que se presentaron en Fundart no tenían un común denominador ideológico. Un abanico

4 Entrevistas en El Periodista, año 1, no. 11, 24 de noviembre de 1984.

5 Se concretaron varias experiencias, como el Taller Teatral Paco Urondo, que tuvo a su cargo el tema Obrero Gráfico Desaparecido y produjo el espectáculo “Comunicado No.” y el Teatro de la Libertad, que realizó una investigación en la realidad marginal de los conventillos y casas tomadas, y presentó varios espectáculos en esos recintos, donde obtiene amplia repercusión (remitimos a los documentos de Teatro Abierto, 1985).

con distintas direccionalidades se abrió sin tener más que en el conjunto un mismo sistema de producción: la cooperativa, ausencia de interés comercial, destrucción del mito de primeros actores o grandes mitos. Es en este sentido que sí se tiñó de un matiz ideológico concreto: una visión crítica del ámbito teatral donde el peso de la producción comercial u oficial impone lenguajes canonizados.

Al analizar el Teatrzo casi es imposible contabilizar qué obras se representaron. El horizonte se torna confuso; alternaron en este evento con mucha frecuencia los recitales poéticos, folklóricos, lecturas de consignas antiimperialistas, espectáculos para niños, algunas obras de teatro muy variadas, etc. Cada región⁶ que se sumó al Teatrzo organizó lo que pudo, lo que primó fue un concepto general de espectáculo, que con algunas dudas oponemos al de espectáculo teatral, resaltando en esta oposición márgenes más restringidos para el último. Si la propuesta no fue del todo clara en cuanto a qué ofrecer, sí habría que destacar el movimiento que generó en los actores que intervinieron: la salida en busca de público, dejar los consabidos escenarios y ganar calles y plazas. Y esto también proviene de una definición ideológica que refuerza precisamente la conclusión anterior sobre las obras presentadas en Fundart; pero por otra parte también se acentúa una voluntad claramente militante que tiende a lo popular.

Conclusiones

Las dos etapas de Teatro Abierto que hemos analizado muestran un derrotero muy particular del movimiento. No hay una continuidad entre una y otra sino más bien se presentan como dos formas distintas de entender el hecho teatral. La primera -y remitimos a la Declaración de principios del ciclo inaugural- se enmarca en la tradición del teatro argentino que trata de revitalizar. La segunda asume una actitud de ruptura con esta tradición y se abre a un abanico de posibilidades y realizaciones que la lleva al último proyecto (no concretado) Arte Abierto 86: “Teatro Abierto y los gremios del quehacer (Asociación Argentina de Actores, Sindicato de Músicos) convocan a todos los artistas profesionales o no, de todas las disciplinas, a los vecinos de los barrios, como así también a las instituciones vecinales, a formar grupos que desarrollen investigaciones que intenten nuevas formas de producción y mantenimiento de ámbitos expresivos en sus lugares de asentamiento. La tendencia es lograr centros permanentes de expresión barrial, con el fin de concretar el derecho a ejercer la cultura por sus verdaderos protagonistas: los vecinos y sus artistas”⁷. El cambio de título es revelador: hay pocos puntos en común con las premisas iniciales.

La primera etapa conforma un ciclo cerrado que se puede historiar y evaluar. La segunda, un proceso en plena transformación del que se pueden extraer sólo algunas conclusiones provisorias.

Teatro Abierto 81, 82, 83 produjo un evento significativo en el plano de la cultura, por cuanto movilizó el ambiente teatral, convocó a una labor común a las fuerzas dispersas de autores, actores, directores y técnicos, hizo conocer nuevos autores y llevó a un protagonismo al espectador. Como hecho artístico sus logros fueron desperejados y en este aspecto no abrió nuevos caminos al teatro argentino. Fue fundamentalmente un evento contestatario y desde esta óptica adquiere características de teatro político. Si bien muchas de sus obras tenían ese contenido, fueron el contexto y la actitud asumida frente al mismo por emisores y receptores los que ideologizaron todas las representaciones.

Teatro Abierto 85 mantiene un nexo con la etapa anterior en el proyecto “Nuevos autores, nuevos directores” que se organiza de la misma manera que los ciclos anteriores y con parecidos postulados. Los autores surgen de los talleres coordinados por los autores consagrados en esos ciclos. Los directores nuevos son apoyados por los que trabajaron también en la otra etapa. No se produce, sin embargo, un evento similar al anterior ni se logra aquella activa participación del espectador.

En los otros proyectos, “Otro teatro” y “Teatrzo”, la ideología es explícita y la concepción de teatro político es muy fuerte: “Teatro Abierto nace como un movimiento rebelde, contestatario de la realidad de ese momento, para formar una barricada contra el fascismo, surgiendo un teatro desde lo prohibido. En 1985 la realidad es otra. Esto nos lleva a pasar de un teatro contestatario a un teatro transformador. Partimos de una convocatoria amplia, tratando de crear una dramaturgia popular, investigando los temas propios de cada lugar, a través de la experiencia compartida (...) Otro Teatro surge a partir de la convocatoria de Teatro Abierto. Su existencia nos da la posibilidad de mostrar críticamente una realidad

6 “Más de 50 barrios de Capital Federal y Gran Buenos Aires, varias localidades de la provincia de Buenos Aires, así como Santa Fe, Córdoba, San Juan se han sumado a esta tarea que cuenta, además, con la adhesión de artistas de las Repúblicas de Costa Rica, Uruguay, Paraguay, Colombia y Venezuela”. (Documento de Teatro Abierto, 1985).

7 Documento de Teatro Abierto, 1986.

para producir cambios. Contribuir a esta transformación es posible con una militancia artística”⁸. Las diferencias con la primera etapa son aquí bien marcadas porque estamos frente a concepciones diferentes de concebir el teatro. No son antagónicas puesto que una ha generado la otra, pero el camino emprendido lleva a otros rumbos.

Diremos finalmente que el fenómeno de Teatro Abierto se susceptible de nuevos análisis y planteos. El presente trabajo intentó abordarlo en su totalidad, al recorrer todos sus ciclos sin intenciones de historiarlo, sin más bien de extraer conclusiones sobre sus principales postulados, cómo se fueron desarrollando y preguntarnos también sobre su coherencia interna y su relación con el entorno cultural y social. El material que ofrecemos se abre a la polémica, y esperamos genuinamente que esto suceda, pues creemos que la cultura argentina necesita este tipo de debate profundo para lograr continuidad y quebrar el fragmentarismo que todavía acecha peligrosamente.

JULIA ELENA SAGASETA

JUAN POLITO

II

PRACTICA TEATRAL

Uno de los objetivos del Instituto de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras es organizar cursos de investigación de la práctica teatral, en el dominio de las técnicas del actor, del director, del escenógrafo, del iluminador, etc. En el mes de abril de 1985 se abrió la inscripción para los alumnos y egresados de la Facultad que tuvieran antecedentes en el teatro. La dirección de los cursos estuvo a cargo del profesor Francisco Javier y la asistencia de Ariel Armony.

De acuerdo con la propuesta del profesor Francisco Javier, los temas de investigación fueron fijados por la totalidad de los integrantes de los grupos: uno se reunió los lunes entre las 19 y 22 hs.; y el otro, los jueves entre las 19 y 22 hs. El primero estuvo integrado por Elsa Fiorentino, Paula Frías, Andrea Gagliardi, Romina Hundart, Ricardo Manetti y Claudia Marino (alumnos); Susana Cook y Daniel Schiavi (músicos); Perla Faraoni, Elsa Pizzi, Julia Elena Sagasetta y Ana Seoane (investigadores); y el segundo por: Alejandro Aldás, Betina Pasos, Plinio Marcos Marmorina Laferla, Carlos Planes, Claudia Marcela Lomagno; Susana Cook (alumnos); Julia Elena Sagasetta (investigadora).

De las conversaciones y sondeos entre los integrantes del grupo de los lunes, surgió la inquietud de realizar una exploración del espacio escénico a partir de una premisa que se fijó de común acuerdo: considerar la superficie del escritorio del despacho del Instituto de Teatro como una suerte de espacio escénico donde “actuasen” los actores, o sólo una parte del cuerpo del actor (la mano, la cabeza, etc.) u objetos de cualquier naturaleza.

De las conversaciones y cambios de opiniones entre los integrantes del grupo de los jueves surgió la necesidad de investigar la relación del actor y la máscara a partir de la siguiente premisa: en una situación límite, el personaje revela su verdadera naturaleza (en sentido figurado, se quita la máscara) o asume una actitud convencional (se adosa una máscara).

Los ejercicios que se desarrollaron durante el año fueron relevados por los investigadores antes mencionados. De los apuntes de cada sesión se transcriben los conceptos y se describen los ejercicios que se consideraron más interesantes.

Investigación en torno de un espacio escénico anticonvencional

Los pasos de la investigación

- El ámbito del despacho del Instituto de Teatro y cuanto contiene fue considerado “espacio teatral”. La instalación espontánea de los actores, del director, del ayudante y de los investigadores relevadores de la experiencia, condujo a una primera división del ámbito. La mitad del ámbito total, la zona del escritorio, liberada de sillas, con el escritorio ubicado centralmente, por las acciones de los actores y por la ubicación de los observadores, pasó a ser considerada área de actuación. Por las mismas razones, la mitad restante, donde se agolparon las sillas y sillones, pasó a ser el espacio de los espectadores.
- Las primeras sesiones fueron consagradas a la preparación del actor para la investigación: se realizaron ejercicios de relajamiento, de liberación corporal, de actividad sensorial, de disociación, de reconocimiento, de comunicación, de relación, de instalación en el espacio, de adaptación al ámbito, teniendo como objetivo principal el reconocimiento del mueble-escritorio como superficie plataforma de un lenguaje plástico-dramático expresivo.
- La presencia física del escritorio, su volumen y su consistencia, y su relación con el ámbito, las paredes, el techo y el piso, fue determinando una tendencia de los actores a considerar la superficie-tapa del escritorio como la zona privilegiada para la expresión teatral; el pasillo que conformaban el escritorio y las paredes, como una zona de servicio, eventualmente incluida en el espacio consagrado a la expresión teatral; y la zona detrás del escritorio, fuera de la vista de los observadores, como una zona de “mutis”, reservada al actor “fuera de escena”.
- Los ejercicios preparatorios protagonizados por los actores y las observaciones del director, el asistente y los investigadores relevadores, dieron lugar a las concreciones estructurales del espacio antes anotadas y al reconocimiento de ciertas posibilidades y limitaciones expresivas,

consecuencia de la elección para la investigación de un ámbito tan particular, insólito en relación con los ámbitos teatrales tradicionales.

- La relación entre el ámbito, la superficie del escritorio y los cuerpos de los siete actores, condujo fatalmente a una ocupación abusiva del espacio por parte de estos últimos. Se llegó entonces a enunciar dos principios: a) el ámbito total y el espacio escénico propuesto -la superficie del escritorio- invitan a emplear expresivamente una parte del cuerpo -el brazo, la mano, el rostro, el cabello, el hombro, la pierna- y eventualmente, la zona de servicio -los pasillos en torno de la mesa-, dado su naturaleza excepcional como espacio escénico y su relación proporcional con el ámbito total, potencian fuertemente el cuerpo del actor; lo mismo, en el caso de que se empleen objetos. En el transcurso de los ejercicios se comprobó que el gesto realizado por una mano, que emergía de la zona de servicio y se exponía sobre la desierta y lisa superficie del escritorio resultaba fuertemente significativo: una mano expectante, por ejemplo, atenta y sensible en el espacio, como la antena de un radar. Por otra parte, la bruñida superficie del escritorio, la madera lustrada, reflejaba todo cuanto se posaba o se acercaba a ella, y creaba así un nuevo motivo de interés.
- Los ejercicios preparatorios permitieron establecer una buena relación sensorial entre los actores, concentrada en una parte del cuerpo: la mano de un actor y el cabello de otro; y en una buena relación entre una parte del cuerpo del actor y un objeto: los ojos, la mirada y una piña seca.
- El resultado de los ejercicios preparatorios, una serie de sugestivas micro situaciones, llevó al equipo a la convicción de que se estaba en condiciones de usar ese material expresivo para contar una historia dramática. Las micro situaciones eran: a) la relación armónica y conflictiva de las cabezas de dos muchachas, que parecían pertenecer a un mismo cuerpo; b) complicidades y conflictos entre las manos y los rostros de las muchacha y las manos y el rostro de un muchacho; c) complicidades y conflictos entre las manos y los rostros de las muchachas y las manos y el rostro de una mujer madura; d) complicidades, rivalidades y conflictos entre las manos, los rostros y los brazos de las muchachas.

Surgió entonces la idea de que la historia que se quería contar iba a referirse inevitablemente a una relación entre las muchachas -dos hermanas “siamesas” y dos amigas-, la madre de las hermanas y un joven extraño al grupo. Las situaciones se eslabonaban como los núcleos dramáticos de un cuento para niños. Se recurrió a Vladimir Propp y a su “Morfología del cuento” para replantear conscientemente la estructura de un cuento que consideramos podía integrar la categoría de “cuentos mágicos”.

Resultó la siguiente estructura argumental: a) las hermanas siamesas y dos amigas -una cómplice y la otra, censuradora- habitan una casa con un gran jardín; b) la madre vigila a las hermanas y las mantiene encerradas; c) un joven descubre el lugar y a las hermanas, y realiza una ceremonia ritual para penetrar en la vida de las muchachas; la amiga cómplice lo ayuda; d) una vez realizado el rito de iniciación el joven es integrado al grupo y las hermanas siamesas se presentan como hermanas normales; e) el joven se desilusiona; las muchachas reinician el juego con la complicidad de la madre y la amiga; seguramente otro joven está en camino.

