



El cuerpo dramático

M. Verónica Manzone¹

Recibido: 09/12/2016

Aceptado: 04/02/2017

Resumen

El presente trabajo tiene como propósito pensar el término dramaturgia, comúnmente asociado al texto escrito (y por ende, a la literatura), con una mirada desde la escena. Se indagará en la construcción de textos alejados cada vez más de la figura de un autor tradicional, a los que se llama, entre muchos nombres, dramaturgias de la escena. Dentro de este concepto de dramaturgia ampliada, interesa particularmente investigar la dramaturgia de actor, la cual se aborda como una dramaturgia del cuerpo. Se observará cómo se han ido modificando los acuerdos, las miradas y las técnicas en relación al cuerpo del actor en escena, para llegar a la actual situación de un cuerpo emancipado que cuenta con autonomía para generar textos-escénicos, y en el cual el actor, en tanto cuerpo fenoménico, se presenta sin enmascaramiento desafiando los límites de la representación.

Palabras claves

Cuerpo – dramaturgia – actor – escena – texto.

Abstract

The present work has the purpose of thinking about the term dramaturgy which is commonly associated to the written text (and, therefore to literature), from a scene view. We shall study the text constructions that are farther and farther away from the figure of traditional authors that are called, among lots of names, Dramaturgies of the scene. Inside of this concept of expanded dramaturgy, the interest is particularly set on the investigation of the dramaturgy of the actor, which is tackled as the dramaturgy of the body. It will be observed how the agreements, the approaches and the techniques have been modified in relation to the body of the actor in scene, to arrive at the present situation of an emancipated body which has the autonomy to generate scenic text, and in which the actor, as a phenomenal body present himself without any masking challenging the limits of the representation.

Keywords

Body – dramaturgic – actor – scene – text.

¹ Profesora y Licenciada en Arte Dramático. Doctoranda CONICET. Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo. Contacto: manzonevero@yahoo.com.ar

Leer el cuerpo del actor es comprenderlo como signo o
como jeroglífico en movimiento.
Argüello Pitt

Introducción

Desde 1970, aproximadamente, irrumpen en el campo de las prácticas teatrales procedimientos escénicos innovadores, que abandonan estructuras tradicionales e instalan la discusión sobre los supuestos básicos que rigen sobre lo que debería ser y cómo debería ser el teatro. Lehmann, en su estudio sobre el teatro que denomina posdramático, expone que en el campo de la teoría teatral escasean las categorías y los términos para una definición o una descripción positivista del nuevo teatro, que las metodologías empleadas para dichos estudios no son pertinentes y que por tanto es sumamente necesario encontrar nuevas metodologías que amplíen el consenso sobre lo que es o debería ser el teatro. Este nuevo panorama permite considerar la co-existencia de diferentes conceptos teatrales que ya no pueden permanecer subordinados bajo un solo paradigma (Lehmann 2013: 34).

Es sabido que dentro de este marco también continúan realizándose propuestas que se enmarcan dentro de un teatro tradicional (por qué no decimonónico en la mayoría de los casos) ligado a la representación y al texto de autor clásico, entre otras características. Aun así, las prácticas emergentes presentan rasgos que conviviendo con elementos del teatro tradicional admiten la existencia de un cosmos teatral evidentemente ecléctico y heterogéneo. Entre algunos de los elementos que aparecen problematizados se encuentra la ausencia de elementos dramáticos tales como trama, personaje dramático, y una patente tensión entre texto y escena.

El recorrido de este trabajo pretende investigar parte de las secuelas que dicha tensión ha generado en el campo teatral, y que responden a la clara evidencia de nuevas vías de construcción de textos dramáticos, alejadas cada vez más de la figura de autor tradicional. Este corrimiento facilita nuevos procedimientos de creación, a los que se llama, entre muchos nombres, dramaturgias de la escena. Resulta evidente que la tensión entre texto y escena es un problema que ha sido ya ampliamente debatido, ejemplo de ello son la búsqueda de la especificidad del teatro a comienzos del siglo XX (con el concepto de teatralidad en oposición a la literariedad), la ruptura con el texto escrito, y las amplias disquisiciones de Artaud, Craig o Meyerhold (entre muchos otros). De hecho, el problema ha sido centro de debates tanto en la semiótica, la teatrología y la teoría literaria, e inclusive la filosofía ha ahondado en él. Vale aclarar entonces, que no es objetivo del presente trabajo revivir la discusión del siglo XX, sino redefinir el término *dramaturgia* (comúnmente asociado al texto teatral como texto escrito, es decir, como literatura), abordándolo desde lo escénico, y analizar cómo se han ido modificando los acuerdos, las miradas y las técnicas en relación al cuerpo del actor en escena, para llegar a la actual situación de un cuerpo emancipado que cuenta con autonomía para generar textos-escénicos. Esta investigación se propone hablar de las *dramaturgias escénicas*, defendiendo el término y proponiendo un corrimiento de la habitual asociación con lo literario:

(...) en los créditos, se sobrentiende que donde figura dramaturgia se refiere a la persona que escribió el texto literario. Los concursos de dramaturgia exigen por lo general un texto escrito. Las sociedades de derecho de autor suelen inscribir el texto a partir de su soporte escrito. Por esto, al decir dramaturgia de la escena estamos inscribiendo la dramaturgia en otro sistema semiótico (Argüello Pitt 2015: 87).

