**El cuerpo dramatúrgico**

M. Verónica Manzone[[1]](#footnote-1)

Resumen:

El presente trabajo desea abordar en particular la tensión entre lo textual (literario) y las prácticas escénicas contemporáneas. Se pretende fundamentar las nuevas relaciones entre lo escénico y lo literario, que dan por resultado nuevas vías de construcción de textos dramáticos, alejados cada vez más de la figura de un autor tradicional. Dicho alejamiento facilita nuevos procedimientos de creación a los que se llama, entre mucho nombres, dramaturgias de la escena. Entre los diferentes tipos de dramaturgias de la escena interesa detenerse en la dramaturgia de actor, analizando cómo la singularidad del cuerpo en escena produce una escritura que escapa al modelo tradicional de dramaturgia de autor.

Palabras claves:

Dramaturgia- Actor- Escena- Texto

Abstract:

The dramaturgic body

The present work attempts to tackle the particular tension between the textual (literary) and the contemporary scenic practices. We seek to explain the new relationship between the scenic and the literary, which result in new ways to develop dramatic texts, nowadays farther away from the figure of traditional authors. This distance facilitates new procedimental ways of creation that are called, among lots of other names, dramaturgy of the scene. Among the different types of dramaturgy of the scene, we specifically want to pay attention to the dramaturgy of the actor, analyzing how the singularity of the body in a scene produces a script that escapes from the traditional model of the dramaturgy of an author.

Keywords:

Dramaturgy- Actor- Scene- Text

**EL CUERPO DRAMATÚRGICO**

“Leer el cuerpo del actor es comprenderlo como signo o como jeroglífico en movimiento”. (ARGÜELLO PITT, 2006: 67)

**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, las metodologías empleadas para su estudio 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)

No es de menor importancia aclarar que dentro de este marco también continúan 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 presente trabajo desea abordar en particular este último problema: la tensión entre lo textual (literario) y las prácticas escénicas contemporáneas. El recorrido pretende fundamentar las nuevas relaciones entre lo escénico y lo literario, 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 mucho nombres, dramaturgias de la escena.

Esta situación se torna problemática en tanto existen categorías de análisis pero escasean definiciones claras que resulten orgánicas para términos que se utilizan constantemente en el hacer teatral y en las reflexiones teóricas. Con ello se hace referencia a términos como: dramaturgias múltiples, o de la escena, Dramaturgia(*s)*, dramaturgias híbridas, y dentro de esta categoría de dramaturgia ampliada los diferentes tipos: dramaturgia de actor, de dirección y de grupo.

La ausencia de claridad en definiciones sobre estas nociones no constituiría un problema si los casos no abundaran, sin embargo dentro del panorama argentino actual, y en lo que respecta a la presente investigación en torno a la actividad teatral de la ciudad de Mendoza en los últimos años, se puede ver a este fenómeno cobrando cada vez mayor presencia.

Los casos son diversos y se presentan desafiantes, con 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, esto trae muchas discusiones tanto en el ámbito académico como en el espacio de la praxis teatral. Jorge Dubatti, en su estudio sobre la ampliación del concepto aclara:

*Es digno de señalar que la formulación de esta nueva noción de dramaturgia no se ha generado en abstracto del laboratorio de la teatrología, sino que ha surgido de la interacción de los teatristas con los teóricos, y especialmente a partir del reclamo de los primeros. A pesar de que la multiplicación del concepto de dramaturgia viene desarrollándose desde mediados de los ochenta, todavía hoy hay sectores reaccionarios –tanto entre los teatristas como entre los investigadores y los críticos– que niegan este avance y perseveran en llamar dramaturgia a un único tipo de texto*. (DUBATTI, 2008: 22)

Aquí el investigador argentino está haciendo referencia a los conflictos que genera el uso de este tipo de categorías, esas resistencias están ligadas de algún modo a las históricas batallas entre el teatro y la literatura. En parte, la noción de dramaturgia aún sigue siendo emparentada únicamente con el campo literario, con esa visión se obstaculiza la ampliación del concepto, ampliación que es inevitable y necesaria.

**Nuevas nociones acerca de la dramaturgia**

Joseph Danan (2012) comienza un ensayo teórico con un gran interrogante: ¿Qué es la dramaturgia? En su reflexión aborda el término desde varios planos, rastrea sus definiciones históricas para revisar y re-significar el término de manera que englobe y dialogue con las prácticas contemporáneas. Para el autor 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* que trata de la articulación existente entre un texto escrito por un autor a priori, y como segundo tiempo un director que se apropia de ese texto y crea la puesta en escena. Dicha idea corresponde 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, donde 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 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. *“Teatrista es una palabra que (…) define al creador que no se limita a un rol teatral restrictivo*” (DUBATTI, 2002: 89) 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 escapan a los moldes tradicionales y reclaman un nuevo concepto que las reúna, no para rotularlas y sistematizarlas en categorías estancas, pero sí para nombrarlas y permitirles un estatuto de texto dramático. Ya que, bajo el paradigma del sistema tradicional de escritura dramática de autor, dejarían fuera de dicho concepto incluso a teatristas de la talla de Rafael Spregeldburd, 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, agregar 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, donde la tarea del hacedor está más relacionada a la composición y montaje. Para Barba hacer dramaturgia es componer una red o un hilo de perlas que es en definitiva el espectáculo.

