

Teatro: ¿Espejo o hendija?

Nora Goldberg (*) y Verónica Walfisch (**)

Fecha de recepción: agosto 2019

Fecha de aceptación: octubre 2019

Versión final: enero 2020

Resumen: Creemos que en la producción teatral coexisten distintos lenguajes, capas superpuestas que otorgan o quitan sentido, que crean poéticas escénicas que oscilan entre construir un espejo o urdir un tejido poroso que permita dar cuenta de algo de lo indecible.

¿Sobre cuál territorio enraizar nuestra tarea en el escenario? ¿Somos actores/directores de lo visible o de lo invisible? ¿Somos espectadores conmovidos o entretenidos? ¿Cómo coexisten esas capas, esas poéticas, aparentemente tan lejanas unas de otras?

Palabras clave: Mímesis – teatro – representación – multiplicidad - fragmentación

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 13]

*Casi todo lo que ocurre es inexpresable
y se cumple en una región
donde jamás ha hollado palabra alguna*
“Cartas a un joven poeta” Rainer María Rilke

En nuestra tarea como directores, directoras, actores, actrices, e incluso como espectadores y espectadoras de teatro, nos encontramos con una diversidad de lenguajes, poéticas y modos de producción que a veces hasta se perciben como antagónicos. Los que nos dedicamos a la actividad teatral, sea cual sea nuestra tarea específica, nos enfrentamos a esta multiplicidad cotidianamente.

Cuando nos referimos al teatro como espejo nos referimos, a grandes rasgos, a un teatro que podemos llamar teatro de la representación, consideramos que allí el texto dramático es el que urde un relato en forma secuencial, es el soporte y el hilo estructural de la creación, con personajes y espacios precisos, tanto desde el punto de vista físico como psicológico, tomando como modelo la realidad. Se cuenta una historia, que será lo primero que existe, en base a lo cual el director llegará al texto espectacular que transcurre en la escena. Es un teatro que funciona como reflejo o representación de la realidad exterior con un a priori que hace anclaje en el texto dramático. Este texto, en tanto relato organizado, es un gran protagonista y todos los lenguajes que confluyen en la obra -vestuario, escenografía, luces, etcétera- están a su servicio.

Los personajes, a su vez, serán reconocibles en todo su devenir, nos resultarán familiares, pudiendo tener sobre ellos mayor o menor grado de conocimiento o cercanía: la madre, el novio, la esposa, el médico el rufián, siempre cuentan una historia que el actor reproduce e interpreta, son portadores de circunstancias que nos ayudarán a construir en nuestro imaginario la vida de ese personaje; nos preguntaremos de donde vienen, que quieren, hacia donde van. Podremos identificarnos con ellos, quererlos u odiarlos, seremos capaces de comprender sus características, su manera de moverse, sus gestos, y aún en el caso de que la representación fuera más desbordada o expresionista no dejará de ser comprensible desde nuestra lógica más asequible. Sus acciones también se desarrollarán en un espacio ficticio, donde habrá elementos que actúan como signos miméticos.

Los actores y las actrices tenemos más o menos claro lo que se espera de nosotros, en definitiva se trata de construir un personaje con todo su derrotero, comprenderlo en el entramado de la obra, crearlo, meternos en su piel o prestarle nuestro cuerpo, como más nos guste, pero el resultado será una interpretación de nuestro papel y en ese proceso se pondrán en juego cantidad de asuntos que influirán mancomunadamente para que seamos fieles representantes del personaje en cuestión.

A continuación vamos a ver el video de la obra de Samuel Beckett *Come and Go* para poner en contrapunto estos aspectos del teatro antes mencionados.

¿Qué sucede con estos conceptos cuando vemos una pieza teatral como esta? ¿Hay una representación? ¿Hay un relato especular? ¿Hay posibilidad clara de identificación o de reflejarnos desde nuestro mundo real? ¿Qué clase de relato vimos? ¿Hay personajes?

Siempre hay algo imposible de representar, entonces ¿Qué hacemos? ¿Cómo damos cuenta de ello? ¿Cómo rompemos ese espejo para construir hendijas, ese tejido poroso que permita que eso que no puede ser representado suba al escenario? Empieza a volverse visible un teatro que construye sus propios modos de producción, sus poéticas y mecanismos, que despliega recursos escénicos muy diversos, incluso en intercambio con otras disciplinas. Se vuelven necesarios distintos niveles de representación y acentuar capas del tejido que antes estaban subordinadas a una idea unívoca.

Nos referimos a un teatro más conceptual que no está sujeto a una copia de la vida, podemos decir que hay una separación o un alejamiento de la realidad cotidiana, más emparentado con una percepción de la vida y a un lenguaje poético. La representación mimética es reemplazada por lo que sucede en la escena, el acontecimiento. Pompeyo Audivert habla del piedrazo en el espejo, el espejo opera como mímesis de la realidad, el teatro es la piedra que rompe el espejo que estalla, se fragmenta en mil pedazos, para confluir en metáfora, revelando lo que estaba oculto, perdiendo el sentido de unidad, convergiendo en una multiplicidad de sentidos. Hay una valoración de lo invisible, de lo que no está dicho, más que de lo visible.