Se sostiene que el problema está aún vigente en tanto que, si bien es evidente que hasta la fecha el material teórico producido podría considerarse suficiente para la justificación del uso de estos términos, no obstante resulta una realidad que, en el ámbito académico de congresos, cursos de posgrado y clases universitarias, existe aún, si no un evidente rechazo, al menos ciertas sospechas ante el uso de términos tales como dramaturgias múltiples, o de la escena, Dramaturgia(s), dramaturgias híbridas. Realidad que se hace extensiva a los diferentes tipos de dramaturgias: de actor, de dirección y de grupo. Todo esto da lugar a la segunda preocupación: y es que, si bien existen las categorías de análisis, escasean definiciones claras que resulten orgánicas para ser adoptadas sin reticencias por la academia y por la praxis teatral. El hecho de que aún hoy las instituciones que homologan el canon teatral exijan para la participación en concursos, el texto en su soporte escrito es suficiente como muestra de la actualidad del problema.

Los casos son diversos y se presentan desafiantes: por el simple hecho de surgir y consolidarse como nuevas formas de escrituras, requieren replanteamientos ante la heredada escritura de autor teatral tradicional, generando nuevos interrogantes y reclamando nuevas metodologías para ser abordadas como texto escénico. Desafiantes, en tanto se constituyen como objetos donde escena, cuerpo y texto están completamente imbricados.

Deslinde terminológico

A modo de refrescar algunos conceptos de los cuales se parte para el desarrollo del trabajo, tomaremos los estudios de Joseph Danan (2012), que ha resultado ser un material esclarecedor ante la ampliación del concepto de dramaturgia. El autor comienza un ensayo teórico con un gran interrogante: ¿Qué es la dramaturgia?, para exponer luego que la escritura del teatro actual linda entre una dramaturgia debilitada y su ausencia, y responde a una clara emancipación de la representación. Lo que se quiebra en primer momento, o al menos se coloca en discusión, es lo que Danan llama *el arte en dos tiempos*. El primero de estos tiempos, constituido por un texto escrito a priori por un autor; y el segundo tiempo, establecido por un director que se apropia de ese texto y crea la puesta en escena. Dicha idea corresponde, según el autor, al *sentido 1* (texto tradicional), en tanto el texto aparece sobre la puesta en escena. En la actualidad las formas de escritura reformulan este sentido, colocándose en general dentro del *sentido 2*. Para el investigador, este segundo sentido está del lado del tránsito, del proceso creativo, en el cual no se sabe a ciencia cierta el orden de aparición de elementos en la creación, este sentido permite un lugar a la escritura desde la escena. Entre el sentido 1 y 2 de la dramaturgia es donde se desarrolla nuestro teatro actual tanto en Mendoza como en gran parte del país.

En Argentina, en la década del '90, Jorge Dubatti comienza a teorizar sobre estas nuevas prácticas teatrales proponiendo términos nuevos, tales como *teatrista*, y diferencia los distintos tipos de dramaturgia: de actor, de director, de grupo y de autor, sumando además, en sus investigaciones, la necesidad de contar con una nueva formulación de una noción teórica que amplíe el concepto de dramaturgia. Esta necesidad responde a las prácticas teatrales de la posdictadura, que por sus modos de construcción reclaman un nuevo concepto que las reúna para permitirles un estatuto de texto dramático, ya que, bajo el paradigma del sistema tradicional de escritura dramática de autor, se dejarían fuera de dicho concepto incluso a teatristas de la talla de Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, Daniel Veronesse, Emilio García Webbi, Ricardo Bartís, Pompeyo Audivert, entre tantos otros. “El reconocimiento de prácticas de escritura teatral muy diversas ha conducido a la necesidad de construir una categoría que englobe en su totalidad dichas prácticas (...). En el teatro, ¿sólo escribe el autor? Por supuesto que no” (Dubatti 2002: 89).

Se propone, además de lo planteado con anterioridad, tomar las reflexiones de Eugenio Barba. El legado de este autor es de gran importancia porque es resultado de la necesidad de reflexión teórica a partir de una praxis teatral consagrada a nivel internacional. El director de Odin Teatret se propone pensar la dramaturgia desde una mirada profunda, que escapa a lo estrictamente literario:

Intentando definir con mis palabras la terminología técnica de mi trabajo teatral, definí “dramaturgia” en clave epistemológica: *drama-ergein*, trabajo de las acciones. O bien: la manera en que entran en trabajo las acciones de los actores. Para mí, la dramaturgia no era un procedimiento que pertenecía solo a la literatura, sino una operación técnica inherente a la trama y al crecimiento de un espectáculo y de sus diversos componentes (Barba 2010: 33-34).

Sus ideas instalan no solamente una nueva noción de dramaturgia, sino que además permiten ampliar el concepto de puesta en escena, en la cual la tarea del hacedor está más relacionada con la composición y al montaje. Para Barba hacer dramaturgia es componer una red o un hilo de perlas que es en definitiva el espectáculo.

Dentro de este marco teórico es necesario mencionar, por un lado, a la autora Erika Fischer-Lichte con su obra *Estética de lo performativo* (2014), material del cual se desprenden muchas reflexiones posteriores de diversos pensadores del teatro y de la performance, y del cual se sirve este artículo para pensar el cuerpo del actor a partir de conceptos como *embodied mind*, corporización y cuerpo fenoménico. Y por otro lado, el libro *Dramaturgia de la dirección escénica* (2015) de Cipriano Argüello Pitt, el cual aborda la problemática de estas nuevas nociones que atraviesan el presente trabajo, y propone el término *dramaturgias de la escena*, del cual dice: “el adjetivo escénica es el señalamiento de una materialidad compleja que toma lo literario como un elemento más, pero no jerárquico. Al mismo tiempo, sostener la palabra dramaturgia es pensar la escena como un tejido complejo de sentido” (2015: 88). El investigador y director cordobés invita también a pensar específicamente la dramaturgia de actor, y las páginas que le dedica a esta categoría son de gran relevancia para la totalidad del presente trabajo.