La estructura de la historia se constituyó así en punto de partida para la expresión libre de formas dramáticas: a) la instalación en el espacio de presencias animadas (un dedo desplazándose lentamente); b) la relación en el espacio de esas presencias con el marco contenedor (un brazo que se arrastra sobre la superficie del escritorio, el cabello que se inmoviliza sobre la pared color gris claro); c) las relaciones múltiples entre diferentes presencias (una mano que lucha con un rostro, lo violenta, lo agrade, cambia de actitud y termina acariciándolo); e) la creación de una situación (un rostro emerge junto a la mesa, los ojos se mueven inquisitivos, la luz se tiñe de azul, la música se desliza morosamente; la presencia dinámica de un objeto signifiante: dos muñecos -12 cm. de altura- armados con alambre y virulana, entran en combustión; previamente, las manos y el rostro del muchacho habían organizado el ritual, guiados por los gestos de una de las muchachas; g) la instalación en el espacio del cuerpo de una de las actrices, acostada sobre la superficie del escritorio, dominando la totalidad del espacio escénico en el sentido horizontal; la instalación en el espacio del cuerpo de una de las actrices, de pie detrás del escritorio, dominando la totalidad del espacio escénico en el sentido vertical; h) la luz y la música fluyendo en el espacio, participando

de la creación de una situación (las manos aparecen lentamente por el borde de la mesa, se enfrentan con un espacio azulado, en el fluir de una música lenta, suavemente acompañada).

Conclusiones

La investigación desembocó en el ejercicio denominado “Las bellas hermanas siamesas”, que fue ofrecido en sesiones públicas; para los participantes -actores e investigadores- significó el reconocimiento de un espacio escénico inédito y la creación de una expresión dramática a partir de él, coherente con su naturaleza y sus características, y en consecuencia, la formulación de un concepto: “cualquier ámbito a partir del cual se decida crear un juego dramático, puede constituirse en espacio teatral, donde las áreas, espacio escénico y espacio del espectador, adquirirán las formas que el juego dramático exija”.

Investigación sobre la relación entre el actor y la máscara

Los pasos de la investigación:

- Se usó el ámbito que ofrecía el despacho del Instituto y todo cuanto contiene de una manera convencional. Se retiraron los muebles hasta liberar completamente la mitad del ámbito, que fue considerado espacio escénico; en la otra mitad se ubicaron los observadores.
- Se llevaron a cabo ejercicios preparatorios que condujeran a la investigación, desde aquéllos que se centran en el relajamiento, la disociación, hasta aquéllos cuyo objetivo principal es el reconocimiento del espacio y del cuerpo del compañero de trabajo, y la comunicación profunda.
- Una segunda etapa se inició con el reconocimiento del rostro en su función dinámico-expresiva y de la máscara como un objeto que reproduce la forma del rostro y que posee una expresión estática. Se experimentó las variadísimas relaciones que pueden establecerse entre el rostro -dinámico- y la máscara -estática-: el cabello, los ojos, la lengua, las manos, y el cuerpo en su totalidad, que accionan y se metamorfosean y la máscara que mantiene una misma expresión fija. Ejemplo: el cuerpo, y especialmente las manos, desarrollan una actividad acelerada, mientras la cabeza se mueve despaciosamente proyectando la expresión de la máscara. El actor debe hacerse consciente de las posibilidades expresivas que le brinda esta contraposición; para ello, necesita de la visión del director que le devuelve las imágenes que ha creado.
- Se investigó el ejercicio denominado “el espejo”: los actores se ubican frente a frente; uno de ellos realiza movimientos y concreta expresiones y el otro le ofrece su imagen especular. A todas las variantes posibles de este conocido ejercicio se agregó la siguiente: el actor que conduce este ejercicio fija o congela en su rostro una expresión que corresponde a un estado o a una acción fuertes, sin interrumpir sus movimientos o los cambios de actitud del resto del cuerpo. El partenaire debe intentar descongelar esa máscara sin abandonar el seguimiento especular del cuerpo del actor guía del ejercicio. Se realizaron ejercicios de la misma naturaleza con máscaras que proponían distintas expresiones: las máscaras habían sido realizadas con muy diversos materiales por los actores mismos. Pudo apreciarse la diferencia en el trabajo con máscara si ésta había sido creada por su portador, o si el portador era ajeno a la creación de la misma.
- Los ejercicios realizados fueron despertando en los actores la noción de la posible doble expresión, y del juego dialéctico que esto supone. En algunos ejercicios notables con máscara -se había fijado una situación y ciertas circunstancias mínimas- los actores lograban concretar sucesivamente una acción en función de su rostro -seducir al partenaire, por ejemplo- y otra en función de la máscara -rechazarlo ambiguamente-.
- Una nueva etapa comenzó cuando se seleccionaron escenas de obras para proseguir la investigación. La elección respondió a las siguientes consideraciones: Orestes se introduce en el palacio y ante Electra asume la personalidad de un supuesto extranjero (*Las coéforas* de Esquilo); Nora le pide a su marido que la escuche: ha tomado la decisión de asumir su ser auténtico (*Casa de Muñecas* de Ibsen); Hamlet aconseja a Ofelia que se encierre en un convento; XX se da cuenta de que su hermano y su cuñada le atribuyen una personalidad distinta de la que él cree que es la

suya (*El viajero sin equipaje* de Anouilh); Adela le explica a su viejo protector, Boubouroche que no puede decirle quién es ese hombre que está escondido en el ropero porque su presencia es un secreto de familia (*Boubouroche* de Courteline); etc.

- Resultó especialmente interesante el ejercicio en que se trabajó la escena de *Hamlet*: la frecuentación de la máscara permitió al actor llevar a cabo acciones dominadas por la ambigüedad y las profundas contradicciones que sufre el personaje. Lo mismo respecto de un ejercicio propuesto por un actor, cuyo tema surgió de una situación imaginada: Orestes está decidido a entrar al palacio sin que se lo reconozca, acepta que Pílates lo “disfrace” -supuestamente, éste sabe cómo lograrlo-. Se le pidió al actor-Pílates que tratara de convencer a Orestes de que aceptara asumir una personalidad y una apariencia muy distintas de las suyas. Orestes desea vehementemente cumplir con sus propósitos, tiene tanta confianza en su amigo, que sin duda se dejará conducir. El actor-Pílates, sedujo a su amigo desde sus componentes femeninos: lo maquilló, lo vistió de mujer y le enseñó a conducirse como una verdadera mujer. En el desarrollo del ejercicio, el juego profundo de lo que se es y de lo que se puede llegar a ser, de lo que es evidente y de lo que es oscuro, alcanzó un alto valor dramático.
- La naturaleza de los ejercicios realizados -improvisaciones que nunca fueron repetidas- y el nivel que se había alcanzado en la investigación, condujeron al equipo a tomar la decisión de no ofrecer sesiones públicas

FRANCISCO JAVIER

LOS ESTUDIOS EMPRENDIDOS POR LOS INVESTIGADORES DEL INSTITUTO FUERA DE SU AMBITO

*El teatro argentino en la última década: posibilidades de un lenguaje dramático
y escénico de vanguardia*
Seminario dictado durante el curso de 1985

El objetivo fundamental del seminario fue integrar la puntualización de los posibles rasgos vanguardistas en la obra de los autores del teatro argentino reciente.

En primer término, se partió de un concepto de “vanguardia” desde el punto de vista diacrónico, lo que motivó la discusión de las siguientes cuestiones:

- Consideración de aquellos rasgos que hipotéticamente podrían caracterizar la vanguardia: *originalidad*, es decir ¿renovación o innovación?; *afán combativo* o *polémico*; *ruptura con pautas anteriores* ¿formales o de esencia?; *libertad absoluta*.
- ¿Hay límites para el autor de vanguardia?
- ¿Puede la vanguardia ser un teatro popular?
- ¿Son incompatibles *realismo* y *vanguardia*?

Para esto se examinaron y analizaron los conceptos teóricos y las obras de los dramaturgos considerados de vanguardia: Jarry, Ionesco, Adamov.

Con respecto a Jarry, se destacaron en sus piezas *Ubú rey* y *Ubú encadenado* aquellos aspectos que mejor ilustran su concepción dramática: la “reteatralización” del teatro, pues todos los personajes -mejor dicho el personaje- deben ser almas puestas al desnudo que se deben manifestar a través de lo gestual, la crudeza del lenguaje, las máscaras, el decorado, y constituir, en última instancia, una poderosa y desbordante metáfora irónica que sacuda y desconcierte al espectador.

Conjuntamente se estudiaron las obras de Ionesco *La cantante calva*, *Las sillas*, *Jacobo o la sumisión* y sus ideas sobre su teatro y el teatro en general, expuestas en *Notas y Contranotas*, y con especial detención, en las de los artículos: *Discurso acerca de la vanguardia* y *Siempre acerca de la vanguardia*. Según Ionesco, el objeto de toda su obra de vanguardia es recuperar, expresar la verdad olvidada y reintegrarla en lo actual, ya que -según el autor- la vanguardia sólo existe si se tiene en cuenta el sentido de la restitución y de retorno.

En cuanto a Adamov, se analizaron *La parodia* y *La invasión*, pertenecientes al período “vanguardista, bastante falaz”, según la opinión de su autor. Luego se examinaron *Paolo Parodi* y *Primavera del 41*, cuya politización e historicidad pueden significar un alejamiento de la vanguardia, o una superación de la misma en el interior de la propia vanguardia. Estos juicios de distintos críticos y los conceptos de Adamov sobre el particular se exponen en el volumen *Aquí y ahora*.

Especial importancia se concedió a los conceptos de Barthes sobre el tema que manifiesta en *En la vanguardia ¿de qué teatro?* y *Las tareas de la crítica brechtiana*, artículos contenidos en *Ensayos críticos*, que se complementan con *Adamov y el lenguaje* y *Dos mitos del joven teatro*, ambos incluidos en *Mitologías*, del mismo autor.

Según Barthes, la vanguardia, como generalmente se la entiende, no es sino una protesta de subversión formal de la burguesía, a la cual pertenecen sus autores, pues si bien se oponen al orden burgués, no atacan la estructura real de la sociedad, es decir, la estructura política. Por ello, propugna la necesidad de un teatro político, que puede muy bien aprovechar todas las propuestas renovadoras de la vanguardia; como ejemplo de un arte político y revolucionario, Barthes propone a Brecht.

Se aclara que todo lo consignado anteriormente sólo constituyó una síntesis referencial imprescindible para abordar el tema enunciado en el título, el teatro argentino de la última década, 1975-85, ya que se lo desarrolló durante la mayor parte del curso. En primer término se destacaron los rasgos de *El Gigante Amapolas* (1839), de Alberdi, que prefiguran, por una parte, al esperpento de Valle Inclán, y por otra, lo acerca a lo paródico carnavalesco en el sentido que le otorga Bakhtine. Se destacaron también ciertas similitudes con *Ubú rey*. Además se subrayó, en los escritos de Alberdi sobre las artes, sus ideas acerca de la necesidad de desarrollar en nuestro país un teatro político.

Como antecedente moderno de un posible teatro político vanguardista en la década del 20 al 30 -del que fue factor determinante la influencia creativa de Pirandello, ya que encauzó tendencias observables en nuestro teatro, como el metateatro- se examinó *Diálogo de vanguardia* (1919) y *Cómo se hace un drama* (1920), ambos de José González Castillo, en donde se reflexiona sobre la problemática teatral.

Al respecto se analizó en detalle *El espectador o La cuarta realidad* (1928), de Vicente Martínez Cuitiño, que bien puede considerarse la primer obra de vanguardia del teatro argentino.

Se discutió la propuesta de la profesora: considerar como legítimo vanguardista a Francisco Defilippis Novoa, no tanto por sus obras consideradas por la crítica como tales -por ejemplo *María la tonta*- sino por *He visto a Dios* (1930), su última pieza estrenada. Tal afirmación se basa en que el vanguardismo de esta obra no se concreta en la aplicación superficial de todos los recursos novedosos, sino que radica precisamente en una superación del grotesco, sin traicionar sin embargo sus rasgos esenciales.

Además, se comentaron los conceptos vertidos por Defilippis Novoa en 1930 acerca de un verdadero vanguardismo: propone una constante audacia y renovación para así responder con propiedad a las exigencias que el devenir del tiempo impone al hombre y, por supuesto, al teatro. Se confrontó dichos conceptos con los expuestos cuarenta años después por Griselda Gambaro en *Teatro de vanguardia en la Argentina*, cuya similitud se destacó, pues según dicha autora “no estar en la vanguardia es no estar en ningún lado”, entendiéndose por esto el hecho de reencontrar un lenguaje y una imagen más allá de una transcripción pedestre de una realidad que sólo nos expresa mínimamente.

Por su importancia, se analizaron asimismo, los presupuestos que según Eduardo Pavlovsky y Alberto Adellach determinan un teatro de vanguardia. Para el primero, éste es el único teatro válido, pues significa abrir brechas, buscar, sumergirse sin temor en la confusión, lo cual no impide la lúcida incorporación de contenidos que nos representen y denuncien las falencias y carencias del sistema. Adellach, por su parte, expresa que el rechazo de un final esperanzado, reformista, y la imagen del hombre aniquilado, destruido en su condición humana, motivaron su inclusión entre los autores de vanguardia, aunque en el fondo el autor palpita sin descanso con preocupaciones políticas y sociales.