Resulta interesante en este punto recordar la definición de Pavis acerca de dramaturgia: *“arte de la composición de obras de teatro”* (PAVIS, 2007: 147) dentro del desarrollo de la definición, a la cual le dedica varios párrafos de su diccionario, expone que la noción abarca ciertas reglas y que cuyo conocimiento es indispensable para escribir una obra y analizarla correctamente. El investigador francés claramente se posiciona ante el concepto desde una noción literaria. Luego agrega que es a partir de la poética de Brecht que se modifica esta definición, la dramaturgia así abarcaría los elementos que constituyen una puesta en escena. Se toma esta cita para pensar el término que aparece en los dos autores: composición. Al respecto de la definición de Pavis, María Fernanda Pinta expone:

*(…) lo que tal vez se ha modificado es la noción de “composición”. Observamos que ésta ha estado ligada a la escritura (registro y producción de sentido) y notamos que aún sigue presente a pesar de que el soporte y la materia de expresión se han modificado; algunos usos como dramaturgia de dirección, del actor, grupal, etc., y sus “escrituras” son buenos ejemplos de ello.* (PINTA, 2005)

Lo que cambia y da lugar a las dramaturgias de la escena es entonces la fisura del arte en dos tiempos, y con ello la apertura a un segundo sentido de la dramaturgia que se instaura como tránsito y proceso, y por último la deslimitación del concepto de composición que trasciende la escritura literaria y que aparece emparentado con el montaje de movimientos y acciones, de tensiones de la escena como un todo indisoluble entre cuerpo-espacio-tiempo.

**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 para designar muchos de los procesos escénicos actuales y esto es, en un punto, un modo de revindicar las prácticas teatrales como espacios de reflexión y pensamiento orgánico. Sin embargo, así como se pudo observar en la cita de Dubatti hay muchos sectores reaccionarios a estas nuevas nociones, es conocida la anécdota del creador Ricardo Bartis, 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 parte de la idea de 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 y que dan por resultado un objeto artístico que es la obra teatral, y esto no se puede contener en un libro, la obra como literatura, dice Bartis, nunca podrá trasmitir 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 tiene 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 del director argentino también está presente, aunque de manera inversa, en el ámbito académico, donde entre las variadas oposiciones y negaciones se le objeta a este tipo de textos ser obras sin valor literario. Este debate no es para nada nuevo, desde Artaud en adelante el teatro ha intentado un quiebre con la literatura con el objetivo de alcanzar una especificidad puramente teatral. Además de 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 encuentra 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 la contradicción es que el deseo de quiebre y la resistencia es con una noción de dramaturgia en sentido tradicional, lo que se está problematizando es la idea de autor clásico, con estatuto del texto a priori, con la tradición y el canon que imponen al elemento texto como único ordenador de sentido en un espectáculo.

Es cierto que muchos artistas expresan que sus espectáculos son resultantes 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 encuentra 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. Justamente la terminología que surge de la praxis es a la que es necesario prestar atención porque el *teatro sabe,* así lo sostiene Mauricio Kartun en uno de sus ensayos,*[[2]](#footnote-2)* sabe un saber (valga la redundancia) que no puede ser traducido por otras las disciplinas sin que algo se pierda en el camino. El arte teatral impone reglas precisas desde el acontecimiento, por lo que dicha incapacidad de trasferencia 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, por lo que se sostiene en este artículo que es allí 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, donde el trabajo dramatúrgico que le imprime el actor está dado por su particularidad como ser que ejecuta ese texto, 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 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 lo amplia: 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)*.*

Se parte de una obviedad, el cuerpo del actor en escena es autorreferencial, la singularidad física del actante habla de ese actante. Las propuestas contemporáneas apelan a un artista que sea más que un mediador entre un texto y el espectador, el cuerpo aparece en escena como elemento dramatúrgico de la misma. Aun cuando éste pronuncia los textos de Hamlet, no solo hace referencia a Hamlet, sino también a su propio cuerpo. Arguello Pitt 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)

**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”* (SANCHEZ, 2012: 322). Para la recepción tenía un valor positivo que el actor se transformase a tal punto que perdiera las características propias, se consideraba virtuoso a aquel con capacidad de transfiguración.