Cuerpo como grafía-dramaturgia de actor

Dentro de la ampliación de la noción de dramaturgia, se extrae el término ‘dramaturgia de actor’, categoría basal para fundamentar y repensar el campo de creación teatral de los últimos tiempos. La decisión de investigar esta categoría nace como necesidad de designar muchos de los procesos escénicos actuales y esto es, en un punto, un modo de reivindicar las prácticas teatrales como espacios de reflexión y pensamiento orgánico. Sin embargo, como observa Dubatti, hay muchos sectores reaccionarios a estas nuevas nociones. En este sentido es conocida la anécdota del creador Ricardo Bartís, quien se resistía a publicar en formato texto la obra *Postales argentinas*, como cuenta Dubatti: “Le solicité el texto a Bartís para estudiarlo. “*No está escrito*”, me contestó. “*Y no creo que haga falta escribirlo porque esto no es literatura*” (...)” (Bartís 2003: 37). Fue gracias a la perseverancia del investigador que el director argentino accede a editar el texto, pero con un procedimiento particular: se lo dicta, en siete sesiones, de memoria a Dubatti.

Bartís entiende que el teatro es puro acontecimiento y como tal no puede trascender ni preexistir a los cuerpos en la escena. *Postales argentinas* es resultado de un trabajo puramente escénico, de tensión de cuerpos en contacto con una segunda realidad que acontece en los procesos de ensayos, de los cuales resultará la realización escénica y esto no se puede contener en un libro; la obra como literatura, dice Bartís, nunca podrá transmitir ni contener la energía y la fuerza con la que se actúa ese texto:

Es un tanto extremo pero es casi la sensación de que quedaría muy reducido mi trabajo, quedaría colocado en un lugar de autor o de dramaturgo, y no es esa mi forma de ubicarme en el teatro. Esa es mi resistencia (...) los sucesos escénicos no tienen nada que ver con el relato textual, porque está en juego una situación de otro orden. Primero una situación de carácter orgánico. Hay cuerpos, organicidad corporal, sangre, musculatura, química (...) (Bartís 2003: 12-13).

La resistencia expuesta por el director argentino no es para nada una novedad, desde Artaud en adelante el teatro ha intentado un quiebre con la literatura con el objetivo de alcanzar una especificidad puramente teatral. Mientras que de modo inverso, en el ámbito académico, se le objeta a este tipo de textos ser obras sin valor literario. Pero lo que está en disputa no es el procedimiento de creación teatral en sí sino su designación: al igual que Bartís, existen otros hacedores que también se contraponen a la publicación de textos escénicos, y se niegan a designar bajo la noción de dramaturgia sus creaciones. Ahora bien, al relevar datos se observa que en entrevistas y reflexiones posteriores aparecen numerosas contradicciones por parte de los hacedores. Justamente los actores de *Postales argentinas* exponen que el procedimiento que dio lugar a la obra es precisamente una dramaturgia de actor y de dirección. Lo que se puede ver con claridad, ante esta contradicción, es que el deseo de quiebre y la resistencia es hacia una noción de dramaturgia en sentido tradicional; lo que se está problematizando es la idea de autor clásico, el estatuto del texto a priori, la tradición y el canon que imponen al elemento texto como único ordenador de sentido en un espectáculo.

Se encuentra, entonces, que muchos artistas expresan que sus espectáculos son resultados de dramaturgias de actor y que sin embargo, al indagar en profundidad en los procesos creativos para encontrar definiciones o rasgos comunes que ayuden a pensar

dichas prácticas, el investigador recibe respuestas evasivas y reticentes a ser moldeadas por la teoría, como si hubiese algo del saber del teatro que sólo el teatro sabe y se escapa a los marcos propuestos por una mirada analítica.

Si bien definir categorías y términos que permitan dar cuenta de las prácticas nunca satisface a todos, el objeto en cuestión sigue allí y nunca se irá, en los ensayos aparece el fantasma, los nombres pueden mutar de un equipo creativo a otro, pero hablan de lo mismo. Precisamente es la terminología que surge de la praxis a la que se propone prestar atención porque el *teatro sabe*, así lo sostiene Mauricio Kartun en uno de sus ensayos del libro *Escritos 1975-2015* (2015),² sabe un saber (valga la redundancia) que no puede ser traducido por otras disciplinas sin que algo se pierda en el camino. El arte teatral impone reglas precisas desde el acontecimiento, por lo que dicha incapacidad de transferencia responde a una característica aurática del teatro, lo que sucede acontece entre los cuerpos presentes, la experiencia es intransferible a otros que no asistieron (esto valdría tanto para el ensayo como para la representación ante público). Cuando un teatrista habla de su praxis, brinda un arsenal de términos y códigos perteneciente a un lenguaje particular: la escena. Es por ello que se sostiene en este artículo que es allí, justamente en la escena, donde es posible encontrar respuestas a tantos interrogantes. Obsérvese una cita en relación a la dramaturgia de actor de María José Gavin, actriz de la ya mencionada obra *Postales Argentinas*:

Aunque no figure (generalmente no figura) en los créditos ni haga una escritura ortodoxa sobre la dramaturgia, el actor siempre reescribe sobre el texto. Para mí, en el trabajo del actor está siempre inherente la dramaturgia (del actor) porque su escritura, su cuerpo, siempre va a imprimir sobre el texto, cambie o no las palabras (eso sería secundario). Por eso es que las mismas obras hechas por actores diferentes dan como resultado obras distintas, es decir, que hay una escritura que forma parte del trabajo del actor. Cuando se habla de dramaturgia del actor se habla de algo específico donde el actor funciona como creador del texto pero me interesa señalar que el actor siempre es dramaturgo lo quiera o no, según su formación lo va ser un poco más o menos. Puede intervenir o no la escritura, las palabras pueden cambiar, pero hay una poética del actor siempre en escena (Mansur 2014).