Si bien se destacaron los aportes dramáticos de Roberto Cossa y los autores ya mencionados, la parte fundamental del curso se centró en el análisis de los autores de la década 197-85. Entre ellos se consideraron: Bernardo Carey, *El sillico de alivio*, el planteamiento del tema del poder en el Buenos Aires del siglo XVII; Mauricio Kartún, *Chau, Misterix*, que desnuda las connotaciones dolorosas del país de la infancia; Jorge Huertas, *Subterráneo*, parábola de la fuerza incontrolable de la vida pese a las dificultades por sobrevivir; Alberto Drago, *Un día entre los días*, recreación local de la historia de Medea; Alicia Muñoz, *Ciudad en fuga*, evocación con criterio actual de los estragos producidos por la fiebre amarilla en Buenos Aires en 1871; Ricardo Monti, *La cortina de abalorios*, metáfora degradada de una realidad oscura y dependiente; Patricio Esteve, *For Export*, sátira de los días triunfalistas del Mundial 78; Eugenio Griffiero, *Criatura*, estremecedora indagación de la soledad inapelable. También se analizaron piezas de Máximo Soto, *Vecindades y Pido gancho*, y de Diego Mileo, *¿Qué quiere decir siempre?*

A partir de estos autores se establecieron algunos rasgos y aspectos dominantes del teatro argentino actual, sin que esto signifique una pauta de homologación, pues paradójicamente podría decirse que el rasgo común entre ellos es la heterogeneidad:

- Rechazo de un realismo fotográfico.

Realismo exasperado, cruel.

Reelaboración del lenguaje verbal, cotidiano, escatológico.

La metáfora para expresar un discurso de poder, tema recurrente en muchos de estos autores.

La ambigüedad como técnica fundamental.

Exacerbación de lo protesta y lo paródico.

Los actos y hechos de la vida familiar y cotidiana con valor de rito, y de un ceremonial de la crueldad.

Lo lúdico como manifestación escénica de tensiones internas.

Carácter traslaticio de los signos del escenario que reelaboran el espacio y reafirman el tiempo real, casi enmascarado.

Reelaboración de formas tradicionales: sainete, farsa, grotesco, con un nuevo sentido.

Reincorporación del espectador como elemento activo del espectáculo.

Obras con pocos personajes.

Desacralización de la palabra para revalorizarla.

Entronización de la imagen como generador de la estructura escénica.

Como conclusión, se discutió si estos rasgos y aspectos pueden integrarse en un concepto de vanguardia.

Se confrontaron conceptos ya examinados anteriormente y se coincidió en que la vanguardia, como simple aplicación mecanicista de recursos formales, no es tal, pues con el transcurrir del tiempo se convierte en un teatro esclerótico y añejo. Cuando el autor se empeña obstinadamente en la búsqueda de lo simplemente novedoso, corre el riesgo de convertirse en un plagiarlo de hallazgos formales, que aunque prestigiosos en su origen, no le son propios.

Por último, se coincidió en que tal vez la primera condición de un verdadero autor de vanguardia radique en el hecho de que no es consciente de su posible vanguardismo y de que debe enfrentarse a nuevos desafíos a partir de sus propias potencialidades. Algunas de éstas se señalaron, como por ejemplo, el lenguaje, susceptible de recrear universos escénicos intransferibles, condición que tal vez haya sido esencial desde siempre en el teatro argentino.

En relación con esto se comentaron unas declaraciones de Griselda Gambaro -considerada la expresión de la vanguardia de los años 70- en las que ella reconoce la existencia de una tradición dramática argentina: Vacarezza, Sánchez, todo el grotesco, Deffilipis Novoa, Discépolo, Alberdi. Pero -según dicha autora- tal tradición no debe entenderse en un sentido rígido, solemne, sino como raíz: "ahí me apego y reconozco que pertenezco a esa tradición".

Como el enfoque adoptado no se redujo al análisis del texto sino que se hizo referencia a los factores que integran el hecho teatral: el director, el actor, el escenógrafo, se contó con la presencia y la opinión de Onofre Lovero, Francisco Javier, Alberto Rodríguez Muñoz, Fernando Heredia y Víctor Proncet.

MARTA LENA PAZ

Nota: Se indica la procedencia de las citas pertenecientes a autores argentinos.

– Francisco Deffilipis Novoa, *El teatro de vanguardia, directores, autores, intérpretes*. Artículo publicado en *La Razón*, 2 de julio de 1930 y reproducido en la revista teatral *El apuntador*, Buenos Aires, 1930, en la cual se incluye también su obra póstuma *Sombras en la pared*.

Eduardo Pavlovsky, *Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia*, prólogo a *La cacería*, Ed. de La Luna, Buenos Aires, 1967.

Alberto Adellach, palabras previas a *Homo Dramaticus*, en *Teatro 70*, no. 8-9, Buenos Aires, abril-mayo 1971.

Griselda Gambaro, *Teatro de vanguardia en la Argentina de hoy*, en *Universidad*, revista de la Universidad del Litoral, Santa Fe, no. 81, julio-dic 1970.

Gambaro: el peso de una genealogía, en *El teatro argentino en ardua transición*, publicado en *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 13 de mayo de 1984. Contiene también artículos de Roberto Cossa y Ricardo Monti.

Teatro, revista del Teatro Municipal General San Martín.

Año 2, no. 5, 1981. *La vanguardia teatral argentina*, de Antonio Rodríguez Anca.

Año 4, no. 12, junio de 1983. *Una generación fracturada*, de Eduardo Pogoriles.

Mesa redonda con Diana Raznovich, Máximo Soto y Mauricio Kartún.

Cuatro propuestas actuales, diálogos de Antonio Rodríguez Anca con Eugenio Griffero, Jorge Huertas y Juan José Cresto.

Año 5, no. 19, diciembre de 1984. Presente y futuro del teatro argentino: varios artículos sobre distintos aspectos.

Año 5, no. 20, mayo de 1985. *Imaginación, libertad y poder en una ciudad sitiada*. Diálogo de Analía Roffo con Bernardo Carey, acerca de *El sillico de alivio*.

Año 3, no. 10, febrero de 1983. Mesa redonda con Griselda Gambaro, Roberto Cossa y Ricardo Monti.

LITERATURA DRAMÁTICA Y PUESTA EN ESCENA

Seminario para estudiantes de la carrera de Artes y para graduados (2º cuatrimestres 1985)

El nombre del seminario remite al estudio y la investigación del proceso creador que une un texto literario-dramático¹ con el espectáculo teatral. Este proceso, la puesta en escena, comprende una serie de complejas operaciones que pertenecen al campo de la creación artística.

En todo tiempo y en general, se ha investigado profundamente el texto dramático, en menor escala, el espectáculo, y aún mucho menos la puesta en escena. Enfocar este campo es el objetivo del curso. A continuación se consignan algunos de los conceptos que constituyeron los principios estructurales del seminario.

- Con el término 'teatralidad' se intenta señalar aquello que constituye la esencia, lo específico del fenómeno teatral. El teatro y su especificidad. Y se habla del teatro en cuanto fenómeno y hecho artístico-social, que incluye el texto dramático convertido en discurso sonoro y espacial, elocución y gestualidad, actitud y movimiento del actor.

La teatralidad está encarnada por la suma de los lenguajes que constituyen el espectáculo, por la naturaleza y las características de esos lenguajes. Roland Barthes, en sus Ensayos críticos, define la teatralidad: “¿Qué es la teatralidad? Es el teatro menos el texto, un espesor de signos y de sensaciones que se edifica sobre la escena a partir del argumento escrito, es esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumergen el texto en la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente en el primer germen escrito de una obra, es un dato de creación, no de realización”.

Anne Ubersfeld parece continuar el pensamiento de Barthes cuando dice: “Nuestra presunción inicial es la siguiente: existen en el interior del texto de teatro matrices textuales de 'representatividad'; un texto de teatro puede ser analizado según procedimientos que son (relativamente) específicos y que ponen al descubierto las semillas de la teatralidad”.

- La formas inéditas en que se han de combinar los lenguajes de que dispone el director para crear el espectáculo, dependen de su concepción creadora, la cual se inspira casi absolutamente en la obra literario-dramática. En general, el director-creador del espectáculo ordena los materiales expresivos según imágenes, ideas, de acuerdo con una conceptualización. Un ejemplo ya clásico: cuando Luca Ronconi habla de su proyecto de montar *Orlando Furioso*, dice: quisiera lograr un espectáculo cuya naturaleza y estructura correspondiera al hecho de hojear un libro, de dejar correr las hojas de un libro, de las cuales sólo se leerán totalmente una o dos.

La lectura y frecuentación de la obra literario-dramática provee el punto de arranque para esta conceptualización. Muchas veces, el problema es cómo detectar el mensaje profundo del autor, aquello que el autor quiere realmente decir y que no aparece de manera explícita. Respecto de esto, en el seminario se tomó como ejemplo el estudio de Tzvetan Todorov de los cuentos de Henry James, especialmente *The figure in the carpet*. Dice el autor: “Los cuentos de James están basados en la búsqueda de una causa absoluta y ausente”... “La causa es absoluta: dentro de la narración todo debe su presencia a ella, pero está ausente y nosotros partimos en su búsqueda. Es más, no sólo está ausente sino que durante la mayor parte del tiempo también resulta desconocida; sólo se sospecha de su existencia, no de su naturaleza. Existe una búsqueda: esto es, la narración consiste en la búsqueda, en la persecución de esta causa inicial, de esta esencia primaria, y el cuento se detiene si se la encuentra”. El título del cuento, *The figure in the carpet* [*La figura en la alfombra*], adquiere el carácter de metáfora reveladora.

En el acto de preguntarse qué puede guiar al director y a los intérpretes hacia el descubrimiento del verdadero y profundo sentido que el autor quiso dar a su obra literario-dramática para tomarla como un principio generador de los procesos creadores de la puesta en escena, se trajo a colación una nueva opinión. Los profesores James Clay y Daniel Krempel, profesores de universidades estadounidenses, en su libro *The Theatrical Image*, hablan de la existencia en la obra literario-dramática de una “commanding image” [imagen dominante], de su naturaleza, y de los procedimientos que pueden ayudar a los intérpretes -director, actor, escenógrafo, etc.- a detectarla y a erigirla en centro dinámico generador de la puesta en escena.

Un mismo texto dramático-literario puede dar origen a dos -o más- puestas en escena diferentes, aun

¹ Empleo la expresión literario-dramático con la intención de acentuar la idea de que la obra dramática pertenece al campo de la literatura y de destacar, por consiguiente, la oposición literatura-puesta en escena.

cuando los intérpretes de una y otra expresen con ella una idéntica ideología fundamental; lo que ha de variar es el mundo sensible, el lenguaje escénico. Respecto de este planteo, como es natural, pueden presentarse múltiples variantes. Se ejemplificó el tema con un trabajo sobre diferentes puestas en escena de *Madre Coraje*, de Bertolt Brecht. Este valioso material de estudio ha sido publicado por el Centre National de la Recherche Scientifique de Francia, con el nombre de *Les voies de la création théâtrale*.

En relación con los lenguajes de que dispone el director para crear su espectáculo, se analizaron las propuestas concretas del dramaturgo consignadas en el texto primero y segundo de una obra literario-dramática. Se tomó como ejemplo una obra muy breve de Bertolt Brecht, *Los dos panaderos*, que integra *Terror y miseria del IIIer Reich*. Se propuso que se rastrearán las indicaciones del autor explícitas, implícitas o sugeridas, acerca del espacio escénico, la escenografía, la gestualidad del personaje, las motivaciones con que se dice el texto, etc. datos que inciden naturalmente en la elección de los lenguajes del espectáculo. Se confeccionó una grilla con estos datos, como punto de referencia para controlar lo que hipotéticamente puede ir de las propuestas del actor a las concreciones del espectáculo. Se consignó en este caso, la necesidad de confeccionar una grilla del espectáculo de la misma naturaleza de la que se hubiera realizado sobre el texto dramático-literario.

En esta etapa del desarrollo del seminario se fijaron las características del trabajo práctico que deben realizar los estudiantes. Se trata de elegir un espectáculo en cartel, preferentemente de autor nacional, que pueda ser frecuentado cuanto sea necesario. Se realizarán los análisis de texto literario-dramático y del espectáculo correspondiente, poniendo en juego los conceptos propuestos en el inicio del seminario. El objetivo prioritario es la apreciación de los procesos que unen ambos extremos del fenómeno artístico, literatura dramática-espectáculo teatral. Los estudiantes agotarán todas las posibilidades de entrevistar a los protagonistas del hecho teatral -autor, actor, director, escenógrafo, músico, promotor, productor, etc.- para iluminar con la mayor intensidad posible los procesos que constituyen el tema del seminario.

FRANCISCO JAVIER

Bibliografía empleada

- Roland Barthes. *Essais critiques*. Editions du Seuil. Paris. 1964.
Anne Ubersfeld. *Lire le théâtre*. Editions Sociales. Paris. 1978.
Tzevetan Todorov. *El análisis estructural en la literatura. Los cuentos de Henry James*. En: *Introducción al estructuralismo*: Eco, Leach, Lyons, Todorov y otros. Alianza Editorial. Madrid. 1976.
James H. Clay y Daniel Krempel. *The theatrical image*. Mc Graw-Hill. New York. 1967.
Jean-Claude François. *Mère Courage de Bertolt Brecht*. En: *Les voies de la création théâtrale*. C.N.R.S. Paris. 1970.

Relevamiento del curso sobre
CONDUCCION DEL ACTOR EN EL PROCESO DE PUESTA EN ESCENA

El objetivo de este trabajo es ofrecer un relevamiento del *Taller* sobre la *Conducción del actor en el proceso de la puesta en escena* que ofreció Juan Carlos Gené en agosto de 1986 (Teatro Fundart, Bs. As.), por invitación del CELCIT-Argentina.

LA PUESTA EN ESCENA

Juan Carlos Gené considera tres posibles puestas en escena: a) a partir de un texto dramático; b) creación colectiva; c) creación individual. Para la experiencia del taller, Gené elige la primera posibilidad, y toma como punto de partida el texto *Golpes a mi puerta*, que le pertenece.

