

MUTACIONES EN LAS PRÁCTICAS ESCÉNICAS: EL PRINCIPIO DE CONMOCIÓN

Mutations in dramatic practices: the commotion principle

SOLEDAD GONZÁLEZ*

Universidad Nacional de Córdoba

epica.intima@gmail.com

Recibido: 20/04/2022 - Aceptado: 25/05/2022

Resumen

En el presente artículo proponemos lecturas posibles sobre los cambios operados en el teatro contemporáneo según miradas de dramaturgxs, investigadorxs teatrólogxs y críticxs de diferentes latitudes, de Europa y América Latina, en particular, para hallar movimientos en común y singularidades entre puntos de vista diversos y categorías afines o complementarias. Proponemos una reflexión sobre las dramaturgias textuales en un paisaje de conmoción en relación a la representación y a lo que lxs espectadorxs buscan en el teatro; y un método de acercamiento experiencial a ciertas prácticas dramaturgias textuales contemporáneas desde una perspectiva materialista y musical.

Palabras clave

dramaturgias
contemporáneas;
hibridación;
procedimientos

Abstract

In the present article we propose possible readings of the changes made in contemporary theater through the looks of playwrights, theaterologists, investigators, and critics from different latitudes, in Europe and Latin America, particularly, to find common movements and singularities between diverse perspectives and related or complementary categories. We propose a reflection on textual dramaturgies in a commotion landscape relating to representation and to what it is that spectators look for in theater; and an experiential approach method to certain contemporary textual dramaturgical practices from a materialist and musical perspective.

Keywords

contemporary
dramaturgies;
hybridization;
procedures

Mutaciones en las prácticas escénicas: el principio de conmoción

En el teatro, se sabe, el efecto de verdad depende de la cohesión entre los lenguajes de la escena. En la práctica dramaturgica textual, el estilo, las voces y las formas de enunciación definen la realidad material de esa trama destinada a la oralidad y la experiencia convivial escénica. En muchas de las dramaturgias contemporáneas es la música verbal la clave de entrada a la fábula, los personajes y sus visiones de mundo circulantes. Como paisajes sonoros o simples hebras de una trama mayor, los pasajes se contrastan e imbrican para ir tejiendo o ensamblando una textura compleja y, las más de las veces, abierta. En las dramaturgias llamadas “de voces” y, en especial, en las “de la memoria”, más que la minuciosa reconstrucción de una época, lo que se busca es definir una voz y una entonación para volver a abrir interrogantes, a la vez, poéticos, políticos y sentimentales. Se escribe desde un cuerpo afectado para cuerpos reales. La paradoja como dispositivo contemporáneo caracteriza estas prácticas, tanto como la predisposición sensorial de la trama textual: el texto respira y marca su ritmo en la puesta en página. El modo de hacer de estas prácticas se manifiesta equidistante entre la intimidad de la experiencia situada biopolítica y el extrañamiento ante el mundo. La digresión y el fragmento relanzan la trama, abren la posibilidad del soliloquio. El imperativo de la voz y sus modulaciones permiten al pensamiento desplegarse y desbordarse alrededor de una mínima anécdota o de un pensamiento filosófico. Todos procedimientos dramaturgicos, en expansión, y operaciones poéticas que nos permiten ver en el teatro contemporáneo un reservorio para la poesía y un espacio filosófico abierto para interrogarnos acerca de cómo anda el mundo y cómo nos representamos en él.

Miradas críticas en un paisaje de divergencias. Musicalidad y puesta en página

El espectador contemporáneo asiste al teatro para ver algo imposible de clasificar, formas híbridas que no responden a ningún género. Así caracteriza Joseph Danan (2010) a la recepción según el principio de conmoción. Al analizar el teatro posdramático, tanto la crítica académica como la periodística, muestran cierta incomodidad hermenéutica, la cual suele resolverse en el señalamiento de los distintos grados de lo real verificados en la escena, procedimiento que, aunque pertinente, tiende a funcionar como un límite interpretativo. Así lo entiende Beatriz Trastoy, quien señala:

Ciertamente, las variadas formas de la escritura autorreferencial («docudramas», «autoperformances», «autoficciones» y los más recientes e imprecisamente denominados «biodramas»), constituyen no solo el principio constructivo de estas nuevas formas escénicas, su principal artificio, sino también la matriz semántica que modula un aspecto fundamental de su programa interpretativo. (Trastoy, 2009, p. 236)

En la historia de la crítica teatral, en su variante académica, Hans-Thies Lehmann,¹ se ha convertido en un referente insoslayable por su libro *Postdramatisches Theatre* (1999), el cual ha marcado un punto de inflexión en el pensamiento europeo y occidental, iluminando ciertas prácticas contemporáneas, sin por ello cristalizarlas o encerrarlas. Sabemos que esta propuesta que sintetiza Lehman nace a partir de la observación de prácticas escénicas circunscritas al hemisferio norte, no obstante, el teatro de las últimas décadas, en diversas y variadas regiones, se ha diferenciado del de otros tiempos y plantea un movimiento continuo que modifica la materialidad y la estructura en las prácticas. Es lo que el dramaturgo e investigador francés Joseph Danan (2010) distingue como un principio de conmoción, antes bien que una evolución. En este paisaje, el teatro posdramático es un concepto creador. Para muchos, el punto de partida es pensar un teatro por fuera de la hegemonía textual, entendiendo por tal lo que rigió a gran parte del teatro occidental del siglo XX, al menos hasta promediar la década de los 60. Es justamente en la dimensión performática² del teatro donde este nuevo concepto va a encontrar un suelo fértil desde donde desarrollarse:

Al poner en crisis la noción de representación como instancia fundacional del teatro, dicha tendencia propone nuevos paradigmas perceptivos que plantean desafíos teóricos y prácticos al ejercicio profesional de la crítica periodística y académica. Si se acepta la idea de que el teatro tradicional –digamos «dramático»– en la medida en que imita, duplica, crea la realidad, genera o (directamente) impone las leyes que ordenan los modelos de su propia lectura, cabe, entonces, preguntarse si el llamado «teatro posdramático», caracterizado por la impugnación de las categorías dramáticas tradicionales, tales como desarrollo lógico de la historia, espacio, tiempo, personaje, entre otras, evidencia una similar autorregulación interpretativa pues, al borrar las fronteras entre lo real y lo ficcional, ya no se postula como doble o espejo de otra cosa, sino como equivalente de la vida misma. (Trastoy, 2009, p. 237)

Otro punto importante es el del desempeño de los actores y espectadores, donde la actividad receptiva necesita ejercitar una mirada sobre la obra semejante a la mirada de quien contempla un paisaje. Una recepción que une la actividad sensual de inmersión en la materialidad de los signos a la de una lectura abierta, sin jerarquías, que aglutine la acción segmentada, sin una lógica racional, sin un desarrollo temporal secuencial del conflicto. Se trata de una forma que comprende al sujeto actual, definido por la interacción a través de redes aleatorias y discontinuas, que habilitan nuevas lógicas vinculares, asociativas, azarosas. En esta vía la imagen del cuerpo parlante en la tradición de la narración oral, atravesado por el relato se emparenta al requerimiento de Philippe Minyana (2000) para con sus actores: “que sean buenos decisores”.

En efecto, a diferencia del más tradicional teatro de «representación» que «re»-produce en escena personas y acciones, remitiendo a otra cosa diferente de sí, el teatro de «presentación» –del que los espectáculos de narración oral son algunas de sus muchas variantes, ya que en ellos no se ven cosas, ni acciones ni personajes, sino solo el cuerpo del narrador en el que se inscriben los gestos, la voz, los ritmos, los silencios (Trastoy, 2002)– privilegia el cuerpo del artista convertido

1 Profesor en la Universidad Johann Wolfgang Goethe de Frankfurt, Alemania.

2 Dimensión performática que plantea Richard Schechner en su concepto “postteatral” al referirse a los *happenings* de los años 60.

en sujeto/objeto (ya no en personaje), cuyo trabajo se desenvuelve en el espacio y en el tiempo y, por lo tanto, acentúa la autorreferencialidad, es decir, el aspecto vinculado a su propia producción. (Trastoy, 2009, p. 239)

En el sentido de ritual actualizado que provoca una conmoción en el contrato del convivio dramático, Enzo Cormann (2010), autor francés multifacético,³ entiende a la crisis del drama como una transformación necesaria. Propone la noción de *Asamblea Teatral*, en una perspectiva semejante a la del término *convivio y teatro de la experiencia* (Dubatti, 2007), cuya principal potencialidad consiste en poetizar la política y politizar la poesía. Para Cormann, en el teatro la política se manifiesta por mostración de lo íntimo, lo que asume una dimensión metafórica, casi alegórica. Esta vía nos remite, al modo en que Fichet en *Les écritures de Philippe Minyana* (Minyana, 2000, p. 68) nombra las prácticas de este autor y las de Noëlle Renaude como “épicas de lo íntimo”; y a las propuestas de diversas autoras contemporáneas como la española Angélica Lidell y la chilena Ana Harcha Cortés donde lo contingente político asume la autorreferencialidad vinculada a la propia producción como señala Trastoy. Todos procedimientos y operaciones poéticas que conmocionan la lectura de los materiales textuales que nacen o son destinados a la escena. El dramaturgo y poeta belga Stephan Hertmans (2014),⁴ en relación a las nuevas formas de (re)presentación, considera que el desempeño del actor-performer, que incluye la acción real –y todas las combinaciones de mediaciones posibles–, nos permiten derivar en la idea de performance sin excluir la de “ficción poética” o simplemente la de distanciamiento. Se trata, para Hertmans, de una “alegoría inestable”, la cual irradia una reflexión sobre su tema y sobre su forma. En este sentido las prácticas escriturales han encontrado en la puesta en página, es decir en el modo en que el texto ocupa el espacio en blanco de la página, con sus señalamientos estilísticos, tipográficos y la gestión de los vacíos, un modo de señalar un pensamiento sobre el teatro. Desde estas perspectivas, la noción de conmoción –como un temblor en los cimientos del drama que modifica nuestra percepción de arriba a abajo–, no bordea necesariamente un horizonte posdramático si se entiende como tal un teatro enteramente vuelto a la puesta en escena, donde el texto ya no es pensado para el teatro sino capturado por este en una perspectiva de pura instrumentación. *La forma rapsódica* que propone Jean-Pierre Sarrazac (2013), y que asume como modelo Cormann, contribuyen a atravesar la conmoción.

En su origen griego, el rapsoda cose los versos, entrelaza formas, permitiéndose la digresión y el comentario, dos dispositivos que caracterizan las prácticas contemporáneas, de la producción-recepción:

Se trata entonces, antes que todo, de operar un trabajo sobre la forma teatral: de descomponer-recomponer, sabiendo que *componere* es a la vez reunir y confrontar, según un proceso creador que contempla la escritura dramática en su *devenir*. Es entonces de manera precisa el estatus híbrido, incluso monstruoso del texto producido –esos recubrimientos sucesivos de la escritura que sintetiza la metáfora del “texto tejido”– lo que caracteriza la rapsodización del texto, permitiéndole la apertura del campo teatral a una tercera vía, es decir, otro “modo poético”, que asocia y disocia a la vez lo épico y lo dramático. (Sarrazac, 2013, p. 192)

3 Enzo Cormann es actor, director, consejero artístico, maestro, dramaturgo, autor de unas treinta obras dramáticas y de numerosos textos críticos.

4 Stephan Hertmans, notas tomadas en el Seminario ofrecido en la Universidad Nacional de Córdoba, en el Doctorado en Letras, en 2014.