En la cita se observa que existe dramaturgia no solo cuando la escritura material del texto está a cargo del actor, sino también en un texto de autor, cuando el trabajo dramático que le imprime el actor está dado por su particularidad como ser que ejecuta ese texto, y cuando su potencia como cuerpo vivo se apropia de la palabra de otro. Ahora bien, si todo lo que realiza el actor en escena conforma una dramaturgia, se complejiza el panorama, porque por un lado se observan obras donde esta escritura de actor pasa inadvertida (es casi imposible para el espectador distinguir esa partitura particular del actor) y por otro, en cambio, aparecen producciones donde la dramaturgia

² Para ampliar las reflexiones del maestro, director y dramaturgo argentino se recomienda leer el breve artículo, que es parte de varios escritos del autor, compilado por Jorge Dubatti en el año 2015. En el artículo mencionado, *El teatro teatral*, propone que ese saber que tiene el teatro no es comparable a otros saberes de otras disciplinas, para dar cuenta de esa especificidad expone que eso que solo el teatro sabe hacer es *teatrar*.

del actor es parte constitutiva de la obra, y por lo tanto resultaría complejo, sino imposible, concebir ese espectáculo sin esos determinados actores.

En términos barbeanos el trabajo del actor se puede entender como *dramaturgia orgánica*, compuesta de movimientos, gestos, miradas, etc. Para Barba la dramaturgia, entonces, no tiene que ver únicamente con la relación del actor y texto teatral, sino que se trata de un entramado de acciones, las cuales están ejecutadas por un cuerpo con autonomía:

La dramaturgia del actor me servía para pensar su aporte no como una interpretación de un texto y de un personaje, sino como una composición con un valor en sí mismo (...) sin este proceso independiente, un actor no era un actor (...) la dramaturgia de actor era la medida de su autonomía como individuo y como artista (Barba 2010: 54).

La dramaturgia de actor plantea, como dice Argüello Pitt, una *dramaturgia del cuerpo*. Esta afirmación que puede verse como obviedad es, sin embargo, producto de un devenir histórico, un proceso de re-descubrimiento del cuerpo en la creación escénica. El resultado de este devenir permite actualmente pensar en el *hacer* del cuerpo como dramaturgia específica, con reglas propias, y con un valor en sí mismo tal como se lee en la cita de Barba.

Lo real del cuerpo

Los procedimientos tradicionales de actuación y de construcción de personaje heredados de la tradición teatral aludían a un proceso de negación del propio cuerpo, la construcción del papel daba como resultado el alejamiento de la singularidad del actor, objetivo imposible de alcanzar, ya que el cuerpo del actor constituye el límite de la representación: “el actor puede fingir ser otro mediante la palabra o el enmascaramiento visual, pero no puede desprenderse de su cuerpo” (Sánchez 2012: 322). Para la recepción, el hecho de que el actor se transformase a tal punto que perdiera las características propias, tenía un valor positivo; se consideraba virtuoso a aquel con capacidad de transfiguración. Las técnicas de actuación tenían como objetivo borrar el cuerpo del actor en pos de construir un cuerpo semiótico: el del personaje. Explica Fischer-Lichte que en la segunda mitad del siglo XVIII comienza a nacer una forma de actuación que trabajaría, más adelante, el concepto de *encarnación*. “Había que capacitar al actor para dar expresión con su cuerpo, y en su cuerpo a los significados que el autor había expresado lingüísticamente en el texto” (Fischer-Lichte 2004: 160). Lo que precisaba ser borrado es el cuerpo real del actor, su *físico-estar-en-el-mundo*, su cuerpo fenoménico, para dar lugar a su cuerpo semiótico que podía decodificarse ante la mirada del espectador. La autora habla de dos modos de operar ante el cuerpo: *tener-cuerpo* y *ser-cuerpo*, tanto los seguidores del concepto de *encarnación*, como más tarde lo hará Meyerhold con su aparición en el sistema teatral, optaban (con sus diferencias) por *tener-cuerpo*. Así el actor trabajaba con su cuerpo como un instrumento, como un material moldeable y controlable para generar ficción, ocultando bajo ella su *ser-cuerpo*.

Esta valoración en el siglo XXI, si bien sigue operando en gran parte de la recepción, no sigue la misma suerte dentro del campo teatral, pues se asiste a

realizaciones escénicas que poco tienen que ver con la necesidad de composición de personajes y en muchas de ellas hasta perdemos la noción del mismo. De modo opuesto a la idea de encarnación, nace con la performance y las realizaciones escénicas desde los años sesenta la presentación del cuerpo en escena como cuerpo fenoménico desprendido de la obligación de generar un cuerpo-signo. Las nuevas tendencias escénicas piensan la tensión entre *ser* y *tener* de modo tal que el *tener-cuerpo* no significa dejar de *ser-cuerpo*. El actor no puede abandonar su *instrumento*, como lo denominan muchas escuelas de actuación, justamente esta imposibilidad coloca en un lugar de contradicción la utilización del término *instrumento* para designar al cuerpo, ya que, en tanto tal, pasa a ser objeto del actor, y puede ser moldeado a partir del control racional. Esta visión niega la posibilidad de ver al sujeto-actor como cuerpo-pensante. El cambio de paradigma radica en que no hay separación entre mente y cuerpo del actor, éste no puede desprenderse de su propio cuerpo tal como lo indica la cita de Sánchez al inicio de este apartado.