Se plantea la puesta en escena como una aventura que, en condiciones óptimas, hace del director una guía o conductor del trabajo creativo del actor. Este proceso de la puesta en escena se presenta como un hecho participativo que intenta generar un hecho de vida.

Si profesar es volcarse apasionadamente en un acto de fe, la profesión teatral, desde la perspectiva de Gené, se nos revela como una liturgia de la acción. Y si lo que somos depende de lo que hacemos -posición que adopta y sostiene- es coherente que en el comienzo surja la acción, el verbo.

En la medida en que una obra de teatro es una estructura de trabajo y en que toda acción es modificación de circunstancias, Gené considera fundamental una sucesiva transformación de las acciones mismas; la transformación se produce en el curso de la acción. Para Gené, tener claro el objetivo es saber con certeza el *para qué* de cada acción. Desde esta perspectiva -tan opuesta a la de una metafísica tradicional- comprendemos su indicación acerca de no usar sustantivos, sino verbos, para sintetizar el objetivo de la obra y, por lo tanto, de cada escena de la misma.

OBJETIVOS DEL TALLER

Consecuentemente con estos principios básicos, se propone ofrecer orientaciones útiles para el trabajo de los actores y directores que participan en el grupo. La tarea se plantea como una ayuda para que estos puedan hacerse visibles, con la mayor lucidez posible, los obstáculos que impiden el proceso del trabajo en el camino de la puesta.

En general, las escenas elegidas por los participantes fueron protagonizadas por dos actores.

ETAPAS DE LA EXPERIENCIA

En una primera etapa, uno de los actores, o ambos, conducían su propia experiencia. En una segunda etapa, surgió la siguiente alternativa: directores que organizaron la tarea con actores del taller. En todos los ejercicios se preparó previamente la escena: a) a partir del texto dividiéndolo en unidades; b) a partir del espacio, según la utilización del mismo.

Es importante aclarar que los trabajos realizados no fueron considerados ensayos, sino sólo experiencias sobre las cuales Gené fue proponiendo su metodología para este tipo de puesta, realizada a partir del texto.

LA PROBLEMÁTICA DESDE LA PRACTICA

Consideremos entonces algunos aspectos de la problemática y las propuestas orientadoras que proporcionó a través de la práctica.

El texto dramático: a) Para Gené el texto es un mapa, no el territorio. Desde esta perspectiva, en la materialización de una puesta es fundamental el trabajo sobre el texto, mapa que opera como una guía hacia un territorio posible. El territorio real sería el cuerpo vivo y presente de la obra, su consumación en la puesta en escena.

Respecto de la elección del texto, Gené indica que es imprescindible amar lo que se elige. Comprender la obra es optar por la expresión de su sentido. Decir otra cosa sería forzar el texto, desvirtuar la obra.

b) Veamos entonces cuáles serían las etapas de una puesta en escena a partir de un texto dado: 1) El conocimiento profundo del texto, a través de reiteradas lecturas. 2) El logro de un vínculo vivo entre actores y texto. 3) La elaboración y concreción de elementos complementarios, como la iluminación y el vestuario.

Según Juan Carlos Gené, un texto dramático bien hecho está contruido de una determinada manera; esta estructura contiene ciclos de vida o unidades de acción, y el actor debe encontrar, precisamente, la unidad de acción.

Ejemplo: Tomemos uno de los trabajos realizados, el encuentro entre Pablo y Ana, en el primer acto (ver nota 1). En lo sucesivo al nombrar los personajes nos referimos a los actores que interpretaron a los mismos.

Pablo entra muy excitado y se esconde. Sorprende a Ana violentamente. El director a cargo explica la subdivisión que hizo de la escena en secuencias mínimas, separadas por momentos de silencio. Refiere que se realizaron improvisaciones previas, fuera del taller, en las que se definió una acción: Pablo se esconde. El director indica que pretendió que los actores crearan una tensión interna. Hizo ruidos como una manera de mostrar los momentos en los cuales no se lograba la tensión entre los personajes. Veamos ahora la tarea de Gené. Generalmente comienza su indagación con la pregunta: *para qué*, el propósito del trabajo. El director lo manifiesta: ha tratado de que una monja y un perseguido puedan conectarse, conocerse.

Gené acepta como logro la desconfianza y tensión mutua entre los personajes, pero empieza a revelar algunos aspectos del trabajo que entran en contradicción con la propuesta inicial del director. Por ejemplo: La preocupación de Ana por Ursula, que aparece en el texto, es un elemento que surge en este trabajo de manera artificial, inesperada. Esto se fundamenta en lo siguiente: por una parte, si Ana expresa su duda acerca de que Ursula, por miedo, pueda llegar a delatar a Pablo, es porque ella misma ya ha decidido protegerlo. Por la otra, en la acción realizada, Ana cierra la puerta con llave. Estos dos hechos parecen indicar que la confianza de Ana hacia Pablo prima sobre la desconfianza; pero esto entraría en contradicción con el propósito del director, y las consideraciones que hicimos sobre el ejemplo. Entonces, si éste acepta que Pablo comience la escena con tanta violencia, ya no podrá detener como efecto consecuente, la actitud de resentimiento de Ana. Los raptos de nerviosismo de Pablo, incrementarán su miedo y su desconfianza. De este modo, el haber intentado que Pablo y Ana se comuniquen, pero sin precisar claramente el objetivo de esta comunicación en la escena, el *para qué* de la misma, impidió que el sentido presente en el texto se materializara en la acción. Lo que debía ser un momento de desconfianza que poco a poco se tornara en confianza, no evolucionó a través de las acciones necesarias para lograr esta transformación. Este ejemplo permite abrir la reflexión no sólo sobre el texto y su *para qué*, sino también sobre otro tema: la relación entre texto e improvisación.

Gené no da pautas fijas para aproximarse a un texto. Valoriza la improvisación en cuanto posibilita hallazgos, pero avisa sobre el peligro de dispersarse o abrirse hacia interpretaciones no presentes en la obra, o que no se desprenden de ésta.

Considera válida la improvisación cuando hay que imaginar la “circunstancia” de los personajes en la etapa inicial de una búsqueda; cuando la verbalidad de la obra es importante, recomienda ser cauteloso con las improvisaciones. Estas sólo serían un recurso para solucionar problemas.

Piensa que el mito del acercamiento al texto hay que tomarlo con cierta precaución. “La única forma de acercarse al texto es hacerlo, y la palabra puede ser acción”.

Si nos remitimos al ejemplo anterior, podemos observar el condicionamiento creado por las improvisaciones previas al trabajo del taller, en las que Pablo -según referencia del director- entraba, se escondía y sorprendía violentamente a Ana.

Tomemos otro ejemplo: Uno de los trabajos realizados sobre la escena entre Cerone y Ana (Tercer Acto, Cuadro Primero) (Ver nota 2). El actor cerca el espacio de Ana de modo amenazante. No habla. Su presencia y movimientos revelan hostilidad. En un momento, ya en el espacio que representa el interior de la celda en la que ella se encuentra, golpea fuertemente la mesa. El actor -según su propia explicación- quiere ganarse la confianza de Ana, pero Gené observa que, de hecho, la asusta. Volvemos a encontrarnos con un trabajo basado en la improvisación, que busca acercarse al *para qué* de la escena y, sin embargo, entra en contradicción con la misma.

Gené insiste, entonces -en éste como en otros casos-, en la importancia fundamental de clarificar el objetivo para materializarlo en la acción dramática.

Otro aspecto destacado de la problemática abordada en el taller:

LA RECEPCION Y EL CONTACTO ENTRE LOS ACTORES

Gené dice que hay un punto en el que las técnicas se encuentran y actúa la ideología del cuerpo. Esta consideración implica no descartar caminos de búsqueda en la medida en que estén orientados por un claro “para qué” que se vaya materializando a través de la conexión entre los cuerpos de los actores. Considera fundamental esa capacidad de percibirse, ese mirar aprendiendo a verse, siempre a través de las acciones. Qué pasa en la escena no tiene que ver, entonces, con lo que los personajes dicen, sino con aquello que hacen.

Retomemos el caso anterior: El actor-Cerone dice haber perdido la calma ante Ana, en la medida en que notó en ella una actitud de gran seguridad. Sin embargo, Gené considera que Ana estaba nerviosa, que la seguridad de la que habla el actor era sólo aparente. Apreciamos entonces cómo la diferente percepción que los actores tienen entre sí puede variar completamente el curso de su acción.

Tomemos otro ejemplo. En los primeros trabajos sobre la escena del Angelus (Primer Acto. Ver nota 3), Ana y Ursula apenas logran mirarse. Esta actitud se fue modificando en otras realizaciones de la misma escena, a partir de las indicaciones de Gené sobre el problema de la falta de relación o receptividad entre los actores. Si no se desarrolla este aspecto de la comunicación, puede llegar a inhibirse notablemente la capacidad de expresión. Ejemplo: en uno de los trabajos sobre la escena del encuentro de Ana y Pablo, el actor manifiesta que intentó transmitir con la mirada, sintiendo, sin embargo, trabadas sus acciones. Gené da participación a un director, integrante del taller, para tratar de ayudar al actor a encontrar una solución a su problema. El director propone tomar un momento del trabajo en el que se haya logrado una buena relación -Pablo arrodillado ante Ana-, extraerlo de la escena y trabajarlo para obtener, desde una práctica, una materialización del vínculo entre los actores que pueda volcarse en la escena en cuestión.

Si es un trabajo rico se ven algunas cosas que sirven y otras que no sirven. Gené recomienda poner el acento en lo que sirve. Cuando el vínculo fluye, puede ser conveniente trabajar aquello que lo hace funcionar: “afinándolo”. Ejemplo: En uno de los trabajos sobre la escena del Angelus, se nota una complicidad, un entendimiento entre Ana y Ursula que va más allá de la palabra. Una carcajada de Ana le dio a la escena un punto de apoyo desde el cual los personajes pueden reforzar el hecho de la comunicación. Entonces, concluye Gené, es útil registrar cómo aparece la comunicación.

MOVIMIENTO Y ACCION

Como podemos apreciar, la relación por medio del cuerpo no equivale necesariamente a contacto directo. Gené discrimina claramente entre *movimiento* y *acción*. En una dinámica de acciones concretas con unidad de sentido, el actor ya no se queda, ya no se “sienta” o se cosifica en la situación. Pero esto no significa en absoluto una indicación de movimiento para el actor. Consideramos que confundir movimiento y acción puede llevar a situaciones en las que no se aprecien y desarrollen acciones de apariencia estática, pero cargadas de acción dramática. En el taller pudimos observar algunos casos en los que sucedió lo expuesto: exceso de movimiento que desviaba la acción del objetivo de la escena. Tomemos algunos casos ya conocidos: la extrema y nerviosa movilidad de Cerone en torno de Ana llega a contradecir la intención de acercamiento persuasivo del personaje. O bien, la violenta irrupción de Pablo en la casa de Ana, impide la transición en la que Pablo tendría que ir ganando la confianza de Ana. Si consideramos otro ejemplo más, el juego entre Ana y Ursula en otro de los trabajos sobre la escena del Angelus, produce acciones que consolidan el vínculo entre ambas; pero al poner demasiado el acento en los movimientos, se llega a enfatizar el juego teatral, perdiendo entonces la riqueza de la búsqueda, al caer en un modelo estereotipado de monja.

LA CONSTRUCCION DEL PERSONAJE Y LAS SUPERSTICIONES DEL ACTOR

Consideremos un poco más precisamente el tema del *personaje*. En sus observaciones sobre los trabajos, Gené insiste en la importancia del *qué pasa* y relativiza los caminos subjetivos que cada actor pueda emplear para lograrlo. Esto no significa que no valore o que no le interese la sensibilidad creadora del actor; simplemente no lo incita a seguir un camino determinado en la manera de sentir el personaje. Apuntar al *qué pasa* en la escena permite, justamente, un margen amplio de libertad para la sensibilidad del actor. El director cuenta, así, con un actor independiente; vale decir: no condicionado en su concepción. Ejemplo: en un trabajo sobre la escena entre Cerone y Ana, la actriz elabora el personaje de una manera imprevisible para Gené. Ella disfraza el miedo con una actitud de segura dignidad. Si en este aspecto los actores no experimentan su libertad, desaparece el juego y, por lo tanto, algo esencial en el trabajo teatral: el principio de placer.

Gené no da pautas para la construcción del personaje, excepto la ya reiterada claridad del *para qué* de la acción. El texto, por sí solo, no nos puede dar los personajes. El personaje es la materialización del “papel” o la parte, expresado en el texto. Para Gené no hay personaje sin actor. Tal vez podamos considerar que si el texto es el mapa para el territorio de la puesta, el rol o la parte enunciada en el texto es una indicación posible, un punto de partida para la concreción del personaje en la puesta en escena. Consecuentemente, para Gené la historia del personaje es válida, siempre que lo historiado tenga que ver con lo que tiene que hacer. Dice, por ejemplo, que no le importa la historia de Hamlet cuando era estudiante. Considera útil, en cambio, vincular el pasado de los personajes, especialmente en tanto pasado

inmediato, el de *dónde vienen*, en la medida en que los podamos conectar con el *adónde van*. En la práctica, entonces, no es conveniente que el actor cuente la historia de su personaje, sino que produzca hechos concretos; pero, una vez concluido el trabajo sobre la escena, es bueno pedirle al actor que cuente lo que le sucedió en la escena. Este procedimiento tiene la ventaja de dar al actor un hecho activo. Refiere Gené que lo interesante es ver cómo el actor empieza a destilar un jugo también activo que le hace aproximarse al personaje. Sin embargo, esta identificación nunca es total. Si lo fuera, dejaría de ser un juego para transformarse en una patología. En tal caso, el actor juega a identificarse. Si opera con técnicas de distanciamiento -como en la metodología de Brecht- también juega, sólo que de otro modo. Como podemos apreciar, para Gené la claridad de la acción no es incompatible con el uso de técnicas diferentes.