El texto, en esta otra mirada, deja de ser el soporte, pero no desaparece, se deconstruye, se quiebra, se desarticula

y se transforma, sirve como elemento de exploración, como disparador de asociaciones, de nuevos significados, donde lo que se dice muchas veces no concuerda con la acción, no necesariamente se representa lo que dice ese texto. La acción se antepone y da sentido a la palabra, existe una transformación de ese texto en función de la acción. Según Ricardo Bartis, creer que el texto domina la escena se entronca con un pensamiento autoritario, porque el teatro queda de este modo sometido al mundo de las ideas.

Esta fragmentación pone en cuestionamiento el concepto de unidad y de coherencia. Al no contar con un modelo o relato no hay sobre que representar, no tenemos una idea previa de la totalidad, el texto deja de estar en el lugar de lo que dará sentido al hecho teatral, por lo tanto podría pensarse que se está en un permanente riesgo de fracaso, que es un teatro de la inseguridad, hay que soportar el vacío. Antonin Artaud dice en relación a este concepto "... el teatro debe ser considerado... como un Doble, no ya de esa realidad cotidiana... sino de otra realidad peligrosa y arquetípica, donde los principios, como los delfines, una vez que mostraron la cabeza se apresuran a hundirse otra vez en las aguas oscuras."

Se trabaja con una disparidad de materiales y lenguajes, algunos de ellos no tradicionalmente teatrales, como los recursos digitales, y las nuevas tecnologías, existen entrecruzamientos con otras disciplinas artísticas que ya no funcionan como compartimientos estancos. En este entramado entran en juego en el mismo plano: el texto, que puede ser dramático o no, una poesía, una novela, el espacio, la música, la iluminación, el vestuario, etcétera. No hay elementos de subordinación jerárquica, es un dispositivo desjerarquizado en el cual el eje se desplaza hacia el conjunto de la escena. Se construye una relación no representativa entre la palabra y el resto de los materiales que se contrastan y se complementan entre sí, lo que da como resultado una multiplicidad de sentidos. Hay algo que siempre queda abierto, aparece lo indecible.

Este teatro también requiere un trabajo actoral distinto, no se imita o representa, no se asume el rol de un personaje o de una situación, implica una concepción peculiar de lo que es el teatro y de lo es "actuar". Como actores somos casi un signo más de un lenguaje a traducir, de un lenguaje que desconocemos, allí estamos, formando parte de ese entramado, como un color en la paleta de un pintor, como una masilla, un fragmento de un dispositivo. El cuerpo también deja de ser mero soporte del texto, funcionado también como signo, el cuerpo se debe transformar, podemos hablar de cierto espesor de los cuerpos que se implican de forma distinta, dejando a la vista la construcción del artificio. Volviendo a Artaud, al referirse al cuerpo del actor, habla del lenguaje gestual, donde la palabra prácticamente no tiene relevancia. Para Hans-Thies Lehmann el cuerpo es nuestro material esencial ya que el teatro posdramático, como el conceptualiza a este tipo de teatro, es básicamente corporal y no emocional como el teatro de la representación.

Los personajes se desvanecen, no son una entidad coherente, definible y bien estructurada, el personaje se se-

para de su psicología. No hay un rol sino una búsqueda del lenguaje del actor que no interpreta, sino que sale a escena a hacer algo, a actuar, no a representar, a fundar un nuevo territorio poético. El pensamiento que viene de la actuación tiene que ver más con el aquí y el ahora, con el instante, lo inmediato.

En cuanto al espacio escénico está formulado como un concepto más cercano a las artes visuales o a las artes performáticas y no como una escenografía convencional. Se juega con la simultaneidad, el espacio interior puede convivir con el espacio exterior. Pensemos en el video que acabamos de ver, no sabemos a dónde están estas tres mujeres ni a donde van cuando salen de escena, parecen casi sentadas en la nada, en una nebulosa, con sus caras cubiertas, sus movimientos son como una coreografía deliberadamente lenta. La composición visual es muy intensa y aparece en primer plano. Hay un uso particular del color y una disolución casi completa de las características individuales de las actrices que parecen ser la misma persona.

Los objetos también son menos miméticos y más cercanos a la poética visual, tienen una vida independiente fuera de su función cotidiana, irán adquiriendo su sentido en el transcurso de la escena. Podemos pensar en los sombreros de nuestro ejemplo, que si bien pertenecen al vestuario, funcionan de manera peculiar, son casi idénticos y están cubriendo las caras de las mujeres, borrándolas.

En este teatro no existe un tiempo cronológico, una progresión casual, el tiempo de la vida queda extraviado. La estructura temporal desaparece o se debilita, hay entrecruzamientos temporales. La secuencia temporal se puede organizar mediante el montaje de la escena, que responde a un ordenamiento estético del tiempo propio de la obra, no de la vida. El tiempo responde a la lógica de la metáfora. Se trabaja con la simultaneidad, donde un presente continuo se yuxtapone con escenas del pasado. Los espectadores se liberan de la pasividad de una narración lineal.