La indisociabilidad de la palabra y la garganta, es decir, de la idea y la corporalidad, constituyen la clave de este nuevo criterio de realidad que encuentra en el actor como ser corporal e inteligente. El actor debe en primer lugar ser, no someterse a transformación alguna; en segundo lugar, actuar, es decir, ejecutar acciones y no interpretar las palabras o los sentimientos creados por otro (Sánchez 2012: 123).

La importancia de esta cita radica, sobre todo, en el hecho de plantear al actor como cuerpo que piensa, idea que está relacionada con el concepto de la corporalización. También Grotowski lo pensaba de ese modo, como puede extraerse de las siguientes palabras de Fischer-Lichte:

El actor no le presta su cuerpo a una mente, no encarna en este sentido algo mental, esto es, significados preexistentes, sino que hace que la mente aparezca a través de su cuerpo al conferirle capacidad operativa (*agency*) a su cuerpo. (...) Para Grotowski el tener cuerpo es indisociable de ser-cuerpo (...) el cuerpo actúa como una mente corporizada (*embodied mind*) (2004: 169-170).

Grotowski es fundamental para el cambio de paradigma del cuerpo, la autora alemana compara su trabajo en el campo teatral con el de Merleau-Ponty en la filosofía: para el filósofo, no hay intervención en el mundo que no sea una intervención corporizada, y que es el cuerpo el *que supera en su carnalidad las funciones instrumentales y semióticas* (Fischer-Lichte 2004: 171). La filosofía de la carne se relaciona con las realizaciones escénicas de Grotowski, es parte constitutiva de su filosofía del teatro:

Corporizar significa en este caso hacer que con el cuerpo, o en el cuerpo, venga algo a presencia que sólo existe en virtud de él. Es decir, cuando un personaje-Fernando en El príncipe constante- aparece en y a través del cuerpo de Ryszard Cieslak solo puede hacerlo una sola vez e indisolublemente unido a ese cuerpo en particular. El personaje encuentra en el físico-estar-en-el-mundo del actor su fundamento y la condición de posibilidad de su existencia. Únicamente existe,

pues, en su ejecución física: llega a existir a partir de sus actos performáticos y de la singular corporalidad del actor (Fischer-Lichte 2004: 172).

La cita señala el carácter efímero de la realización escénica, el aquí y ahora determinado por el cuerpo vivo del actor, lo que a su vez deja en evidencia la importancia del sujeto-actor como núcleo del acontecimiento escénico. La singularidad del cuerpo permite la existencia del cuerpo-semiótico pero no de cualquier modo: el personaje ya no es una entidad a priori al cual el actor le presta corporalidad, sino que nace junto con ese cuerpo en ese físico-estar-en-el-mundo del actor, no existe por fuera de él, por esto se corrobora que es allí donde se afirma la dramaturgia de actor.

Se remarca algo que es una obviedad, el cuerpo del actor en escena es autorreferencial: la singularidad física del actante habla de ese mismo actante. Aun cuando este pronuncia los textos de Hamlet, no solo hace referencia a Hamlet, sino también a su propio cuerpo. Arguello Pitt (2006) explica que el actor desea aparecer transfigurado, mostrarse como un diferente y que sin embargo fracasa en esa empresa porque su cuerpo es irreductible al mismo. Esa singularidad del cuerpo transforma la escena, proponiendo escrituras y reescrituras a partir de la impronta que propone su cuerpo:

El cuerpo su movimiento presenta el acto de la escritura, en cuanto es grafía, dibujo de su propio movimiento y que remite al estilo del actor que realiza la acción, acto que se realiza sobre el espacio escénico y sobre el cuerpo mismo como soporte, y que se inscribe como signo y como texto (Argüello Pitt 2006: 65).

Existe un concepto interesante en la actuación que es el de doble presencia: es personaje y es también actor. La producción de Cajamarca Teatro *Tiempo compartido*,³ dirigida por Víctor Arrojo juega con estos elementos, los actores utilizan datos reales sin abandonar del todo al sujeto ficcional creado a partir de la reescritura de varios textos. Se propone un juego entre lo real y lo ficcional, cuando el espectador intenta aclarar datos para un posible argumento los actores fisuran esa posibilidad con frases como “que van a pensar ellos (refiriéndose a los espectadores), hay que hacer algo, la última obra que hicimos juntos fue Lorca... quizás vinieron a vernos hacer otra cosa”; o repiten un monólogo porque salió muy dramático y quieren algo “menos teatral”; o bien se felicitan por como salió un texto. La metateatralidad es uno de los procedimientos que da lugar a la obra, la autorreferencia está dada por la presencia de dos actores de trayectoria en Mendoza que hacen de esa trayectoria un juego de tensión con lo real.