Trata, entonces, de desterrar las “supersticiones” del actor acerca de cómo debe ser el personaje y cómo debe sentir.

Cuando un actor tiende a intelectualizar la comprensión de su personaje, Gené lo orienta siempre para que pueda encontrar el *para qué* de la acción. Comprender el personaje es, entonces, ir aclarando su línea de acción, dilucidar lo que el actor quiere en cada escena.

Estos aspectos de la problemática se relacionan con el de la libertad creativa y la independencia del actor en la puesta y con el de una intuición acompañada de una clara razón. De este modo, no descarta caminos de búsqueda para el actor. Por ejemplo, en el caso en que el actor use imágenes y se motive a partir de éstas. Gené se plantea que trataría de ayudarlo para que pudiera concretar sus imágenes en acciones. Esta metodología de trabajo, tan precisa en sus objetivos de acción como flexible en el proceso de lograrlos, le permite insistir en cuanto a la intención de romper estereotipos.

A manera de aclaración de algunos de los aspectos considerados, volvamos a los ejemplos. En uno de los trabajos sobre la escena entre Ana y Cerone, Gené plantea que las acciones de éste -según la base dada en el texto- son las de un político. Sin embargo, en la práctica el personaje está elaborado como el de un policía. El actor lo ha construido desde un modelo exterior, desde un estereotipo de represor. Esto tiene que ver, nuevamente, con el tema del vínculo entre los personajes. En la medida en que el actor no se conecta suficientemente con la actriz y no observa sus actitudes, difícilmente pueda cambiar algo de ella. Para romper un estereotipo el actor tendría que permitirse un juego con el personaje que no se ajuste a un modelo institucional. En este mismo trabajo, la actriz logra evitar el modelo tradicional, exterior, de una monja. Por el contrario, no oculta características del arreglo femenino, aunque tampoco las exagera. Gené valora este camino en la construcción del personaje, en la medida en que le proporciona una Ana de matices interesantes, que expresa resistencia a su modo, sin dejar de cumplir el objetivo de la acción. Desde luego que, en tanto cada personaje se materializa en la acción y los trabajos son -en los casos referidos- de por lo menos dos actores, el cumplimiento o no del *para qué* de la escena variará según la claridad del *para qué* de cada actor y de sus acciones conjuntas en dicha escena. Como requisito previo del taller, comprendemos entonces que Gené haya pedido a los directores una breve síntesis argumental de la obra, conteniendo el objetivo de la misma, y una síntesis semejante de la escena elegida para su trabajo, a los actores.

Gené acepta el uso de elementos -por ejemplo, de vestuario- para ayudar a la caracterización del personaje, siempre que no propicien la irrupción de la superstición del estereotipo. Así, como le pareció interesante una Ana que no ocultara sus características femeninas, considera algo artificial el uso que una actriz hace de un pañuelo de cabeza, procurando dar un tono más ascético al personaje de la monja. A veces, este tipo de elementos encubre características naturales que pueden ser empleadas en una búsqueda más abierta, menos condicionada. En este mismo caso, el cabello rizado de la actriz, que está tomado como signo de sensualidad, inadecuado para su personaje, resulta ser, precisamente, una característica bastante común en la fisonomía de muchas monjas.

Cuando Pablo -en la escena del encuentro con Ana- advierte que ella es monja, pero no una monja convencional, notamos cómo va surgiendo un vínculo que hace que uno resulte importante para el otro. Y esto es, justamente, según Gené, lo que debe trabajarse en la escena.

De modo semejante, en la escena del Angelus, si la oración que rezan no se ve en el cuerpo, es inútil que sea dicha. Si Ana parece una santa cuando en verdad no lo es, si se maneja con abstracciones tan generales como el “amor a Dios”, falta que Dios y la fe estén vivos para la actriz. Veamos ahora un caso en el cual se intenta, desde un cierto estereotipo, su posible transgresión.

Se trata de la escena de Ana y Úrsula en la cárcel (Acto Tercero. Cuadro Segundo. Ver nota 4). El director a cargo se tomó una licencia: sacó a la carcelera.

Hace notar, luego de la realización del trabajo, que en el texto hay una acotación sobre cierta locura de

Ana. Entonces, refiere que le pidió a la actriz que trabajara su propia locura. La escena presenta una dinámica activa e interesante, la gran movilidad física desencadena muchas energías. Se evidencian, así, síntomas de una cierta compulsión física: Ana obliga a Ursula a un trabajo corporal, cuerpo a cuerpo, afectivo pero desesperado. El objetivo de Ana es que Ursula escuche los gritos de tortura, que ella ya ha percibido, de alguna manera, que participe de su “locura”.

Gené intenta hacer avanzar la propuesta proponiendo la repetición de la escena, pero con la presencia de la carcelera. La indicación del director es, entonces, que Ana y Ursula trabajen en relación, pero percibiendo, a su vez, la presencia del tercer personaje. Este ejercicio resultó muy productivo, ya que la carga emotiva presente en el primer trabajo siguió existiendo, pero de manera subyacente.

La presencia de la carcelera ayudó a contener los movimientos, potenciando, así, el valor de la acción.

Gené observa, sin embargo, que la escena aún conserva síntomas de cierta agresión física. Se trataría entonces de seguir trabajando, pero en base a la mayor claridad lograda en el curso de la propuesta.

Consideramos que es un buen ejemplo para sintetizar el proceso del taller, ya que nos muestra que tanto en este como en cualquier otro trabajo en la aventura de una puesta, el director es el guía que ayuda a encontrar, desde las condiciones dadas, la mejor realización posible.

Aclaración: No hemos seguido el curso cronológico del trabajo. Por el contrario, hemos tratado de sintetizar las consideraciones teóricas previas a la etapa práctica y las preguntas y respuestas del momento final, y los trabajos a través de los cuales se operó con la dinámica teórico-práctica, esencial de un taller.

LITA LLAGOSTERA

NORMA ADRIANA SCHEININ

ANA M. SEOANE

NOTAS

Las siguientes NOTAS fueron extraídas del volumen: *Golpes a mi puerta*, Juan Carlos Gené, de Centro Gumilla. Caracas, 1984.

Nota 1)

ANA. -*Corre, abre y sale a la calle. Se la ve alejarse alarmada, tratando de inquirir en la oscuridad. Tiempo.*

Y por el lado opuesto a aquel por donde ella desapareciera, entra furtivo y agitado un hombre joven. Al ver el sagrario se siente confundido pero se ampara en la relativa sombra del lugar. Transpira y se ve que lo sostienen sus últimas fuerzas. Ana vuelve sola y cargada de angustia. Cierra la puerta.

ANA. -¡Será posible! Y esa presumida por la calle. A ver qué hace ahora si escuchó los disparos... Y Tú, ¿me quieres explicar...?

Mira hacia el sagrario y ahoga un grito. Ante él, el agitado Pablo.

PABLO. -Perdone... por favor... La puerta estaba abierta... me perseguían.

Silencio largo. Ana mira esa figura desvalida, agotada e implorante.

PABLO. -Yo sé que la comprometo gravemente. Pero cuando se hayan alejado las patrullas me iré. Lo siento, lo siento de veras. Le juro que me iré en seguida.

Agotado, se sienta en el reclinatorio que está frente al sagrario y cierra los ojos. Ana recuerda que no ha asegurado la puerta. Va a ella y pasa el seguro y la cadena. Al escuchar los ruidos, Pablo se levanta de un salto temiendo algo. Ana regresa. Se miran. Silencio.

PABLO. - De veras, no tenía alternativa.

ANA. - ¿Por qué... por qué lo persiguen? (*Silencio*) Bueno... ¿qué importa eso?

PABLO. -No soy ladrón, ni asesino.

Ana de da cuenta que no debe preguntar más. Afuera, órdenes, marchas y el motor de un jeep que pasa a velocidad. Los dos quedan en silencio.

ANA. -¡Vuelven!

PABLO. -Sí... pero se alejan.

Silencio.

PABLO. -Una hora. Tal vez menos, y me iré.

Nerviosa y confusa, Ana sigue amasando. El no puede asociar esa tarea con el sagrario.

PABLO. -¿Qué es esto? ¿Una Iglesia?

ANA. -Es mi casa.

PABLO. -(*Mira el sagrario desconcertado*) Ah...

ANA. -Soy religiosa.

PABLO. -¿Tanto?

ANA. -(*Sonríe a pesar de sus nervios*) Quiero decir que soy monja.

PABLO. -¡Monja!

ANA. -(*Molesta*) ¡Monja, sí! ¿Nunca vio una monja?

PABLO. -En camisa de dormir y amasando, no.

ANA. -(*Se limpia las manos*) Voy a vestirme.

PABLO. -¡Por favor, no! Está en su casa... De veras, le ruego... no me haga sentir peor. Está bien así.

Ana cede y sigue trabajando. Silencio.

PABLO. -Esto... es un sagrario, ¿no?

ANA. -Sí.

PABLO. -¿Dice misa usted aquí?

ANA. -Las religiosas no decimos misa.

PABLO. -¿Viene un cura?... perdón: ¿un sacerdote?

ANA. -Las misas las reza el padre Emilio en la capilla. Pero es lejos. Aquí hay hostias sagradas, para los que quieren comulgar y para los enfermos. Mi compañera salió recién para llevar la comunión a alguien que se está muriendo.

PABLO. -(Alarmado) ¿Otra monja? ¿Y qué va a decir cuándo...?

ANA. -Se va a morir de pánico... (Una pausa: se esfuerza por sonreír) Como yo.

PABLO. -¿Tiene miedo?

ANA. -(Asiente cabeceando) ¿Usted no?

PABLO. -¿Yo? También. Pero estoy... más habituado.

ANA. -¿Y no tiene miedo de que yo lo denuncie?

PABLO. -Sí, claro. Pero ya le dije: no tenía alternativa.

Silencio. Ana está pensativa.

ANA. -Me preocupa Ursula.

PABLO. -¿Ursula?

ANA. -Mi compañera. Sería incapaz de hacer una trastada. ¡Pero es tan miedosa!

PABLO. -Escuche... no se preocupe: mejor salgo ya. ¿Tiene llave la puerta?

ANA. -(Reaccionando) Entonces ¿para qué vino?

PABLO. -¿Cómo?

ANA. -Si se metió acá para irse así, enseguida, mejor no me hubiera comprometido.

PABLO. -Bueno, yo...

ANA. -¡Bueno, nada! Usted no va a salir ahora porque lo van a apresar y me va a comprometer a mí. Siéntese ahí y espere.

Silencio. Pablo la mira indeciso.

ANA. -¡Que se siente, dije! Me pone nerviosa paseando de un lado al otro...

El obedece. Ella trabaja y de pronto cree escuchar algo inquietante en la calle. Interrumpe, escucha; él se pone de pie alarmado. Pero era falsa alarma. Ella sigue trabajando.

PABLO. -¿Nunca hay requisas aquí?

ANA. -Sí.

PABLO. -(Levantándose resuelto) ¡Me voy!

ANA. -¡Le dije que se sentara!

PABLO. -No hay patrullas en la cuadra. Aunque me pesquen a dos cuadras de aquí, para usted es preferible eso y no que me encuentren en su casa.

ANA. -No lo van a encontrar. (El la mira, sorprendido) Cerone no quiere problemas con el obispo y ya tuvo varios por... bueno, requisas y esas cosas... Vienen, preguntan y se van.

PABLO. -¿Sin requisar?

ANA. -Nunca lo han hecho. Hasta ahora.

NOTA 2)

Cuadro Primero

Se ilumina un recinto al que da acceso una reja. Hay una mesa con dos largos bancos que la flanquean. En uno de ellos, Ana, silenciosa, con frío, que cruza los brazos para contener su temblor.

Una mujer con bata gris y rostro helado y feroz la mira, manteniéndose cerca de la reja. Cada vez que las miradas de ambas se cruzan, Ana la desvía con franco desagrado. De pronto, lejanos gritos, una orden, una descarga. Silencio. Ana se demuda: pero su mirada interrogante nada obtiene de la vigilancia seca de su guardiana. Por fin irrumpe Cerone. La mujer abre la reja y él entra, clavando una mirada glacial en Ana. Una seña y la mujer sale, cerrando tras ella. Apenas ha desaparecido, Cerone cambia totalmente su actitud y viene hasta Ana con inesperada solicitud.

CERONE. -¡Hermana, hermanita! Apenas supe que estaba en dificultades, volé. ¿Cómo está, hermana? (Ella se ha puesto de pie y él le ha tomado su mano con ambas suyas: parece alguien que estuviese dando un efusivo pésame) Lamento que su situación no me permita decir “qué gusto verla”, pero créame que verla es siempre un gusto para mí, con perdón de la fea situación en que estos torpes nos han colocado... Caramba, ¡qué frío hace aquí! Usted tendrá frío, hermanita...

ANA. -Sí, estoy helada.

CERONE. -¿No ve? ¡Y cómo no! Y todo por una torpeza. Usted horas aquí detenida y yo ajeno a todo, atareadísimo con el atentado a la destilería. Un desastre, aunque sin grandes daños ni desgracias personales, por suerte. Pero en cuanto lo supe, vine corriendo. Lo lamento, lo lamento de veras. ¿Recuerda que le dije: “mucho bruto por ahí con ganas de hacer méritos”?