En las prácticas escriturales de algunos autorxs que frecuentamos como Philippe Minyana, Ángélica Lidell, Noëlle Renaude, Ana Harcha Cortés y Maximiliano De la Puente, aparece el recurso brechtiano que da la palabra a los testigos de un accidente o un crimen. Del mismo modo, se hace presente la autorreferencialidad, el comercio entre figuras híbridas que tejen la acción dramática entramando presentación y representación, generando junto a las diferentes capas que hacen al tejido una puesta en página muy trabajada desde su materialidad y su musicalidad y una multiplicidad de puntos de vista que descentran las expectativas de un relato lineal con lógica causal en las peripecias y dificultan la identificación con las figuras personajes.

Encantamiento a varias voces y resignificación por el contexto

La idea de un encantamiento a varias voces es otra forma para nombrar lo rapsódico, en cuanto posibilidad de tejer, coser, entrelazar las formas dialógicas a las poéticas y metateatrales. Sería otro modo de llamar a esta conmoción que acontece en las prácticas textuales destinadas a la escena. Apela a una percepción que restituye otras lógicas de la recepción, cercanas a la inmersión como experiencia. Este encantamiento a varias voces presupone, además, la idea de lo polifónico y una intensidad de las presencias-ausencias que entran en la experiencia del encantamiento. Desde esta perspectiva, se completa la definición de Danan acerca de la dramaturgia, si al concepto de administrar la acción, le sumamos el de animar una polifonía. A modo de ejemplo, ilustramos con el análisis de la obra *Tragedia*⁵ del holandés Gerardjan Rijnders (Delft, 1949), quien plantea desde el texto y la puesta en escena una alegoría inestable, que pone en crisis la noción de tragedia, hoy, al alterar el funcionamiento de las voces, en particular las voces del coro.

En las fotos de la puesta de *Tragedia* por la compañía Toneelgroep Amsterdam, vemos un estanque rectangular enorme de superficie prístina que refleja cada detalle de las cinco personas sentadas a la mesa: un coro, que ha decidido que no quiere seguir cumpliendo la función del coro en la tragedia clásica. Están vestidos con ropa extremadamente frívola y se hunden en sus recuerdos, cuentan anécdotas, citan titulares de diarios o recitan algún texto de memoria. En lugar de servir al relato, en lugar de acompañar y aconsejar a cada paso a los protagonistas, el coro se ha convertido en el principal actor en escena. Un coro en rebeldía que ha resuelto ser disfuncional, portador de un habla atrapada en la no-funcionalidad comunicativa. Sus miembros son ahora voces reunidas al azar.

Las voces del coro se dejan llevar por sus recuerdos íntimos, sus propias vivencias, atravesadas por el ruido del mundo que aparece en forma de titulares de diarios o de textos aprendidos de memoria. La anécdota de la platija, el pez que rápidamente aprende que el esfuerzo por la supervivencia no tiene fin y decide entregarse a la fatiga existencial, hundido en el barro, a la espera que la comida le llegue a la boca, nos hace pensar en la metáfora total de la obra de Rijnders. Ese hundimiento, en el siglo XXI, dialoga como alegoría, dentro del teatro, con la potente figura de Winnie en *Los días felices* de

⁵ Esta obra es parte de la colección *Teatro Europeo Contemporáneo* de la Editorial Eduvim, en la que me desempeñé como directora entre 2012 y 2015. En este texto, en particular, escribí un prólogo estrechamente relacionado al estudio de las prácticas contemporáneas del texto destinado a la escena, que aquí retomo.

Beckett, (1961), hundida en una pollera-tumba hasta la cintura, en el acto uno, y hasta el cuello, en el acto dos; simulando con pequeños rituales el sentido de estar viva. Imágenes que resuenan con un habla teatral espiralada y laberíntica, llena de vitalidad y que no necesita del diálogo por la fuerza alegórica que contiene la forma. Los protagonistas de esta tragedia son grises y deslucidos, entran y salen de escena a toda prisa, pidiendo ayuda o lanzando amenazas, sin obtener respuesta alguna por parte del coro que ya no se interesa en hacer progresar la acción.

Estamos ante una tragedia clásica al revés. Los fragmentos recitados y cantados parecen restos, residuos, esparcidos y reunidos al azar, como la armonía invisible de Heráclito, textos incomprensibles y relatos incoherentes. Y, sin embargo, por el espesor de las repeticiones y resonancias en la trama textual, cobran sentido. Lo que al comienzo parece una situación perfecta se convierte en su devenir en una catástrofe de la comunicación y de la forma trágica conocida. Todo se precipita corporizando la idea cifrada en la anécdota del pez abatido por la abulia existencial: el desinterés absoluto es el origen del caos. Ningún conflicto logra organizar las réplicas que se acumulan sin tender hacia una resolución. El estanque prístino acaba desbordado de basura. El hombre contemporáneo, inmerso en la sociedad del bienestar, pierde de vista todo lo que está más allá de sus propios intereses y de su instinto de acumulación. Meta-teatro, teatro dentro del teatro, una apuesta calderoniana en el gran teatro del mundo, la tragedia surge del conflicto irreconciliable entre los intereses de la polis y los intereses que están fuera de la polis, pero ¿cuáles son esos intereses encontrados? Rijnders parece decir todo es desinterés. Este es un teatro que, retomando la tradición de la tragedia ática, derrama una mirada melancólica sobre el mundo. Nos devuelve en el espejo de la representación un mundo de Narcisos, nadie espera cambiar nada, nadie se enfrenta a la abulia. Más allá estallan bombas, pero el lecho barroso es siempre un lugar de comodidad donde hacer oídos sordos. ¿Qué auxilio se puede esperar? Todo pedido de afuera es desoído, toda emoción banalizada. La acción ha sido desterrada de la escena. No es que no suceda en otra parte, es que el coro no quiere oírla, mucho menos asistir y participar, en el sentido griego, de esta tragedia. La tragedia toma la forma de un teatro de voces dislocadas, una polifonía de soliloquios sin fin donde el principio de conmoción inunda al convivio teatral.⁶

Rijnders define este tipo de creaciones como “obras-montaje”, es decir, textos que se componen con un principio de collage, a partir de fragmentos propios o ajenos (supuestas citas tomadas de periódicos o de diálogos de otros, imágenes, recuerdos) que, yuxtapuestos, generan un nuevo sentido ya no de los elementos sino de su relación, a la manera del montaje cinematográfico. Noción que se acerca a la de “obra-paisaje” de Michel Vinaver (1993), la cual es retomada, a su vez, por Sarrazac (2013).