La búsqueda sobre el propio cuerpo y su singularidad responde en muchas ocasiones al desafío de los límites de la representación. En casos donde el cuerpo se presenta sin enmascaramiento obliga al espectador a mirar la escena extrañada, se pregunta cuál es la realidad y cuál es la ficción. El pacto sagrado que establecía la convención teatral aparece detrás de un velo de ambigüedad, y el elemento que lo vela es el propio cuerpo, ya que se constituye como la advertencia de lo real. A partir de los años '70 son muchas las experiencias en todo el mundo que desean embarcarse en la

³ *Tiempo compartido* obra estrenada en agosto de 2016 en Mendoza, Argentina. Dirección: Víctor Arrojo. Actores: Marcela Montero y Guillermo Troncoso.

búsqueda de un teatro que, oponiéndose al sistema de convenciones teatrales, intenta un cruce con lo real (tómese como ejemplo el caso del Living Theatre).

¿Pero qué es eso que llamamos real en la escena? José A. Sánchez en su libro *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2012), analiza este problema teórico desde una visita, si se quiere de recorrido histórico, de los hitos teatrales contemporáneos que han sido atravesados por este concepto, allí muestra cómo esta búsqueda, que comienza con Artaud, se va ir desarrollando a través del tiempo. La atracción que sienten los realizadores escénicos por encontrar *lo real* en su trabajo va de la mano con un quiebre de la representación, entendido como un abandono de las convenciones. La búsqueda del acontecimiento real nace a partir del conflicto al cual se enfrenta el realismo en el siglo XX: si su objetivo final era la construcción de una realidad identificable con la vida real, pero el medio para crearla era a través del artificio, dicho objetivo se tornaba inalcanzable, ya que el artefacto teatral siempre daba como resultado un objeto inverosímil. Debido a la incoherencia entre objeto y medio de representación se generaron tales tensiones en el campo que dieron lugar a la fisura. Es a partir de esa fisura que aparecen figuras como Antonin Artaud, creador que modifica (aún hoy su legado continúa modificando) el campo teatral.

Dentro del panorama que se desarrolló durante todo en el siglo XX, la presencia del actor se reconfigura, se vuelve hacia y desde la escena como potencia de cuerpo vivo que crea y transforma la representación en acto presente.

Singularidad y reescritura

Las creaciones a partir de procesos de dramaturgia actor y/o de grupo, son ejemplos indiscutibles de singularidad y reescritura: en ellos aparecen datos biográficos de los actores mezclados con elementos de la ficción. Algunos grupos teatrales están autodenominando estas prácticas como biodramas, sin embargo, desde una mirada rigurosa, resulta necesario ser cautelosos con el uso de ciertos términos que engloban características que no tienen que ver en su totalidad con las prácticas a las que se desea designar bajo el nombre de biodrama.⁴ Dentro de estos procesos se observa que una parte de la escritura escénica y su esencia orgánica se perdería si se montara con otros actores, y que en tal caso se ocasionaría una situación de reescritura con los nuevos cuerpos, una resignificación del modelo anterior.

Para profundizar en esta idea y relacionarla con el ejemplo de *El príncipe constante* expuesto en la cita de Erika Fischer-Lichte, se toma como ejemplo una producción mendocina *Pam, pam, pam. Ensayo sobre la violencia* (Seminario final de Carrera de Licenciatura en Arte Dramático, bajo la dirección de Cipriano Argüello Pitt,

⁴ *Biodrama* es un proyecto creado por la directora Vivi Tella dentro de un marco de experimentación en el Teatro Sarmiento, es un formato de creación teatral donde los artistas tomaban la biografía de un sujeto como material para crear ficción teatral. Si bien se ha expandido este término para nombrar otras prácticas por fuera de la experiencia de la directora argentina no siempre responden a lo que ella denominó como biodrama. Aún no se encuentran términos más acordes para designar casos escénicos autobiográficos, sin embargo se propone tomar el concepto de *autoficción* de Manuel Alberca, proveniente de la teoría literaria, para pensar rasgos comparables con dichas realizaciones escénicas: el autor (actor) en primera persona, datos biográficos reales, mezcla de realidad y ficción. Y en relación a la recepción se observa un procedimiento similar: el espectador no puede distinguir lo real de la ficción, y debe responder activamente, cerrando los espacios de indeterminación, o bien, asumir la ambigüedad.

año 2014). En el proceso creativo de dicha producción se utilizó un fragmento de la obra *Génova* de Fausto Paravidino, la actriz (Scarlet Morales, chilena) que eligió el fragmento para trabajarlo, logró un proceso de resignificación sorprendente. El texto fluía de un modo extraño en ella, su cuerpo potenciaba las palabras del autor, y con el correr de los ensayos el director fue comprendiendo que esa actriz condensaba en su cuerpo la lucha por la educación pública chilena. Este descubrimiento fue resultado de observaciones e indagaciones de la propia vida de Scarlet, hasta llegar a un dato biográfico singular: la actriz había sido militante de dicha causa, y a la edad de 16 años había realizado una toma de su colegio. De esta manera lo biográfico de la actriz permitió escribir un nuevo texto que potenciaba al texto original de *Génova*.

Esa suerte de palimpsesto, de rescritura escénica singular no hubiera sido posible con otro actor, el trabajo de ese texto con otros hubiera dado múltiples resultados pero jamás el que la actriz chilena consiguió luego de su trabajo. El texto de *Génova* perdió su identidad de texto de autor, Scarlet se presentaba con su verdadero nombre y edad delante de los espectadores, y relataba situaciones documentales de la toma de colegios en Chile, el relato se iba mezclando poco a poco con el texto de Paravidino, y llegó un momento del proceso en el cual era imposible diferenciar qué palabras le pertenecían a la actriz y cuáles al autor de italiano.