¡Ahí tiene! Un procedimiento de veras inoportuno. Si justamente acabábamos de levantar la vigilancia. Un exceso de celo, indudablemente. Pero siéntese, siéntese, hermana, póngase cómoda. De veras este lugar es helado. ¿Puedo sentarme, hermana?

ANA. -(Confundida por esa obsequiosidad). Claro... (El lo hace).

CERONE. -Pero por fortuna, pude encargarme yo de indagar a ese hombre... me refiero a su... al que se metió en su casa...

ANA. -¿Indagar? ¿Pero está con vida?

CERONE. -Sí... y hasta puede conservarla si contesta todas nuestras preguntas.

ANA. -¡Gracias a Dios! ¡Es increíble!

Pausa. El la observa, incómodo.

CERONE. -Puedo preguntarle... ¿por qué le resulta increíble?

ANA. -Porque dispararon a mansalva sobre él. Le hicieron tres disparos y él ni siquiera tenía un arma para defenderse. Vi cómo lo sacaban a la rastra, ensangrentado.

CERONE. -¡Hermanita! ¡Usted siempre tan ocurrente! Mi gente no dispara sobre gente desarmada. Si usted dijera eso por ahí, ¡podría afectar nuestra imagen! De modo que... una vez que esto termine, no propale esas versiones, se lo ruego. (*Con súbito entusiasmo*). Porque esto terminará pronto; serán unas horas, algunas molestias y... un mal sueño, una pesadilla pero con despertar feliz. El idiota que hizo el procedimiento va a tener un disgusto. Creo que es alguien que me envidia. ¡Imagínese! Envidiar una situación de responsabilidad como la mía, tan dolorosa... ¡en fin!...

Silencio.

CERONE. -¿No se alegra?

ANA. -Es que... no comprendo.

CERONE. -El hombre confesó, hermanita.

ANA. -¿Qué es lo que confesó?

CERONE. -A tal punto estaba armado, que la amenazó a usted con su arma. La amenazó de muerte para obligarla a protegerlo. Y si bien yo creo... -aquí en confianza, entre nosotros... me permito creer que usted fue demasiado... ¿cómo diré?...

¡Impresionable!; digo, porque estuve dos veces en su casa ofreciéndole toda clase de seguridades: toda mi gente armada, en la calle, lista para protegerla... y usted se dejó... en fin... impresionar demasiado por esa amenaza; en fin, debilidades femeninas, ¿quién no lo comprendería?... bien, a pesar de eso, todo se ha aclarado y en cuanto usted preste declaración de estos hechos, podrá volver a su edificante apostolado.

ANA. -El no estaba armado.

Pausa. El la mira, súbitamente serio. Pero no quiere dejarse llevar por la irritación. Se para y se pasea golpeándose.

CERONE. - ¡Pero, demonios! ¡Qué frío hace aquí dentro! (*Se vuelve a ella tratando de sonreír*) Hermana, yo no sé si usted tiene conciencia de su situación... Un rebelde condenado a muerte fue encontrado en su casa. (*Enseguida, como corrigiendo*). Sí, sí... afortunadamente, ese hombre... gracias a que yo exigí hacerme cargo personalmente del interrogatorio... al primer apremio nos explicó que la amenazó de muerte para obtener protección, de modo que...

ANA. -(*Resuelta*): No me amenazó.

NOTA 3)

En ese momento, como desde una claraboya alta en la pared, entra un tenue rayo de sol que cae directo sobre la mesa con el pan.

ANA. -Amanece.

URSULA. -Es la primera vez que no siento este momento como una bendición del Señor.

ANA. -(*Se arrodilla*): El ángel del Señor anunció a María.

URSULA. -(*Idem*) Y concibió por obra del Espíritu Santo.

ANA. -Dios te salve, María, llena eres de gracia, el Señor es contigo, bendita tú eres entre todas las mujeres y bendito es el fruto de tu vientre, Jesús.

Silencio. Ana parece ahora transportada a otra realidad. Ursula la observa y responde sola, esperando ser seguida.

URSULA. -Santa María, Madre de Dios... (*Silencio*). Ana...

ANA. -Ursula... ¿nunca pensaste en tener un hijo?

URSULA. -¡Por supuesto que no!

ANA. -¿Y no te duele haber renunciado?

URSULA. -No. ¿A ti? (*Ana asiente en silencio. Ursula le habla con afecto*). Yo creo que la Superiora tenía razón.

ANA. -(*Con una sonrisa melancólica y serena*) Por nada del mundo cambiaría mi estado. Pero me duele. Es, creo... el sacrificio más grande que puedo hacer por él. Y me siento alegre de sentir este dolor. Hasta creo que te compadezco por no sentirlo...

URSULA. -Ana, ¡no empecemos!

ANA. -Estamos rezando. Celebramos la maternidad de María. ¿Por qué no así? Ofreciendo nuestras maternidades frustradas.

URSULA. -Yo no siento tal frustración. Sería hipócrita ofrecer eso.

ANA. -(*A boca de jarro*) ¿Y el amor, Ursula?

URSULA. -Ana, ¡por favor!

ANA. -¡El amor de un hombre!

URSULA. -Ana, basta, estamos rezando el Angelus.

ANA. -Eso no puede ser que no te duela. Como a mí. Aunque te alegre esta renuncia. Pero tiene que dolerte para que pueda alegrarte.

URSULA. -(*Cerradamente defensiva*) ¡Basta, Ana! (*Se levanta y se sienta en la mesa. Ana se concentra y reza sola, como poseída, ahora, de una extraña alegría, una suerte de exaltación. Ursula la observa. Parece como si el no sentirse presionada permitiera su confesión*).

URSULA. -Dios me perdone, querida mía... pero hace un rato... me amparé en mi indignación para asomarme a ver roncar a ese muchacho. Pero de veras quería mirarlo. Como roncaba tanto... me sentí segura... De veras así dormido resulta bello como un niño.

Ana amplía su sonrisa y aumenta el fervor de su oración silenciosa.

URSULA. -Me alegré de poder observarlo sin que me viera. Nunca había mirado así a un hombre, salvo en el hospital. Pero allí están enfermos, tristes... como siempre me imagino a los hombres.

ANA. -(*Sin dejar su actitud recogida*): ¿Tristes?

URSULA. -Debe ser porque en mi casa los hombres.. mi papá... mis hermanos... era como que... que no existían... Silenciosos, apocados... Mi madre era la voz ahí. Y siempre los veo así... como en el hospital. O brutales y toscos, como por la calle.

Un silencio. Ana sonríe suavemente.

URSULA. -Pero ahí está ese muchacho... lleno de vida... roncando a pata suelta mientras treinta asesinos lo esperan para masacrarlo. Y es bellissimo. Y está lleno de alegría.

Silencio.

ANA. -Entonces, ya sé: te duele.

URSULA. -(Sencillamente): Sí. Y también yo me alegro de este dolor.

Ana se levanta y se sienta a su lado. Las dos miran al suelo en silencio.

ANA. -Es inquietante ese muchacho ahí.

URSULA. -Sí.

Pausa.

ANA. -Pero...

URSULA. -Sí, ya sé.

ANA. -(*Maravillada*): ¿Sí? ¿De veras? ¿Lo sientes como yo?

URSULA. -¿Cómo lo sientes tú?

ANA. -(*Se ruboriza*) No sé, pero... (*Se ríe, avergonzada*).

URSULA. -Vamos, dime: ¿cómo lo sientes?

ANA. -Como me imagino que... ¡Sí! Ahí tienes a Severa: le ha sido fiel a Cosme toda la vida, hasta esta noche en que él murió, ¿no es cierto?

URSULA. -Eso creo, sí.

ANA. -Y muchas veces habrá visto a un hombre bello, que la conmoviera. Y lo habrá mirado embobada y como algo lejano y... (*No encuentra la palabra*).

URSULA. -Ajeno.

ANA. -¡Eso! Algo que pasa y nos conmueve. Y nos recuerda que en casa nos esperan...

URSULA. -... con amor.

ANA. -¡Eso!

Ursula la abraza con ternura.

URSULA. -Creo que la Superiora no tenía razón.

ANA. -Gracias.

Están emocionadas y al borde del llanto.

URSULA. -Estamos por demás idiotas. No hacemos más que llorar.

ANA. - Estamos con miedo.

(*Y la respuesta de ambas es desatarse en nerviosas carcajadas interminables*)

ANA. -¡Ursula! Yo también me asomé a mirarlo cuando fui a buscar el pan.

Redoblan las carcajadas. Hasta que un golpe en la puerta las hace saltar y enmudecer.

NOTA 4)

Luz sobre el recinto enrejado y ahora desierto. Tiempo. Entra la mujer de gris que trae a Ana. Demacrada y débil, se la ve ya habituada a la disciplina carcelaria, porque, aunque con actitud ausente, lejana y claramente melancólica, espera de pie la autorización para todo gesto. La mujer, consciente de su poder, se complace en retrasar su señal. Por fin la autoriza con un gesto apenas perceptible y Ana se sienta, protegiéndose del frío con su abrigo. Silencio.

ANA. -¿Para qué me traen otra vez acá? ¿Usted sabe algo?

Por supuesto, la única respuesta es el silencio. Y alguien introduce a Ursula. Si bien se ve que ha sido menos presionada que Ana, las huellas del miedo y del encierro también son evidentes en ella.

URSULA. -¡Ana!

Corre y abraza a Ana. Pero ésta permanece estática. Ursula percibe enseguida que la atención de su compañera no está con ella.

URSULA. -Ana, querida... ¿qué pasa?

ANA. -Esa mujer...

URSULA. -¿Qué pasa con ella?

ANA. -Nunca la vi antes.

URSULA. -¿Antes de qué?

ANA. -Antes... de que todo empezara: la invasión, la guerra...

URSULA. -¿Y por qué la habrías visto? (*Pausa*). Ana, por favor, ¿qué te han hecho? ¿Te hizo algo ella?

Pausa. Ana trata de volver a la realidad que Ursula significa; pero no le es fácil.

ANA. -¿Ella? Sólo me va a buscar y me trae. Son los gritos que... (*Se calla*).

URSULA. -¿Gritos?

ANA. -¿Tú no oyes gritos?

URSULA. -Más bien un silencio que asusta.

ANA. -Dejan abierta la puerta de mi calabozo. Y yo oigo.

URSULA. -(*Se asusta, porque empieza a darse cuenta de que su estado no es normal*). ¿Qué cosa, Ana?

ANA. -Los gritos de la gente que... (*Se calla*)

URSULA. -¡Sigue!

ANA. -Los torturan muy cerca mío. Y dejan abierta la puerta para que yo oiga.

URSULA. -¡Por Dios, Ana!

ANA. -Y las descargas en el patio, ¿las oyes?

URSULA. -¿Dónde hay un patio?

ANA. -Entonces, todo es conmigo. Hay una ventana alta en mi celda. Tiene rejas y da a un patio. Yo no la alcanzo. Pero oigo.

Fusilan ahí.

URSULA. -¡Dios del Cielo!

ANA. -Y lo peor son... las parodias.

URSULA. -¿Parodias?

ANA. -Todas las órdenes, los cerrojos que se alistan, pero en lugar de la última voz, la de fuego, una carcajada. Algunos gritan pidiendo piedad, se convierten en bestias humilladas. No sólo los torturan, los destrozan y los matan. También los denigran.

URSULA. -(*Temerosa*): No levantes la voz, ¡por favor!

ANA. -¿Dónde estaban?

URSULA.- ¿Quiénes?

ANA. -(*Por la mujer*): Ella y los que torturan y los que se divierten matando y denigrando. No nacieron de pronto, como un hongo inmundo generado por la invasión. Estaban aquí, esperando su momento. Pero no los veíamos. ¡Son compatriotas,

Ursula!

URSULA. -Tal vez, Ana, pero escucha...

ANA. -Dios quiso que yo viese y escuchase esta realidad. Este horror existía antes, pero no lo veíamos. ¿Por qué no sabíamos que ellos existían?

Entrevista a Alejandra Boero, en ocasión del estreno de
Poder, apogeo y escándalo del Coronel Dorrego, de David Viñas

En mayo de 1986 las autoridades del Teatro Nacional Cervantes anunciaron, para el mes de septiembre, el estreno de “Dorrego” (título original) de David Viñas. Desde ese mismo momento nos interesamos por conocer el proceso al que se vería expuesto el proyecto. Nuestra idea original consistió en componer dos personajes paralelos, uno al autor, y otro, a la directora, sobre todo porque ambos estaban dispuestos a trabajar en equipo. El primer reportaje no pudo concretarse debido a inconvenientes.

Se estrenó el 10 de septiembre con el título *Poder, apogeo y escándalo del coronel Dorrego*, con la siguiente ficha técnica:

Elenco por orden de aparición:

Rodolfo Bebán.....	Dorrego
Pepe Novoa	Segundo
Juan Carlos Gianuzzi	Salvador
Jorge Rivera López	Bich
Miguel Padilla	López
Miguel Angel Martínez	Bustos
Pachi Armas	Lavalle
Rey Charol	Pancho
Hugo Gregorini	Comandante
Néstor Duco	Capitán
Edgardo Moreira	Teniente
Rodolfo Machado	Cónsul
Aldo Cura	Ayudante
José Luis Castro	Ayudante 2º
Martín Coria	Correa
Eliseo Morán	Corvalán
Manuel Cruz	Carnega
Pacheco Fernández	Obispo
Mario Luciani	(Actor reemplazante)

Sergio Aguirre, Ernesto Arias, Eduardo Neri Bertoni, Lindor Bressan, Isaac Eisen, Luis Antonio Marangon, Guillermo Marcos, Omar Tovar, Juan Carlos Ucello y Héctor Vidal.

Cantores: Néstor Gaveta y Oscar Pedraza.