En esta práctica como en tantas otras atravesadas por el principio de conmoción, el recurso al montaje genera un trazado poético particular que se complejiza según el proyecto dramaturgico, alternando la dispersión y la condensación de la fábula; a la par que se complejizan las diferentes situaciones de enunciación, los estatutos de personajes y voces y el tratamiento de las emociones.

6 Micaela van Muylem (2013), traductora de este texto, explica que *Tragedia* es una de las obras que más repercusión ha tenido en la escena teatral de los últimos años en los Países Bajos gracias al trabajo que hace el autor con los aspectos formales del teatro de la antigüedad clásica.

Descifrar el proyecto poético-político o poético-dramatúrgico

Pascale Gateau (2001), propone en su tesis *Du Texte à la scène: réflexions d'une conseillère dramaturgique à Théâtre Ouvert/Del texto a la escena: reflexiones de una consejera dramatúrgica en Teatro Abierto*, ciertos modos de apreciación en la selección de los textos, siguiendo algunos criterios estéticos expuestos por Marc Jiménez: "...la coherencia en la intención del artista, los procedimientos técnicos empleados, el tratamiento específico, quizás original, de los materiales, cierta lógica o racionalidad en la conducta artística, la factibilidad de la concreción del proyecto" (Gateau, 2001, p. 17). Al igual que la tesis de Vinaver, según la cual con el análisis de un fragmento se puede comprender el proyecto dramatúrgico de la obra, Gateau, realiza un primer abordaje evaluando las primeras páginas de cada obra inédita que llega a sus manos. La atención está puesta en la facultad que tiene el autor o la autora para trabajar la materialidad de las palabras y su capacidad para que en la construcción de las frases se escuchen las sonoridades y juegos de los significantes, en su conocimiento del ritmo, de la retórica, de la gramática de la lengua, en la fuerza de su intención, y en el grado de entrega emocional e intelectual. En un segundo abordaje de lectura más detenida, o en cámara lenta como postula Vinaver, Gateau intenta percibir el nivel de coherencia de la propuesta dramática: condiciones de enunciación, capacidad de representación de la realidad escénica, circulación de la palabra, oralidad como espacialidad y temporalidad de la palabra (implícitos, pausas, silencios, accidentes de la comunicación) y la capacidad del autor para prever su lector. Según Umberto Eco, es necesario:

que el texto postule la cooperación del lector como condición de actualización. (...) generar un texto significa poner en marcha una estrategia que anticipe los movimientos del otro. (...) Un buen estratega debe tener en cuenta los acontecimientos fortuitos según un cálculo de probabilidades. (1985, p. 65)

Gateau considera que su trabajo consiste en descifrar. Verbo que utiliza Micaela van Muylem para caracterizar el trabajo de traducción frente a los textos de Gerardjan Rijnders y Robert Cantarella para caracterizar el trabajo que inicia el actor frente a los textos de Philippe Minyana. Se trata, para Gateau, en tanto primera lectora, de descifrar la propensión del autor para trabajar su lengua, en el sentido que la describe Barthes: "la actividad del escritor comporta dos tipos de normas: normas técnicas (de composición, de género, de escritura) y normas artesanales (de labor, paciencia, corrección, perfección)" (Barthes, 1964, p. 148). Esta primera mirada como lectora, que postula una política de la recepción como acto de cooperación y plantea una metodología para esa lectura, se posa en la escritura, para interrogarse: "¿Cómo se habla?". La intriga (los acontecimientos narrados, los temas tratados) se organizan a partir de esta cuestión, concluye Gateau (cf. 2001, p. 17). En este aspecto, su propuesta ha transitado una revisión crítica en relación a lo que postula Patrice Pavis, inspirado en Eco y que presupone diferentes niveles en el análisis. En efecto, esta mirada se redirecciona a partir del pensamiento de Barthes sobre el escritor: "quien absorbe de manera radical el *por qué* del mundo en un *cómo* escribir (...) encerrado en el *cómo* escribirlo, termina por recuperar la pregunta abierta por excelencia: ¿por qué el mundo? ¿Cuál es el sentido de las cosas?" (Barthes, 1964, p. 148). En este derrotero, concluye Gateau, lo que interesa detectar y corroborar en toda actividad artística, sea dramática o en otro lenguaje, es lo que postula Bourdieu en su escrito *La distinción*: "un arte que (...) sea el producto de una intención artística que afirme la primacía del modo de representación por sobre el objeto de la representación" (Bourdieu, 1979, p. IV).