Lo que ocurre no es lo previsible, existe una complicidad con el azar, Francis Bacon se refiere al accidente, aquello que aparece en forma casual y debemos preservar.¹ Es un teatro de infinitas disseminaciones y varias lecturas posibles, ninguna de ellas alcanzará el buen sentido, todas serán probables o posibles. Tomando como ejemplo la pintura podemos hablar de formas abiertas, de espacios ambiguos. La percepción tanto para el actor como para el espectador juega un rol determinante. No hay lugar para la lectura lineal basada en lo racional, ni para un público preformado en sus opiniones. Las paradojas inconclusas le sugieren al espectador como resolver esas contradicciones. Se produce una dinámica entre la escena y la mirada del espectador que termina de darle un sentido, se va al teatro a ver un procedimiento, donde el espectador abandona su pasividad y opera como intérprete.

Este teatro cuestiona y revisa la práctica teatral, reflexiona sobre sí mismo, sus procedimientos y materialidad. Deja de tomar los códigos de la vida para centrarse en los códigos que le son propios. Hay una autoreflexión estética en relación a la naturaleza del lenguaje poético.

La obra revela intencionalmente el artificio. Se trata, en todo caso, de un teatro donde predomina la presentación sobre la representación, la autoreferencialidad y la producción de sentido sobre la reproducción.

En este tipo de teatro, más performático, no podemos hablar de un estilo definido, sino que cada director, directora o grupo fundará su propio territorio poético de acuerdo a la singularidad de cada uno. Para nosotras estas dos formas de abordar la escena no siempre se excluyen mutuamente, incluso pueden coexistir en una misma obra y en un mismo creador.

Si observáramos, como en un mapa, el recorrido de la actividad teatral, la panorámica se volvería inabarcable. Nos perderíamos en infinitos recovecos en el que cada realizador o corriente de experimentación puso sus acentos. Un gran dispositivo que se arma y se desarma en un intento de comprender de que está hecho lo teatral, expandiendo sus bordes a nuevos territorios de sentido, creando hendiduras, rompiendo espejos, una y otra vez.

Referencias Bibliográficas

- Artaud, A. (1976). *El Teatro y su doble (3ª ed.)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Audivert, P. *El piedrazo en el espejo*. Disponible en <http://www.teatroelcuervo.com.ar/assets/el-piedrazo-en-el-espejo.pdf>
- Badiou, A. (2005). *Imágenes y Palabras. Escritos sobre Cine y Teatro*. Buenos Aires: Manantial.
- Bartis, R. (2003). *Cancha con Niebla*. Buenos Aires: Atuel.
- Beckett, Samuel. *Come and Go*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=rNh3m2xp0k8>
- Lehmann, H.T. (2018). *Teatro Postdramático*. México: Editorial Paso de Gato.
- Lehmann, H.T. (2014). *Conferencia magistral en la UNAM*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=qSQQ74z3O4>

Lunn, E. (1986). *Marxismo y Modernismo: Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno*. México: Fondo de Cultura Económica.

Abstract: We believe that in the theater production different languages coexist, superimposed layers that give or take away meaning, that create scenic poetics that oscillate between building a mirror or weaving a porous fabric that allows to account for something of the unspeakable.

We know in which territory to root our task on the stage? Are we actors / directors of the visible or the invisible? Are we sensitive or entertained spectators? How do these layers coexist, those poetics, apparently so far apart?

Keywords: Mimesis - theater - representation - multiplicity - fragmentation

Resumo: Acreditamos que na produção teatral coexistem diferentes linguagens, capas superpostas que dão ou fazem sentido, que criam poéticas cênicas que oscilam entre construir um espelho ou urdir um tecido poroso que permite dar conta de algo do indescritível.

Sobre qual território enraizar nossa tarefa no cenário? Somos atores/diretores do visível ou do invisível? Nós somos espectadores comovidos ou entretidos? Como essas camadas coexistem, essas poéticas, aparentemente tão distantes umas de outras.

Palavras chave: Mímesis –teatro –representação – multiplicidade - fragmentação

(*) **Nora Goldberg**. Actriz, docente y directora. Licenciada en Actuación (Universidad de las Artes).

(*) **Verónica Walfisch**. Actriz y cantante.

Wormwood (2017), de E. Morris: un documental en formato de serie

Mónica Gruber (*)

Resumen: Luego del éxito cosechado con *The Blue Thin Line* (1988) y, habiendo obtenido un Oscar con *The Fog of War* (2003), la incansable tarea del director Errol Morris lo ha convertido en uno de los documentalistas estadounidenses más interesante de los últimos tiempos. Nuestra tarea se centrará en reflexionar acerca *Wormwood* (2017), miniserie de seis capítulos emitida por Netflix. En ella, recrea mediante el documental y la actuación las oscuras circunstancias que rodearon la muerte de Frank Olson, bioquímico y agente de la CIA, en 1953. Nos proponemos analizar las técnicas narrativas y el estilo visual que caracteriza este particular documental.

Palabras clave: Documental – cine – serie – actuación - técnicas narrativas

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 18]

Fecha de recepción: septiembre 2019

Fecha de aceptación: noviembre 2019

Versión final: enero 2020