Bailarines: Walter Barboza, Claudio Barneix, Raúl Benítez, Claudia Carbonell, Claudia Codega, Betty Delgado, Eduardo Jaimez, Miguel Angel Maciel, Makarena, Marisa Manzini, Carlos Moras, Alicia Orlando, Isa Soares, Teresa Teixeira y Cido Vianna.

Escenografía y luces: Héctor Calmet.

Vestuario: Leonor Puga Sabaté.

Música: José Luis Castiñeiras de Dios.

Coreografía: Fredy Romero.

Asist. de Dirección: Rosa Celentano.

Dirección General: Alejandra Boero.

Efectos especiales: Trentuno.

Realización de muñecos: Graciela Vázquez, Omar Comin y Sergio Rower.

Agradecemos la colaboración del Coro Nacional de Jóvenes.

1) *Dorrego* de David Viñas es una obra histórica: ¿cuáles son los problemas que usted se plantea resolver para la puesta en escena?

Boero: Tratándose de una pieza histórica, el problema es que resulte un relato farragoso, pesado y que el espectador piense que va a ver una página de la historia de Grosso. Difícilmente un espectador se mueva de su casa para ir a ver un hecho histórico que aprendió mal en la escuela primaria, porque la historia siempre se cuenta mal. Pretendo que no se diga a priori “va a ser pesado”; por lo general los hechos históricos en el teatro resultan poco “teatrales”. El mayor problema siempre es darle atractivo teatral; hacer de esto algo que el público sentado en la platea viva como una obra cuyo tema no fuese histórico. En este caso es muy importante el aporte de José Luis Castiñeira de Dios (músico); cuando se enteró de que yo iba a dirigir la obra de Viñas, me dijo: “yo quiero escribir la música”. Esta pieza exige mucha música, yo quisiera hacer no una comedia musical, pero sí un drama musical, donde los sonidos y los climas musicales ayuden al relato realmente, y sean muy atractivos en cuanto a la comprensión y a la inquietud que produce el tema. Viñas lo plantea como el primer golpe de estado; a partir de allí estaremos hablando de todos nuestros golpes de estado, y a mí me empieza a interesar.

2) Según parece, un directo siempre tiene un concepto, una idea, o una imagen que genera la puesta en escena. A usted, ¿le ocurrió así?, ¿cuál fue la suya y cómo la desarrolló en la puesta?

Boero: Cuando leí la obra (la primera edición) y vi la lista de los fusilados, pensé: este texto me interesa, y a partir de este final podemos revisar toda la pieza. Estamos hablando del primer golpe de estado, de toda la sangre que ha corrido en nuestra historia, por desviarla de su cauce natural, que es lo que siempre ocurre con los golpes de estado. Otro aspecto interesante: las figuras de Dorrego y Lavalle; más allá de que uno pueda estar de acuerdo o no, con uno o con otro, es evidente que esta patria tuvo “padres” y patriotas. Su enfrentamiento ideológico, los cuestionamientos que se hacen el uno al otro, poseen una grandeza y un nivel que hemos perdido por el camino hace muchísimo tiempo. Es interesante ver el desarrollo de estos dos personajes, con este dramático final, pero también el nivel de profundidad y de compromiso que tenían con una actitud, frente a un modelo de país que querían hacer. Cada uno de ellos tenía un proyecto de país; si miramos en la actualidad nadie tiene proyecto de país, ni los militares lo tuvieron. Lo que se ha tenido aquí es “proyecto de interés”, todos los manejos llevaron simplemente a desviar la historia hacia el lado que más le convenía a cada uno, casi siempre el lado económico. Hoy ni siquiera existe un planteo ideológico al que uno pueda responder con: “estoy en desacuerdo”. Aquí vamos a contar una historia, que escribió David Viñas, y vamos a tratar de contarla de la manera más teatral posible, en el mejor sentido de la palabra, la propuesta será lo más atractiva posible, de manera que tenga ritmo, continuidad y atractivo para el espectador. Debemos lograr una duración adecuada, para que el público no se sature. No hay que olvidar que el teatro está pasando por un momento muy especial porque los espectadores le han vuelto la espalda. Uno se pregunta: ¿por qué? ¿es porque no le cuentan historias que le interesen, que tengan que ver con ellos y con su problemática? ¿o la culpa la tienen los espectáculos largos y lentos, que plantean problemas ya superados? ¿o nosotros no captamos la necesidad del ritmo y de la acción que tiene la gente a fuerza de ver mucho más cine que teatro?

3) Si usted trabajó con el autor, como dicen algunos medios periodísticos, ¿qué surgió de esas reuniones, que haya modificado de manera fundamental su proyecto de puesta en escena?

Boero: A partir de la lectura del texto tuve una imagen de lo que quería hacer, pero por supuesto, estando el autor vivo, nada mejor que trabajar con él. Le propuse un trabajo conjunto, para enhebrar las escenas de manera diferente. Me encontré con que Viñas es un hombre muy accesible, muy elástico y con muchos deseos de hacer un espectáculo teatral que no sea –como él dice- “un tostón”, pesado, sino dinámico e interesante, para que el espectador se vea realmente metido dentro del relato. Hace muchos meses que estamos trabajando juntos, revisando toda la obra. Le hice varias propuestas de ubicación de escenas, unas antes, otras después. Por ejemplo, en la primera versión, la pieza terminaba con el fusilamiento de Dorrego; yo le pedí, ya que este hecho es conocido por todos, que obviáramos ese final y que lo colocara al principio, partir de allí. Lo que nos interesa no es el fusilamiento sino el porqué y el cómo, entonces todo el resto de la obra indaga qué ocurrió, y cómo se llega a eso. Este cambio implicó variantes en las escenas, una intercalación distinta de las mismas; empezamos con un racconto y terminamos con otro. En este momento todas son propuestas, está en discusión toda la obra.

4) ¿Qué le quiere decir usted al espectador con esta puesta en escena?

Boero: Lo que más me entusiasma de esta obra es la posibilidad de hablar del pasado en función del presente, esto sí me parece lo más atractivo. El texto tenía dos momentos: el primero, “poder, apogeo y escándalo”; el segundo, “caída, humillación y holocausto”. Decidimos quedarnos con el primer momento; el espectáculo se llamará: *Poder, apogeo y escándalo del coronel Dorrego* porque, además, ya había muchas obras de teatro con el título *Dorrego*. Pero el título que hemos elegido en realidad pinta muy bien lo que pretendemos que sea la obra: el poder, el apogeo y el escándalo que acarrea esa muerte.

5) ¿Cómo es el trabajo con el escenógrafo, el músico, el iluminador y el creador de los trajes?

Boero: El estilo de la pieza es una especie de drama musical, en el que sólo se puede trabajar en equipo. Tenemos un coreógrafo, Fredy Romero, encargado de organizar el candombe que acompañará a Dorrego, tan importante como cualquier otro elemento, porque incide en las situaciones, y figura como el pueblo que está mirando lo que ocurre y no puede modificar los hechos, sino que sufre las consecuencias. Todo el tiempo estamos trabajando con el escenógrafo, Héctor Calmet, para ver no sólo la estructura de la escenografía, sino por dónde entran, por dónde salen los personajes o cuánto dura cada escena. Con José Luis Castiñeira de Dios, nuestro músico, regulamos cuánto duran las canciones y qué tiempo da a los actores para desplazarse. La vestuarista es Leonor Puga Sabaté. La idea básica mía, en este caso, es tratar de que el hecho histórico se juzgue desde hoy y a partir de lo que nosotros sabemos que pasa con los golpes de estado, con las actitudes de los militares, con una oligarquía que es evidentemente antipopular. Por ejemplo, los dos únicos que están vestidos con la ropa tradicional, con la ropa histórica, son Lavalle y Dorrego; los demás tienen todos trajes actuales, esto clarifica bastante lo que quiere decir la obra.

6) Para esta puesta en escena –ya que es un tema histórico-, ¿cómo encara el trabajo con los actores?

Boero: Los actores son todos de una gran profesionalidad, son muy conocidos: Rodolfo Bebán, Pachi Armas, Pepe Novoa, Jorge Rivera López. Todos están muy interesados en el hecho histórico en sí. Además, David Viñas nos da charlas sobre el tema para ubicarnos realmente en los hechos. La historia siempre se cuenta de dos lados, unos dicen una cosa y los otros, otra. Estamos tratando

de conocerla de la manera más objetiva posible, para saber qué significaba Dorrego y las razones de su fusilamiento. Dorrego se puede contar a dos puntas, nosotros vamos a representar el “Dorrego” de David Viñas, o sea, con su punto de vista y su manera de contar los hechos. Trataremos de evitar la “teatralidad”, el exceso de maquillaje, o las caracterizaciones demasiado cargadas, tratando de que todo sea lo más natural posible y lo más creíble. Buscamos que los personajes que se mueven alrededor de Lavalle y de Dorrego se acerquen a nuestros conocidos de hoy, a los distintos clanes de poder, recordándonos a esos grupos que uno conoce. Pero tratamos de evitar que la caracterización sea algo muy “teatral”, en el mal sentido de la palabra.

7) Se puede establecer una relación con otros espectáculos de tema histórico, por ejemplo: *Facundo en la ciudadela*, de Vicente Barbieri; *Lavalle*, de Carlos Somigliana; *Lisandro*, de David Viñas o *Tres jueces para un largo silencio*, de Andrés Lizarraga.

Boero: Cada obra y cada director tienen su punto de vista; de esta lista sólo vi Lisandro, pero no creo mucho en esto de la inspiración o la imitación, porque todo pasa a través del cedazo de la sensibilidad de cada uno. Puedo intentar imitar una puesta, pero siempre aparecerá lo mío. Aquí lo único que nos hermana es que es un hecho histórico presentado teatralmente, nada más.

A mí, personalmente, las obras históricas me interesan en función de lo que el espectador contemporáneo puede sacar en conclusión del espectáculo que ve. Pienso que hablar de nuestras raíces, de lo que pasó antes, puede echar luz sobre el conflicto presente. Hice otra obra de tema histórico, Santa Juana, de B. Shaw, y fue muy interesante el fenómeno que se creó, porque coincidió con el 2 de abril, entonces todo lo que se decía contra los ingleses, el espectador lo tomaba como alusión directa al conflicto de las Islas Malvinas. Cada función se transformó en una manifestación pública; cada obra necesita –por lo menos– tres meses de ensayos, así que ninguno de nosotros podía saber lo que iba a ocurrir, y sucedió.

Hablar de la historia, de un hecho histórico, y provocar connotaciones actuales, es realmente el objetivo al que yo, personalmente, aspiro. Hablamos de la historia, pero nos referimos al presente, y esto también sucede con Dorrego.

ANA SEOANE

LAS ACTIVIDADES DEL INSTITUTO

I

1986

En el transcurso de 1986 se realizaron en el *Instituto de Teatro* las siguientes actividades:

- Se facilitó a los alumnos de la *Carrera de Artes*, orientación *Artes Combinadas*, el contacto con libros y publicaciones que integraban la bibliografía de la materia *Introducción a los lenguajes de las Artes Combinadas*.

Ideología y políticas en el Teatro Argentino, seminario dictado por la profesora Marta Lena Paz. Primer cuatrimestre. Objetivo: discriminar los rasgos estructurales de un teatro político para diferenciarlo de un teatro con contenido político; estudiar el discurso político a través de un doble enfoque: ideológico y teatral.

Perspectiva sociológica del teatro, curso dictado por los profesores Juan Polito y Elena Sagaseta. Segundo cuatrimestre. Objetivos: aplicar los aportes provenientes de la moderna sociología de la cultura a los principales elementos constitutivos del hecho teatral, divididos en las siguientes áreas: las instituciones teatrales, el autor del texto, el autor de la representación y el receptor.

Taller de investigación teatral sobre el espacio escénico, por el profesor Juan Polito, supervisión de Francisco Javier. Anual. Objetivos: con un carácter netamente experimental, explorar el espacio escénico parateatral, teniendo como centro al actor, e investigar las siguientes relaciones entre: 1) creación del espacio propio del actor. 2) el espacio como elemento condicionante de la gestualidad del actor. 3) temporalidad rítmica del cuerpo. 4) incorporación del espectador a espectáculos no convencionales. Se recreó el breve espectáculo denominado *Las bellas hermanas siamesas*, nacido de la investigación sobre un micro espacio escénico, llevado a cabo en 1985. En el replanteo de la puesta en escena ejerció la dirección Ariel Armony, pasando Francisco Javier a la supervisión general.

En el curso de sus actividades regulares, el Instituto de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires ha llevado a cabo una investigación sobre el espacio escénico.

La misma exigió la adaptación de los alumnos-actores a un ámbito reducido y a una mesa y su superficie lustrada, como símiles del espacio teatral y del espacio escénico tradicionales.

El inusual lenguaje expresivo que los alumnos fueron poniendo en juego y la historia dramática que pareció organizarse, condujo a vincular el proceso creativo con las propuestas de Vladimir Propp en "Las raíces históricas del cuento".

Estos dos datos condicionadores de la investigación —el espacio y la estructura del cuento mágico— constituyen el marco referencial de este breve espectáculo que afirma, ante todo, la imprevisible naturaleza de toda expresión dramática.

CELCIT ARGENTINA

El Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral integra toda actividad que se inscriba en el área de la investigación teatral. En este caso, se trata de un grupo de alumnos e investigadores del Instituto de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, quienes han decidido explorar las posibilidades dramáticas de un micro espacio escénico, centrado en una mesa. La investigación desembocó en un breve ejercicio teatral, que sus creadores presentan hoy públicamente. Más allá del resultado, interesa la divulgación de esta muestra como una de las maneras de reivindicar en Buenos Aires un tiempo y un espacio para la investigación teatral. En apoyo de esta actividad, el CELCIT le brinda su auspicio y ofrece al Instituto de Teatro una de las salas de FUNDART.