Las transformaciones de las prácticas artísticas en el ágora contemporánea

El pensamiento sobre las prácticas teatrales de las últimas décadas del siglo XX y primeras del siglo XXI ha asumido diferentes derivas. Jorge Dubatti, en su perspectiva filosófica del teatro como *acontecimiento convivencial poético*, apuesta por una categoría creadora y abierta: *teatro de la experiencia*. El *teatro de la experiencia* es un teatro de fundamento ontológico-pragmático que en tanto acontecimiento trascendente, sitúa a la práctica dentro de la *zona de la experiencia*: “Si la formulación de un ‘teatro de la presentación’ fue superadora del ancestral concepto de ‘teatro de la representación’, creemos que promover la consideración de un teatro de experiencia implica un cuestionamiento y superación más abarcadores y efectivos” (Dubatti, 2007, p. 158). Desde la comprensión del hecho artístico en tanto acontecimiento cultural, la perspectiva crítica se abre a la dimensión de un pensamiento estético y ético:

...los cuestionamientos metaescénicos posdramáticos ya no podrán considerarse un ademán narcisista, un estéril ejercicio de autorreferencialidad sobre la propia creación, sino, fundamentalmente, una eficaz estrategia política que, al plantear desde perspectivas inhabituales ideologemas sociales y culturales, nos permitan seguir reflexionando críticamente sobre nosotros mismos como comunidad y como individuos inmersos en los atribulados tiempos posmodernos. (Trastoy, 2009, p. 248)

En esta dirección, Marcela Arpes, al investigar la *representación, autorrepresentación, presentación y sobrerrepresentación en las dramaturgias argentinas contemporáneas*, distingue: “Sin lugar a dudas, las señas del presente –heteroglosia, heterogeneidad, hibridación, acontecimiento, experiencia– son las que adquieran el valor de re-fundaciones de paradigmas emancipadores, y el acontecimiento teatral no escapa a ello” (Arpes, 2012, p. 03). En tanto, Fernando de Toro (2004) explica la condición posmoderna como contexto de producción del teatro latinoamericano, donde el dispositivo de producción de representaciones (escritura-teatro) considera que todo es simulacro, falsificación y modelización de un signo ya modelizado, en la misma dirección que Vinaver postula un “teatro del ceremonial”. Signo, a su vez, inserto en un contexto cultural atravesado por *la transculturalidad, la transdisciplinaridad, la transtextualidad*, entendiéndolo al prefijo *trans* como la posibilidad de un “diálogo desjerarquizado, abierto y nómada” donde confluyen identidades culturales diversas (De Toro, 2004, p. 105). El principio de conmoción en las prácticas textuales, se manifiesta, muchas veces, por un desborde lírico testimonial, confesional, por fuera del marco del diálogo dramático. Desde la musicalidad, las formas superpuestas del habla solitaria componen una trama híbrida entre la representación y la presentación, un convivio de voces con diferentes estatus que materializan situaciones de (re)presentación ritualizadas y abiertas.

Por su parte, el sociólogo alemán Boris Groys (2014)⁷ propone algunos conceptos para pensar las transformaciones del arte contemporáneo, que bien pueden orientar una lectura de las prácticas del texto teatral. Al referirse a la política de la instalación, Groys distingue, a propósito de *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*/Museo de Arte Moderno, Departamento de Águilas de Marcel Broodthaers (1970), que la misma establece “una cadena de opciones, una lógica de inclusiones y

⁷ Boris Groys (Berlín, 1947), del mismo modo que Slavoj Žižek (Liubliana, 1949), comparten un pensamiento materialista dialéctico marxista aplicado a la crítica del arte y a la teoría de los medios. Ambos desarrollan una intensa actividad académica y Groys es, además, curador de arte.

exclusiones” (Groys, 2014, p. 55); que busca “...mostrar, hacer visibles realidades que generalmente se pasan por alto” (Groys, 2014, p. 67). La instalación artística sería ese espacio de develación del poder heterotópico y soberano que se esconde detrás de la oscura transparencia del orden democrático. Al reflexionar sobre el proyecto artístico –como un tiempo heterogéneo, separado, no sincronizado con el tiempo real y social– estima que si bien este tiempo no puede concluir, sí puede ser documentado. En relación a las artes visuales, reflexiona: “Uno puede incluso afirmar que el arte no es nada más que la documentación y representación de tal proyecto basado en una temporalidad heterogénea” (Groys, 2014, p. 76). En este sentido, además de los blogs sobre los ensayos y puestas de las obras teatrales, en las prácticas de la escritura, también ocurre que autoras y autores, publican extractos, comentan los momentos y dificultades de la escritura, piden entre el público fidelizado una devolución de los fragmentos subidos a las redes. En este sentido, Groys sostiene que *el mundo referencial del proyecto artístico* ha mutado:

En las dos últimas décadas, el proyecto estético –en vez de la obra de arte– se ha posicionado, sin duda, en el centro de atención del mundo del arte. (...) Las obras pueden, por supuesto, hacer referencia a cosas que ellas no son, ya sean objetos del mundo real o cuestiones políticas, pero no aluden al arte mismo porque ellas son el arte. Sin embargo, este tradicional sobreentendido (...) ha demostrado ser cada vez más engañoso. En los espacios contemporáneos destinados al arte, hoy nos encontramos cada vez más con diversas formas de documentación. (Groys, 2014, p. 77)

Pero la documentación estética no es arte, sino que se refiere al arte, el verdadero arte no está presente y no es visible, está ausente y escondido. El arte se ha vuelto biopolítico “porque ha comenzado a producir y a documentar la vida misma, en tanto pura actividad a través de medios artísticos” (Groys, 2014, p. 78). Sin embargo, al ser el carácter único e irrepetible de la vida lo que constituye su vitalidad, el procedimiento de documentarla solo daría por resultado una máscara mortuoria, concluye. Es precisamente en este sentido que nuestra cultura, hoy, está marcada por un malestar con respecto a la documentación y al archivo. El trabajo sobre el archivo que, en los años 80, antes de la proliferación de los *reality shows* en la pantalla chica, pudo representar un gesto artístico singular, se ha convertido en el siglo XXI en un procedimiento cultural que desdibuja las fronteras entre la vida y el arte; en los espacios de exhibición, la documentación señala el uso de los medios artísticos para hacer referencia directa a la vida misma. No obstante, en este mismo derrotero, la potencia biopolítica del archivo es que no nos permite diferenciar entre memoria y proyecto, entre pasado y futuro. Y esta es una perspectiva posible para iluminar ciertas prácticas: “El archivo de formas pasadas de la vida puede convertirse, en cualquier momento, en un plano para el futuro” (Groys, 2014, p. 81). Sobre el malestar que provocan documentación y archivo, Slavoj Žižek en *Las metástasis del goce* (2005), entiende que los medios masivos de comunicación manipulan una realidad estetizada de modo que ya no es posible distinguir la realidad de su imagen mediática. La violencia irracional desatada es el síntoma desesperado que intenta recuperar la diferenciación necesaria entre realidad y ficción (entre original y copia) “por medio de un *pasaje a l’acte*, que permita llegar a la dura realidad” (Žižek, 2005, p. 123). Para Arpes (2012), la doxa encuentra que la irrupción de la violencia irracional expresada en sus distintas formas, es la manera en que el cuerpo individual y social, señala el malestar de habitar en la confusión de dos ámbitos tradicionalmente disociados.