Es así como en la recepción se presenta una situación que nos recuerda al pacto ambiguo que genera la autoficción en la literatura. El espectador no sabe distinguir qué es real de lo que no lo es, sólo cuenta con algunos datos que dan la impresión de correrse de la ficción. Esto da como resultado un espectador activo que completa con sus decisiones los huecos que deja el espectáculo. El contrato tácito entre actores y platea se vence por momentos y deja lugar a la ambigüedad que crea una relación extraña entre actor y espectador.

El negar las convenciones y quebrar el pacto con el espectador como procedimiento de creación son característicos de un teatro que pretende acontecer en lugar de imitar. El cuerpo, en el teatro posdramático, por ejemplo, se presenta con el objeto de provocar más que significar, aparece como escenario: todo lo que pasa sucede en el escenario-cuerpo. Se niega la idea de representación, y se reclama un teatro con actores que no “actúen” las acciones o estados sino que los ejecuten, que se despojen del personaje como artificio a ser encarnado, que transformen la representación en presentación. Como expresa Lehmann “(...) impide toda representación, ilustración e interpretación apoyadas en el cuerpo como mero medio; el actor debe situarse a sí mismo” (Lehmann 2013: 351). Si bien puede pronunciar textos de otros autores su sola presencia produce, al auto-enunciarse, un efecto de reescritura, con lo cual la figura del autor, sino desaparece, al menos pasa a un segundo plano. No importa tanto quién escribe el texto, como el cuerpo que lo pronuncia y lo reescribe.

Además del nuevo texto que aparece en escena (conjunto de palabras, miradas, gestos, entre otros elementos) el actor realiza internamente otro texto. Barba llama a esto *subpartitura*, mientras que, por su parte, Stanislavski lo llamó *subtexto*, y en nuestra jerga teatral argentina se llama muchas veces *línea de pensamiento*. Se menciona este nivel del texto porque no es menor en relación a la tarea actoral, es interesante pensar que la singularidad del cuerpo del actor está conectada a ese texto que nunca se pronuncia, el trabajo fino de esa partitura interna da como resultado la dramaturgia orgánica y dinámica que luego el espectador presencia en la escena. El

actor mantiene ese texto interno como secreto, muchas veces la partitura es inconsciente y ponerla en palabras es difícil, no es un texto transferible a otros. De ahí que sea tan complejo el reemplazo de actores en procesos de creación ligados a dramaturgias escénicas, no se podrán repetir los sucesos de modo exacto, ya para los mismos actores las funciones y ensayos son irrepitibles, porque el cuerpo nunca es el mismo.

A lo anteriormente dicho, puede servir como ejemplo una anécdota del montaje del director teatral mendocino David Maya, que a poco tiempo de estrenar la obra *Punto ciego*,⁵ tuvo que enfrentarse con la decisión de una de las actrices de abandonar el proyecto. El proceso había sido una construcción grupal de dramaturgia múltiple, cada una de las actrices había ido organizando su devenir escénico colectivamente, cada personaje (si se puede hablar de personaje en esta obra) estaba ligado a la singularidad del cuerpo de cada actriz, por lo tanto al irse una de ellas no hubo modo de buscar un reemplazo, la decisión de quitar el personaje parecía ser la opción más adecuada. Sin embargo al quitar una parte de la red todo debió, indefectiblemente, sufrir modificaciones: la puesta en escena que se estrena finalmente difirió significativamente de los ensayos que habían tenido lugar cuando la actriz todavía era parte del proceso.

Otro caso interesante es la producción *Me pegan las luces*,⁶ bajo la dirección de Ivana Catanese estrenada en el año 2015, y luego en el año 2016 re-estrenada con cambios en el reparto (dos de los actores fueron reemplazados). Lo que aquí ocurrió también permite pensar en la singularidad del cuerpo, en primer lugar los rasgos corporales entre los primeros y los segundos actores no eran semejantes. Por ejemplo: el cuerpo (en tanto cuerpo físico real) de Valentina Aparicio, actriz del estreno, daba la sensación de un cuerpo de joven-adolescente más que de mujer, y en la ficción de la obra las tensiones generadas por los juegos de roles jerárquicos con su maestra (interpretada por Celeste Álvarez) se percibían de modo diferente en relación con el cuerpo que presenta en el 2016 Gabriela Psenda. Dado que la edad que aparentan físicamente Psenda y Álvarez es similar, allí en donde antes se percibía una clara relación jerárquica, ahora se vislumbra una incipiente rivalidad. Desde la puesta en escena la directora permitió que los cuerpos de las actrices se muestren sin enmascaramiento, por lo que el personaje toma otra presencia física *re-corporalizándose*. Esta modificación también se percibía en cuanto a lo vocal ya que es evidente la marca identitaria que contiene un timbre de voz.

Por otro lado, el rol ocupado por el actor da lugar a pensar en un segundo punto. Neftalí Villalba (actor del estreno) es músico, por lo que intervenía la escena tocando un saxo en vivo. El actor del año 2016, Oscar Pizarro, no es músico, y por lo tanto la obra tuvo que sufrir modificaciones, interesantes modificaciones que dieron lugar a la creación de una nueva acción escénica: el actor estaba en el espacio haciendo pan. Cuando se le pregunta a la directora el porqué de esta decisión, ella responde que porque Óscar *sabe* hacer pan. Ese *saber-hacer* del actor, ese talento del cual se sirve la directora es un saber singular, es un rasgo identitario del actor, que se pone en juego en

⁵ *Punto ciego*. *Carla por el camino del mono*, obra estrenada en el año 2011. Dirección David Maya. Dramaturgia grupal. Reparto: Agustina Tornello, Verónica Pérez, Romina Fisela, Laura Zavalla, Magdalena Lucero, Verónica Manzone.