Con el auspicio del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT, se ofrecieron 25 funciones en la Sala Fundart, Corrientes 780. A continuación, se reproducen el programa y algunas críticas.

LAS CRITICAS DE LOS DIARIOS

UN JUEGO ESCENICO ENCANTADOR E IMPREVISIBLE
“DOS HISTORIAS...” , SEGÚN JAVIER

“Dos historias sobre un mismo tema”, trabajo colectivo. Intérpretes: Elsa Fiorentino, Paula Frías, Andrea Gagliardi, Romina Hundart, Ricardo Manetti y Claudia Marino. Músicos: Miguel Luchillo (flauta) y Daniel Schiavi (percusión). Asistente de dirección: Ariel Armony. Dirección: Francisco Javier. Presentado por alumnos del Instituto de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, en el Centro Cultural General San Martín.

Una bella experiencia, resultado de la investigación teórico-práctica realizada durante el año anterior por estos estudiantes de teatro.

La base anecdótica muy diluida –como en casi todo espectáculo sin palabras-.

Para la estructura dramática se tuvieron en cuenta los estudios de V. Propp sobre las raíces históricas del cuento maravilloso.

Si cada elemento a resolver por la tarea creadora es, de alguna manera, un obstáculo, hay que decir que los experimentadores del caso se plantearon uno mayúsculo: el espacio escénico sería una mesa y su entorno inmediato.

Su exploración, la búsqueda de un lenguaje expresivo exclusivamente corporal y gestual dentro de tan estrechos límites, dio origen sin embargo a un juego encantador e imprevisible.

Este último, agravado por una circunstancia accidental: una de las actrices-alumnas faltó a la cita.

Los demás, después de aguardarla media hora, tirados en el suelo detrás de la mesa –el público también tuvo que esperar, pero en sus asientos-, decidieron llevar a cabo la exposición del trabajo.

Singular magia del conjunto

De las características del espectáculo, y de la compenetración de los restantes intérpretes, da idea el hecho de que aquella ausencia no se notó.

El todo posee singular magia y muchos instantes encantadores, como todos en los que aparecen las siamesas del título.

Manos y rostros, objetos y fuego, van construyendo, discretamente subrayado por una música sutil, el edificio, finalmente pequeño pero sólido.

Javier ha insuflado a sus discípulos el mensaje propicio, según parece: trabajo e inspiración, en dosis a convenir, suelen ser los elementos imprescindibles de toda creación artística, y es bueno tenerlo en claro desde el principio.

Ricardo García Olivieri

“Tiempo Argentino”, miércoles 15 de enero de 1986.

NUEVA FORMA TEATRAL ALREDEDOR DE UNA MESA EN UN BELLO ESPECTACULO

Un bello, atrayente e inusual espectáculo teatral presentaron ayer en el Centro Cultural General San Martín los alumnos del Instituto de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En busca de nuevas etapas en ese campo del arte se dieron a la nada fácil tarea de explorar el espacio que ofrece una mesa y su entorno inmediato, considerados como una forma de ámbito escénico, y a partir de allí indagaron la posibilidad de crear un lenguaje expresivo y una estructura dramática.

Para ello, los jóvenes actores tomaron como base el cuento “Las bellas hermanas siamesas” o “Dos historias sobre un mismo tema” y en torno de él elaboraron, sin palabras, la valorización de una mirada, la grandeza de un pequeño gesto y el dominio del cuerpo, que se incorporaron como elementos dramáticos a esa narración infantil que une lo mágico con lo alegórico, según dictados teóricos de Vladimir Propp. El espectáculo cobra así sorpresa, atracción y rechazo al mismo tiempo y muestra las amplias posibilidades que ofrece el teatro como elemento imaginativo y poético.

Con la dirección de Francisco Javier, un hombre inquieto que durante toda su larga trayectoria profesional siempre procuró recorrer los caminos menos trillados de la escena, este ejercicio se transformó bien pronto en un fantástico juego donde una mesa y un grupo humano crearon una visión atípica en materia teatral.

Elsa Fiorentino, Paula Frías, Andrea Gagliardi, Romina Hundart, Ricardo Manetti y Claudia Marino se prestaron con talento a esta experiencia, en tanto que Susana Crook en flauta travesa, Miguel Luchilo en

flauta dulce y Daniel Schiavi en percusión crearon el adecuado clima musical de este espectáculo, que invita a descubrir nuevas formas teatrales.

“La Nación”, jueves 16 de enero de 1986.

UN GRUPO DE ACTORES CREA MAGIA Y BELLEZA ALREDEDOR DE UN ESCRITORIO

“Las bellas hermanas siamesas”, espectáculo creado por el Taller de Experimentación Teatral del Instituto de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras. Coordinación: Francisco Javier. Dirección: Ariel Armony. Luces: Carlos Bechara y Marcelo Cuervo. Música: Alejandro Urciolo y Myriam Pennesi. Intérpretes: Paula Frías, Ricardo Manetti, Romina Hundart, Andrea Gagliardi y Claudia Marino. En Fundart, Corrientes 780.

Cuando Francisco Javier se encontró al frente del Instituto de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, advirtió que el único lugar que tenía para trabajar era su escritorio. Pero, lejos de amilanarse, decidió convertir la dificultad en un proyecto estético y optó por experimentar en un espacio no convencional: la mesa y sus alrededores.

Surgió así “Las bellas hermanas siamesas”, experiencia fascinante sobre las inusitadas posibilidades del espacio escénico, cuadros vivientes que crecen en la mente del espectador transportándolo a las remotas regiones de la infancia.

En “Las bellas hermanas siamesas” están los temores de la niñez, los fantasmas de los cuentos de hadas, las visitas terroríficas en la mitad de la noche, las formas que en la oscuridad alcanzan dimensión de pesadillas.

Como en los cuadros de Magritte, donde la realidad suele aparecer fragmentada, aquí un pie se confunde con dos manos, mientras éstas, a su vez, se mezclan con un torso y no dejan de dibujar formas en el aire.

Claves y sensaciones

Lo maravilloso de este espectáculo es que detrás de cada imagen hay una clave secreta que el público deberá descifrar. Esa clave, lejos de ser una palabra o un argumento, es una sensación.

El agua, como permanente símbolo de vida; las tijeras, entrelazadas en los cabellos de las siamesas; las manos, buscándose entre ellas; los rostros, desesperados en la penumbra; el fuego y un inconfundible ritual provocan sensaciones en el espectador y dejan en él un efecto similar al que producen los cuadros de una exposición.

La diferencia con las artes plásticas es que aquí los cuadros están en movimiento: son formas inapreciables, caminos poco explorados, situaciones dramáticas que no admiten cierta lógica gastada que el teatro moderno tiende a dejar de lado. Lo que cuenta aquí es la poesía. Y en el teatro la poesía es imagen.

Música e iluminación

Otra de los protagonistas de “Las bellas hermanas siamesas” es la música. El persistente sonido de la flauta, combinado con otros instrumentos, contribuye a la composición de cada imagen y a la fluida comunicación de éstas con el público.

Tan importante como la música es el rol que cumple la iluminación. Las luces generan climas de inocultable belleza, acompañan el movimiento y son parte sustancial de la atmósfera sugestiva y cautivante que el grupo impone desde la primera entrega.

Sin embargo, como en todo fenómeno teatral, nada existe sin los actores. Son ellos –Paula Frías, Ricardo Manetti, Romina Hundart, Andrea Gagliardi y Claudia Marino- los primeros responsables de las cualidades del espectáculo.

No obstante, una apreciación superficial podrían intentar descalificarlos porque no emplean la palabra como recurso expresivo. El reparo, que sólo puede provenir de quienes creen que teatro es sinónimo de buena dicción, es cuestionable.

En este caso, la ausencia de lenguaje verbal no supone la falta de conflictos. Por el contrario: el silencio es portador de ideas. Una palabra hubiese tirado por la borda el clima mágico y la posibilidad que tiene aquí el espectador de armar su propia historia con la historia que surge desde la mesa.

Quienes conocen los métodos de trabajo de Grotowski –el gran director polaco- saben que en su teatro laboratorio un pie, un brazo o una pierna producen formas expresivas. El equipo que dirige Ariel Armony, con la coordinación de Francisco Javier, ha experimentado en las posibilidades de expresión del cuerpo.

Los muchachos parecen magos y el director, un conductor de secretos.

El resultado no podía ser más auspicioso. El Instituto de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras es un ejemplo de la misión que debe cumplir un organismo de este tipo: la de experimentar permanentemente. Aún a riesgo de equivocarse –cosa que no ocurre en “Las bellas hermanas siamesas”–, sólo en el camino de la búsqueda de nuevas posibilidades teatrales el arte dramático recuperará la fuerza del rito, la poética de las ceremonias, los gestos que alguna vez hicieron del teatro una experiencia inseparable de las aventuras vitales y trascendentes de la vida.

Oswaldo Quiroga

© La Nación

“La Nación”, domingo 5 de octubre de 1986.

II

1987

La información sobre el Encuentro de Estudiosos del Teatro realizado en el mes de Abril de 1987, será publicada en un número especial.

Durante el presente año se llevan a cabo los siguientes cursos:
Investigación teórico-práctica de la gestualidad del actor, por Francisco Javier.

Los índices de la teatralidad en el teatro argentino: sainete y grotesco, por la Prof. Marta Lena Paz.

La dirección teatral y la puesta en escena. La teoría y la práctica, curso por Francisco Javier.

La experimentación en el hecho teatral, curso por el Prof. Juan Polito y la Prof. Elena Sagaseta.

Curso de investigación sobre relación entre el actor y la máscara, por el Prof. Ariel Armony.

LOS LIBROS DEL INSTITUTO DE TEATRO

Nos interesa informar acerca de las publicaciones recientemente incorporadas a la biblioteca del Instituto, las que se encuentran a disposición de quienes deseen consultarlas:

- *Apuntes sobre Shakespeare* de Jan Kott; Barcelona, Seix-Barral, 1969.

El autor descubre la contemporaneidad de Shakespeare a través de una nueva lectura despojada de los prejuicios que la tradición cultural acumuló sobre su obra.

- *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis; Buenos Aires, Paidós, 1980.

Profundiza en los conceptos de dramaturgia, de la puesta en escena y de la semiología teatral.

- *El director y la escena* de Edward Braun; Buenos Aires, Galerna, 1986.

Un análisis teórico-práctico de las puestas en escena de los más famosos directores del siglo: Stanislavski, Reinhardt, Craig, Meyerhold, Piscator, Brecht, Artaud, Grotowski.

- *Ensayos críticos* de Roland Barthes; Barcelona, Seix-Barral, 1967.

Recopilación de ensayos sobre literatura y teatro. Entre estos últimos, se cuentan algunos de fundamental importancia para los estudios teatrales, como “Literatura y significación”, “El teatro de Baudelaire”, “Las enfermedades de la indumentaria teatral”, “¿En la vanguardia de qué teatro?”, etc.

- *Espectáculo y sociedad* de Jean Duvignaud; Caracas, Tiempo Nuevo, 1970.

El autor se interroga sobre la construcción o fabricación del drama y la arquitectura oculta que lo soporta, es decir, las relaciones entre estructura social y estructura teatral.

- *Fiesta, comedia y tragedia* de Francisco Rodríguez Adrados; Madrid, Alianza, 1983.

La obra estudia el desarrollo teatral griego a través del proceso de especialización progresiva, creadora de los distintos géneros, y ensaya una descripción de carácter general de algunos hechos típicos más allá del caso griego.

- *Interpretación y análisis del texto dramático* de Juan Villegas; Ottawa, Girol, 1982.

Propone un análisis no estructural, que tiene en cuenta los elementos constituyentes de la obra dramática: conflicto, acción, situación, tiempo, lenguaje, etc.

- *Lire le théâtre* de Anne Ubersfeld; Paris, Editions Sociales, 1982.

Desde el punto de vista de la semiología teatral, la autora analiza aspectos fundamentales del texto dramático: personajes, espacio, tiempo, y esboza una pragmática del diálogo teatral.

- *Mitologías* de Roland Barthes; México, Siglo XXI, 1980.

Reflexiona sobre los mitos de la vida cotidiana que imponen falsas evidencias como verdades absolutas y eternas. Se detiene en el deporte, la publicidad, el cine, los medios de comunicación, etc.

INDICE

A propósito del Boletín del Instituto de Teatro, por Francisco Javier	6
Teatro y Riesgo, por Roberto Cossa	8
La representación emancipada, por Bernard Dort ...	11
La investigación en el ámbito del Instituto	
I Los estudios teóricos	
De la narrativa al teatro, por Lita Llagostera y Adriana Scheinin.....	18
Teatro Abierto, por Juan Polito y Elena Sagaseta	28
II La práctica teatral	
Investigación en torno de un espacio escénico anticonvencional e Investigación sobre la relación entre el actor y la máscara, por Francisco Javier	33
Los estudios emprendidos por los investigadores del Instituto fuera de su ámbito.	
El teatro argentino en la última década: posibilidades de un lenguaje dramático de “vanguardia”, por Marta Lena Paz.	37
Literatura dramática y puesta en escena, por Francisco Javier	41
Relevamiento del curso sobre Conducción del actor en el proceso de la puesta en escena, dictado por Juan Carlos Gené, por Lita Llagostera, Adriana Scheinin y Ana Seoane.	43
Entrevista a Alejandra Boero en ocasión del estreno de <i>Poder, apogeo y escándalo del Coronel Dorrego</i> , de David Viñas, por Ana Seoane.	52
Las actividades del Instituto	
I 1986	56
II 1987	60
Los libros del Instituto	61