Esta reflexión de Arpes, nos incita a pensar en los procedimientos que avivan un estado de conmoción en relación a las formas dramáticas y pos-dramáticas de la escena, incluyen la poetización de la propia experiencia/el cuerpo individual como proyecto biopolítico y se manifiestan en las diversas prácticas de la escritura que tematizan el *passage a l'acte* o la irrupción de la violencia como síntoma irracional, expresada en sus distintas formas de malestar social.

Por otro lado, la experiencia del tiempo contemporáneo, signado por la indefinición, "... constituido por la duda, la vacilación, la falta de certezas y la indecisión, por la necesidad de prolongar la reflexión, por una demora" (Groys, 2014, p. 86), está tematizado recurrentemente en las prácticas contemporáneas. "La pérdida de la perspectiva histórica infinita genera el fenómeno de un tiempo desperdigado, improductivo" (Groys, 2014, p. 89). Todas estas son apreciaciones que nos permiten pensar forma y contenido en las prácticas de la escritura teatral y volver a plantear el interrogante: ¿Cómo están cifradas en los motivos y formas de las prácticas el *passage a l'acte* o la irrupción de la violencia irracional como síntoma de estas percepciones filosóficas, experienciales, del tiempo desperdigado e improductivo, de los medios y tecnologías que in-diferencian realidad y ficción, del trabajo no acumulativo condenado a la repetición? Al considerar la escena contemporánea, Groys destaca cierto tipo del así llamado *time-based-art*, el cual tematiza el tiempo improductivo, que no conduce a la creación de ningún producto definitivo. Propone como alegoría del proto-artista contemporáneo al mito de *Sísifo* según Albert Camus. En este mito, el hombre debe realizar una tarea sin sentido *ad infinitum*: empujar una piedra hasta la cima misma de una montaña para después verla rodar de vuelta hacia abajo, y entonces volver a empezar. La repetición eterna, es para Camus otra alegoría de lo que llamamos "tiempo de vida", un lapso, efectivamente, insignificante e irreductible a cualquier sentido o logro de la vida. Camus pondera la toma de consciencia como el impulso vital capaz de superar la fatiga que provocan las acciones mecánicas, repetitivas de una vida

La lassitude est à la fin des actes d'une vie machinale, mais elle inaugure en même temps le mouvement de la conscience. (...) au bout de l'éveil vient, avec le temps, la conséquence: suicide ou rétablissement. En soi, la lassitude a quelque chose d'écoeurant. Ici, je dois conclure qu'elle est bonne. Car tout commence par la conscience et rien ne vaut que par elle. (citado en Faucon, 1961, p. 30)⁸

Este tiempo de repetir, puede ser traducido o descripto como un tiempo de ensayo, un tiempo sin climax, un tiempo perdido que debe ser documentado, y en la escena (re)presentado porque nunca conducirá a ningún resultado o "como un modo de iniciar una ruptura en la continuidad de la vida, a través de la creación de un exceso de tiempo sustraído de la historia por medio del arte" (Groys, 2014, p. 92). Este exceso podría tomar la forma del trabajo sobre la escritura que señala Pascale Gateau: una escritura muy estilizada, que refleja "la facultad que tiene el autor para trabajar la materialidad de las palabras, las sonoridades y juegos de los significantes; el ritmo, la retórica y la gramática de la lengua;

⁸ Al fin de los actos de una vida mecánica queda la fatiga, pero ella inaugura al mismo tiempo el movimiento de la consciencia. (...) Luego del despertar, llega con el tiempo, la consecuencia: suicidio o restablecimiento. En sí misma, la fatiga tiene algo repulsivo. Aquí, debo decir que es buena. Pues todo comienza con la consciencia y nada tiene valor si no es gracias a ella.

la fuerza de su intención; el grado de entrega emocional e intelectual” (Gateau, 2001, p. 17). Es decir, el trabajo que describe Barthes en términos de “normas artesanales (de labor, paciencia, corrección, perfección)” (Barthes, 1964, p. 148).

Esta mirada sobre dispositivos artísticos del mundo contemporáneo, nos permite analizar los posicionamientos que lxs autorxs mantienen con los contextos sociales, políticos, económicos, estéticos de su época. Los interrogantes, en este sentido, se orientan a conocer si aparece en su práctica la relación de la política y lo íntimo, si hay un nivel de interrogación sobre el vínculo que mantiene cada generación con la tecnología, con la percepción del tiempo y del trabajo –no acumulativo–. El mundo contemporáneo se parece mucho al del siglo XIX, se lo puede entender como un lapso de tiempo en el mundo signado por la política de apertura de mercados, el capitalismo creciente, la cultura de la fama, el retorno de la religión, el terrorismo y el contraterrorismo. Groys señala la singular manera de revisar el pasado en este contexto:

me parece que hoy empezamos a estar más interesados en una aproximación a nuestro pasado no historicista. Más interesados en la descontextualización y la reconstrucción de los fenómenos individuales del pasado que en su recontextualización. Más interesados en las aspiraciones utópicas que conducen a los artistas más allá de sus contextos históricos que en esos contextos mismos. (Groys, 2014, p. 148)

En el cruce de estas perspectivas, la categoría de proyecto poético-político o poético-dramatúrgico, que necesita ser descifrado como señala Gateau, nos incita a leer la conmoción en términos de materialidad y musicalidad de la puesta en página, atendiendo a las imbricaciones de lo íntimo y lo político y al compromiso emocional de cada práctica escritural y escénica.