⁶ *Me pegan las luces*, estreno 2015. Dirección Ivana Catanese. Dramaturgia Rubén Scattareggi. Reparto: Celeste Álvarez, Valentina Aparicio, Neftalí Villalba y Constanza Lucero. Reestreno 2016. Reparto: Celeste Álvarez, Gabriela Psenda, Óscar Pizarro y Constanza Lucero.

la realización escénica, al punto de que puede modificarla y reescribirla. En este caso, no solo cambia la acción escénica sino el espacio sonoro que muta al no contar con la música de Villalba. Los casos de Catanese y de Maya, como muchos otros, muestran que no se puede reemplazar a un actor sin que algo se pierda y sin que algo se gane.

En el teatro no todo se puede prevenir, se puede estar preparado para el suceso por medio del ensayo, de la técnica y el entrenamiento, pero no es garantía de exactitud. El actor conoce las acciones y los textos que debe pronunciar, sabe en qué lugar del espacio debe realizar su tarea, y aun así hay miles de micro-sucesos que desconocen, y esos sucesos son los que convierten un espectáculo en acontecimiento. Desde esta noción de acontecimiento se retomará el concepto antes mencionado: el cuerpo como advertencia de lo real, ya que es el elemento cuerpo (por su dinamismo y movimiento constante) lo que permite el acontecimiento dentro del teatro.

El peligro que genera un cuerpo vivo en un espacio, actuando ante otros cuerpos vivos genera una comunión aurática, estimular esa comunión no es tarea fácil, son muchos los espectáculos bien ensayados y que responden a producciones profesionales que no logran convocar la mirada. ¿Qué tiene que tener o hacer un cuerpo para que incite al espectador a intercambiar su apraxia motora por una praxia sensorial e ideatoria?

Quizás para resolver esta pregunta o al menos reflexionar en torno a ella, es necesario profundizar la idea de peligro, la sensación de que algo extraño puede sucederle a ese actor con su carga de doble presencia (cuerpo vivo-cuerpo ficcional), produce tanto terror como disfrute: deseo de mirar, de estar presente por si ese *algo* acontece. Como sucede con las risas extremas ante la equivocación del comediante, tan efectivo para la recepción que se ha transformado en un recurso de comicidad perdiendo su carácter de suceso; como la tensión en la platea de las carpas de circo cuando el acróbata coloca sus pies en la cuerda floja; o simplemente como los transeúntes alrededor del accidentado (la teatralidad no es inherente solo al teatro).

Es el cuerpo quien convoca la mirada, su dramaturgia singular producto de su propia identidad, pero que al mismo tiempo remite a otros cuerpos, a todos los cuerpos. El peligro radica en su humanidad, en su naturaleza de ser vivo y orgánico, su imposibilidad de repetición, su dramaturgia de acontecimientos irrepetibles, como rezan las palabras de Pina Bausch rescatadas por Sánchez: “el cuerpo escribe un texto que se niega a su publicación, al encarcelamiento de su significado” (1992: 109). El teatro actual nos presenta cuerpos jeroglíficos que convocan al espectador a leer escrituras escénicas y develar el código que esconde el cuerpo.

Las dramaturgias de la escena, dan por resultado objetos complejos y desafiantes para un análisis teórico profundo, y si bien las metodologías escasean, se encuentran cada vez con mayor frecuencia procesos en donde texto y escena aparecen como un engranaje complejo, en donde una pieza no existe como tal sin la existencia de la otra. Queda entonces, tanto para los teatristas como para la academia, permitirse ante estos hechos hablar de texto y colocarlos dentro de la categoría de dramaturgia, para que de esta manera se admita una ampliación de dichas nociones, las cuales no se basan en anécdotas y teorías banales, sino que encuentran fuertes fundamentos en la historia universal del teatro y en gran parte de la teoría teatral actual.

Referencias bibliográficas

- Argüello Pitt, C. (2006), *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénica.
- _____ (2015), *Dramaturgia de la dirección escénica*. México: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de Gato.
- Barba, E. (2010), *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Buenos Aires: Catálogos.
- Bartís, R. (2003), *Cancha con niebla. Teatro perdido: Fragmentos*. Buenos Aires: Atuel,
- Danan, J. (2012), *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de gato.
- Dubatti, J. (2002), *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: Atuel.
- _____ (2008), *Escritura teatral y escena. El nuevo concepto de texto dramático*. Montevideo: MEC.
- Fischer-Lichte, E. (2014), *Estética de lo performativo*. Segunda edición Barcelona: Abada Editores
- Kartun, M. (2015). *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Colihue.
- Lehmann, H. (2013), *Teatro posdramático*. ed. Castellana. México: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de Gato.
- Mansur, N. (2014), “Dramaturgia del actor, dos casos de estudio: María José Gabin y Pompeyo Audivert”. *Revista de artes escénicas Quito-ecuador, El apuntador*: <http://www.elapuntador.net/revista/el-apuntador-nro58/deotrastablas/dramaturgia-del-acto-nara-mansur/> última consulta febrero de 2017.
- Sánchez, J. A. (1992), *Dramaturgias de la imagen*. La Mancha: Universidad de Castilla.
- _____ (2012), *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de gato.