Esta valoración en el siglo XXI, que aún sigue operando en gran parte de la recepción, se pierde dentro del campo teatral, pues asistimos a realizaciones escénicas que poco tienen que ver con la necesidad de composición de personajes, en muchas de ellas hasta perdemos la noción de personaje.

*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.* (SANCHEZ, 2012: 123)

Los actores al liberarse de la caracterización, permiten la apertura a un nuevo concepto el de doble presencia: es el personaje y es también el actor. La producción de Cajamarca Teatro *Tiempo compartido[[3]](#footnote-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, 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 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? José A. Sánchez en su libro *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, 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 como esta búsqueda, que comienza con Artaud, se va ir desarrollando con el devenir 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 dio lugar a la fisura, es allí donde 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**

Ejemplos indiscutibles de singularidad son las creaciones a partir de procesos de dramaturgia actor y o de grupo, en donde aparecen datos biográficos de los actores mezclados con elementos de la ficción, algunos grupos están autodenominando estas prácticas como biodramas, sin embargo desde una mirada rigurosa se propone ser cautelosos con el uso de ciertos términos que engloban características que no tienen que ver en su totalidad con las practicas a las que se desea designar bajo el nombre de biodrama[[4]](#footnote-4). Dentro de estos procesos se observa que una parte de la escritura escénica y de su estado orgánico 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 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, año 2014), en el proceso creativo 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 los textos del autor, 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 otro 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, llegó un momento del proceso donde era imposible diferenciar qué palabras le pertenecían a la actriz y cuáles al autor de italiano.

Es así como en la recepción comienza a presentarse 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, al perderse la convención tranquilizadora se 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 Lemann “…*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 desaparece. No importa quién escribe el texto, solo importa 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, Satanislavski lo llamó subtexto, y en nuestra jerga teatral argentina se llama muchas veces línea de pensamiento. Se menciona esta categoría de 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 múltiples, no se podrán repetir las escenas de modo exacto, ya para los mismos actores las funciones y ensayos son irrepetibles, porque el cuerpo nunca es el mismo.

En el teatro no todo se puede prevenir, se puede estar preparados 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, aún así hay miles de micro-sucesos que desconoce, 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 su 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, en palabras de Sánchez: *“el cuerpo escribe un texto que se niega a su publicación, al encarcelamiento de su significado”* (SANCHÉZ, 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 ricos para un análisis teórico profundo, y si bien las metodologías escasean, se encuentran cada vez con mayor frecuencia procesos donde texto y escena aparecen como un engranaje complejo, donde una pieza no existe como tal sin la existencia de la otra. Queda entonces, tanto en los teatristas y como en 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, nociones que 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, Cipriano. (2006), *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénica.

BARBA, Eugenio. (2010), *Quemar la casa. Orígenes de un director.* Bueno Aires: Catálogos.

BARTÍS, Ricardo. (2003), *Cancha con niebla. Teatro perdido: Fragmentos*. Buenos Aires: Atuel,

DANAN, Joseph. (2012), *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Paso de gato.

DUBATTI, Jorge. (2002), *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: Atuel.

**----------------------** (2008),*Escritura teatral y escena. El nuevo concepto de texto dramático*. Montevideo: MEC.

KARTUN, Mauricio. (2015). *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Colihue.

LEMANN, Hans-Thies. (2013), *Teatro posdramático.* ed. Castellana. México: paso de gato.

MANSUR, Nara. (2014), *“Dramaturgia del actor. Dos casos de estudio: María José Gabin Y Pompeyo Audivert”.* En Revista de artes escénicas Quito-ecuador, El apuntador, 58.

PAVIS, Patrice. (2007), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología.* Buenos Aires: Paidós.

PINTA, María F. (2005), “Dramaturgia del actor y técnicas de improvisación. Escrituras teatrales”. En Telón de Fondo. Revista de teoría y crítica teatral, 1.

-SANCHEZ, José A. (1992), ***Dramaturgias de la imagen***. La Mancha: Universidad de Castilla.

**---------------------------** (2012), ***Prácticas de lo real en la escena contemporánea***. México: Paso de gato.

1. Profesora y Licenciada en Arte dramático. Doctoranda CONICET- Lugar de trabajo: Facultad de Filosofía y Letras- Universidad Nacional de Cuyo. manzonevero@yahoo.com.ar [↑](#footnote-ref-1)
2. Para ampliar las reflexiones del maestro, director y dramaturgo argentino se recomienda leer un artículo breve, que es parte de muchos otros escritos del autor compilado por Jorge Dubatti en el año 2015 bajo el título de *Escritos 1975-2015*. En el artículo mencionado, *El teatro teatra,* 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.* [↑](#footnote-ref-2)
3. *Tiempo compartido* obra estrenada en agosto de 2016 en Mendoza, Argentina. Dirección: Víctor Arrojo. Actores: Marcela Montero y Guillermo Troncoso. [↑](#footnote-ref-3)
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. [↑](#footnote-ref-4)