La escena desde la materialidad del texto: puesta en página y proyecto poético-dramatúrgico

La primera indagación escénica, en la dirección que venimos transitando, supone permanecer en la superficie de cada texto, para entrar en la composición o arquitectura, estableciendo analogías entre las estructuras literarias y musicales. Se trata de una sensibilización a la forma, la sonoridad y al ritmo, buscando respuestas a interrogantes, tales como ¿cómo suena?, ¿es un continuo?, ¿hay cambios abruptos? A partir de la enunciación como acto: ¿desde dónde y hacia dónde se emite?, ¿qué dirección asume la palabra? Y a partir de las imágenes del texto: ¿cómo surgen las repeticiones?, ¿sobrevienen cambios en la voz o voces?, ¿podemos hablar de polifonía?, ¿podemos pensar en el dueto o el motete como formas textuales-musicales análogas o en una voz coral?, ¿qué sería un encantamiento a varias voces? ¿Cómo funciona la sonoridad en la escena?

Si partimos de un texto dramático, éste ya es portador del placer de ver presentado, por palabras o por imágenes comunes, lo que nos podría producir angustia o deseo; placer de ver representados modelos de mecanismos productores de acontecimientos humanos; placer de la materialidad o musicalidad de las palabras y de la apertura poética inscrita en la polivalencia de las figuras retóricas. El ritmo no es concebido como un dispositivo ornamental sino como un organizador y dinamizador

de los sentidos cuya percepción nos permitiría leer estructuras dramáticas semejantes a las estructuras musicales y producir señalizaciones retóricas en el campo poético de las resonancias. En esta dirección se orientan algunas formalizaciones del diálogo que sistematiza en sus talleres José Sanchis Sinisterra hacia 2000, donde el caudal y los turnos en la palabra generan tipologías vinculares y sentidos.

En la realización del texto destinado a la escena, la lectura dramática empática en espacio es el punto de partida del proceso para su representación; una lectura que promueva la indagación poética en espacio y deje surgir la intuición musical, antes que un trabajo de mesa que persiga un acuerdo previo sobre el sentido del texto. Para construir/deconstruir la figura portavoz o personaje a partir del texto dramático, asumiendo el presupuesto según el cual la palabra en teatro es siempre motivada, la consigna es detenernos en “el decir/el habla” de cada personaje/figura, buscando respuestas a los interrogantes ya propuestos, que a continuación ampliamos: ¿El flujo es continuo?, ¿Existen marcaciones de pausas y silencios?, ¿Con qué ritmo habla?; pudiendo entrever en estos indicios los estados de relajación, tensión y los grados de urgencia de las voces. Esta indagación partiría, luego, en otras direcciones: ¿Desde dónde emite? ¿Hacia dónde? ¿A quién o a quiénes dirige su palabra?, disparando hipótesis sobre la proxemia de los cuerpos en el espacio y sobre el volumen de las voces, que también puede encontrar su correlato en la puesta en página a través del uso de mayúsculas o de una tipografía singular, o hipótesis de sentido en relación a la situación espacio-temporal o situación de enunciación. Y a partir de las palabras y de las imágenes se disparan otros interrogantes: ¿Qué resonancias y qué campos semánticos surgen? ¿El habla hace progresar la acción o más bien la suspende? ¿Qué relación existe entre lo dicho y lo no dicho? ¿Qué dejan entrever los implícitos y los silencios? ¿Cómo funcionan semánticamente las pausas? ¿Hay expresiones o palabras que se retoman? ¿Qué efecto de sentido provocan las repeticiones y variaciones? ¿Aparece la ironía? ¿De qué hablan las imágenes? ¿Qué imágenes se acumulan? ¿Hay metáforas; a qué campo semántico refieren las metáforas? Y finalmente, en la puesta en espacio: ¿Palabra, cuerpo-voz dicen lo mismo?

Transitadas estas instancias, se focaliza el ritmo, cual una partitura: ¿Si tendiéramos un arco entre el inicio o “ataque” y el final del fragmento, qué podríamos inferir sobre la tensión y sobre las variaciones o modulaciones internas? ¿Cómo se presenta el ritmo: hay relación de causa-consecuencia o la progresión se da por sucesión de fracturas? ¿Cuál es el flujo del relato? ¿Hay un diálogo, o se trata de la superposición de monólogos? ¿Cómo funciona la acción-reacción? ¿Qué relación se plantea con la mimesis y la representación?

Este trabajo de indagación sensible, que parte de la materialidad y musicalidad del texto, nos permite unir incesantemente la práctica a la teoría, la literatura a lo plástico-sonoro, el texto dramático/poético a la actuación y al espacio performático/espectacular. El texto, como la fisicalidad de lxs decidorxs/actrices/actores, habla por sí mismo, es por eso que en cada lectura empática o ensayo, el texto y los cuerpos friccionando en el espacio nos dicen cosas nuevas. El conflicto no suele ser lo primero que aparece pero es necesario para los cambios de equilibrio en la acción, aunque solo sean micro conflictos que modulen cambios de estados en el cuerpo-voz. Hay que detectar la dialéctica que aparece cuando algo se mueve porque tiene tensiones internas. El teatro necesita un grado de abstracción en la visualización de estas, semejante a la música, de tal modo que el texto se transforme movido por sus propias contradicciones y pueda ser descifrado como movimiento con tensiones y reposos.

Luego del acopio material a través de la indagación sensorial, la musicalidad y la situación de enunciación, el actor/la actriz puede improvisar reconociendo la forma o modo de composición del todo; en otras palabras, puede improvisar resonando en un proyecto poético. En esta vía, la percepción musical se vuelve fundamental a la hora de entrar en el análisis de lo literario, ya que en nuestro cotidiano, la percepción del tiempo está ritmada por regularidades y rupturas de esas regularidades, pero la composición rítmica en la ficción puede ser construida con cierta complejidad narrativa y filosófica.

En toda obra hay una dramaturgia implícita, una forma particular de organizar la acción, el tiempo, el espacio y la idea de progresión y de final o cierre de la historia o del acontecimiento, que cualquier recepción puede descubrir si conoce la historia teatral y sus procedimientos. El sistema teatral y sus formas de representación están dentro de la obra escrita. La pregunta que surge es si estamos preparados para leer la forma. Es la provocación de estas nuevas prácticas textuales destinadas a la escena y lo que comprendemos como un estado de conmoción en el convivio contemporáneo.

El diálogo entre literatura y música ocupa un espacio que había sido desbordado por la visualidad. El desafío está en poder leer y descifrar estos nuevos diálogos que proponen las prácticas textuales. El ingreso al texto a través de una lectura dramática empática espacializada y rítmica nos permite abordarlo como un objeto de arte que se autosatisface o clausura en su relación forma y contenido. Por otro lado, este abordaje propone una comprensión de la dramaturgia por el puro juego de las voces, al asumir el contraste de las dicciones la función metalingüística del discurso, “como posibilidad para el actor de comentar y explicar el sentido del discurso a través de la dicción”, y la función locutoria del lenguaje, a través de la cual “el actor comunica de la manera más clara posible el contenido fáctico de su discurso” (Ubersfeld, 1996, p. 183).

En la textualidad, en la textura, la musicalidad y puesta en página de estas prácticas, en la resonancia de diferentes planos y motivos que aparecen en el habla, es donde se entrelazan la acción y la fábula, como lo plantea Gateau, a través de Barthes. Allí aparece la situación de enunciación ficcional, la situación de (re)presentación y la relación con el lector/espectador. En este juego, las posibilidades de sentidos circulantes se multiplican según cada subjetividad. La materialidad en la lectura es un abordaje que apuesta a la complejidad y a la diversidad de las recepciones. Nos invita a atravesar este nuevo convivio como un estado de conmoción y sobre todo de experimentación.

Referencias bibliográficas

- Arpes, M. (2012). ¿Representación, autorrepresentación, presentación, sobrerrepresentación en las dramaturgias argentinas contemporáneas? *Actas de las IV Jornadas Nacionales de Aincrit*, Buenos Aires.
- Barthes, R. (1964). *Essais critiques (Ecrivains et écrivains) et (L'activité structuraliste)*. París, Essais Points Seuil.
- Bourdieu, P. (1979). *La distinction*. París, Les éditions de Minuit.
- Cormann, E. (2010). Las mutaciones contemporáneas del drama. *Picadero*, 25.
- Danan, J. (2010). *Qu'est-ce la dramaturgie?* Paris, Actes Sud Papiers.

- De Toro, F. (2004). *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez– Medialidad–Cuerpo*. Madrid, Iberoamericana.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel.
- Eco, U. (1985). *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris, Grasset.
- Faucon, L. (1961). *Camus Pages Choisies*. Ciudad, Hachette.
- Gateau, P. (2001). *Du texte à la scène: réflexion d'une conseillère dramaturgique à Théâtre Ouvert*. Memoria de Maestría bajo la dirección de Patrice Pavis. Maestría Artes del espectáculo, Mención Estudios Teatrales. Universidad Paris 8. Paris.
- Groys, B. (2015). *Volverse público. La transformación del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Hertmans, S. (2014). *Ciclo de Conferencias Teatro Flamenco*. Doctorado en Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
- Lehmann, H. Th. (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren.
- Minyana, Ph. (2000). *Anne-Marie et Les écritures de Philippe Minyana*. Paris, Théâtre Ouvert, *tapuscrit 96*.
- Rijnders, G. (2013). *Tragedia*. Córdoba, Eduvim.
- Sarrazac, J. P. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México, Paso de Gato.
- Trastoy, B. (2009). Miradas críticas sobre el teatro posdramático. *Aisthesis*, 46, 236-251. <https://bit.ly/3tVnZVL>
- Ubersfeld, A. (1996). *Lire le Théâtre, I et III*, Paris, Belin.
- Vinaver, M. (1993). *Écritures dramatiques, Essais d'analyse de textes de théâtre*. Paris, Actes Sud.
- Žižek, S. (2005). *Las metástasis del goce*. Buenos Aires, Paidós.

***Soledad González** es escritora y teatrista, Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) y docente en Dramaturgia. Su obra literaria reúne unos treinta textos dramáticos estrenados en Argentina, Brasil, México y España, traducidos al catalán y gallego, premiados y editados por el Instituto Nacional del Teatro, Argentores, Libros del Rojas y Pánico el pánico. Su libro de poesía *Cavilaciones Puercas*, Ed. Recovecos, recibió mención del Premio Alberto Burnichon al libro mejor editado en la Feria del Libro Córdoba 2009 y su cuento *Julia salió volando* recibió el primer Premio del Concurso Nacional de la Escuela de Letras, UNC y ACIC, Feria del Libro Córdoba 2018. Dirigió la colección Teatro europeo contemporáneo en Editorial Eduvim (2012-2015) y la colección de dramaturgias de Córdoba de Fundación El Cíclope, al mismo tiempo que fue editora de *El Apuntador*, revista de la Coordinadora del arte teatral independiente de Córdoba (2000-2003).