

## Lo corporal como potenciador de las dramaturgias contemporáneas

Fecha de recepción: julio 2020

Fecha de aceptación: septiembre 2020

Versión final: noviembre 2020

Celeste Abancini (\*)

**Resumen:** El futuro del espectáculo está sin dudas delimitado por lo que suceda en el presente, y la comisión de dramaturgia determinó los planes que tiene para lo que se viene. Cinco dramaturgos/as movieron sus escrituras hacia formas performáticas que le dejaron comprender y concebir textos ideados para sus intérpretes, entendiendo que el teatro, la danza y el cine, antes de sacudir al espectador, debe hacerlo con los propios integrantes del proyecto. Así, rompiendo convencionalismos, cinco nuevas formas de escritura aparecieron para potenciar proyectos artísticos que no solo ya están funcionando en el presente de la escena contemporánea, sino que planean seguir evolucionando para posicionarse en el infinito futuro del espectáculo.

**Palabras clave:** Dramaturgia – escritura – teatro – danza – cine – ruptura – cuerpo – movimiento – contemporaneidad.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 51]

Dramaturgias cargadas de vértigo, de riesgos; dramaturgias que materializan lo que sucede en el interior de artistas que, expectantes, esperan ver vivos sus textos y evidenciar la potencia que adquiere la escritura cuando se la concibe pensando la emocionalidad que se quiere transmitir; dramaturgias que mutan de forma.

Durante el VII Congreso de Tendencias Escénicas y Audiovisuales, la reinención de la dramaturgia convencional dominó el panorama. Si bien nunca existió una única forma de escribir lo que posteriormente será interpretado en escena y su formato depende del tipo de arte que se exponga (teatro, danza, cine, etc.), la jornada se caracterizó por la presencia de dramaturgos/as que rompen, desestructuran e hibridan los convencionalismos dramaturgicos para levantarle el telón a nuevas formas de escrituras que potencian el hecho escénico con la contemporaneidad de los/as artistas, expresándose y estructurándose de tantas maneras como dramaturgos/as haya. Así, se destacaron cinco proyectos que, a pesar de haber sido muy distintos entre sí por abordar la escritura de lo escénico de modos diferentes, articularon y construyeron su discurso en función de potenciar un mismo elemento: el cuerpo del intérprete.

Si generalmente se comprende que es el actor o la actriz quienes deben acomodarse a lo estipulado por un texto para conformar sus personajes, estas nuevas dramaturgias sugieren lo contrario, que sea el texto quien en su concepción ponga el foco en el intérprete y sea elaborado para él.

Lo escénico siempre debería ser escrito teniendo en cuenta el cuerpo del intérprete ya que es quien materializará en la dinámica del movimiento corporal lo que se exprese en la estaticidad de las palabras y no al revés, en donde un texto escénico no escrito para un hecho teatral en particular corre el riesgo de ser interpretado con convencionalismos imposibles de romper. Debido a esto, las nuevas dramaturgias consisten en “expresar cada palabra, hacer que choquen unas con otras en combinaciones nuevas hasta que estalle el sentido para hacer temblar la experiencia” (Condro, 2016, p.25). Y, con esto, cuando el texto ya no es un texto conocido

como tal y está estructurado de cualquier forma que sea funcional para el suceso escénico de un proyecto específico, es cuando el intérprete puede entregar su cuerpo a la metáfora y dejar que la poesía haga su trabajo.

Diana Veneziano y Sergio Marcelo De Los Santos, oriundos de Uruguay, fueron los primeros en exponer, contando que su espectáculo *Los Estrafalarios de Hernández* trabajó la corporalidad de lo inanimado a partir de la concepción de un guion que puso el foco en la teatralidad para que los espectadores asociaran las imágenes que proponía el texto con sensaciones concretas. Por eso, la obra hizo hincapié en la triada memoria – cuerpo – sueño, poniendo en escena los recuerdos de Felisberto Hernández, compositor, pianista y escritor uruguayo, los cuales fueron representados tal como aparecían, sin racionalización, ejerciendo una dura crítica sobre la humanización de las cosas y la cosificación de los humanos. Así, Veneziano y De Los Santos consiguieron, a partir de una forma de escritura performática que idearon para poder representar la triada anteriormente mencionada, que su dramaturgia no posea mensajes cerrados, sino que el espectador, con su interpretación, sienta el mismo caos que los recuerdos de Hernández, estrafalarios, estrambóticos y fragmentados.

Seguido a esto, Mariano Salvador Castillo y Tamara Dawidowicz, con su espectáculo *El Partidito: Un Delirio Patronal*, distintivo por la fusión entre el fútbol y el teatro, alcanzaron la construcción de un texto que se llenó del carácter azaroso de un partido de fútbol, destacándose los aportes de los actores y el hermetismo de un texto concebido específicamente para ellos, como si de fichar jugadores se tratara. Esto elevó la importancia de cada jugador/actor dentro del partido/obra, de manera que su presencia se volvió casi irremplazable dentro de la performance, e inauguró la necesidad de contar con jugadores/actores suplentes para poder cubrir cualquier eventualidad que pudiera ocurrir. Sin embargo, este plantel de suplentes no interpretaría los mismos personajes dejados por los titulares, sino que entraría a la cancha para hacer evidente la ausencia de los protagonistas y trabajar con y para eso, dándoles vida a otros personajes.

La jornada continuó con Carina Bogetti y la unión que reflexionó entre el teatro y el cine sin distinguir entre dramaturgos/as y guionistas. Teniendo en cuenta que ambas expresiones son artes que transmiten impulsos visuales y sonoros a un espectador conmovido por lo que sucede delante de sus ojos, tanto la dramaturgia del teatro como la del cine la trabajó con la noción del percepto, término ideado por el filósofo Gilles Deleuze para definir la unión entre la lógica de un concepto y la percepción de una sensación. Al darle esto al espectador desde el texto o, mejor dicho, al representar un texto escrito de esta manera, el espectador puede comprender y sentir al mismo tiempo, una combinación que produce que el público se comprometa con el espectáculo no sólo por comprender la lógica de lo que está viendo, sino también porque siente lo que está viviendo. Por lo tanto:

Podríamos dividir la consigna en dos tipos: las que piden acciones realizables y las que piden acciones imposibles. Las del primer tipo pueden estar bien o mal ejecutadas. Las del segundo, en cambio, son inmortales. No hay modo de ejecutarlas. Podemos sin embargo vincularnos con ellas por aproximación, dejando que el cuerpo dialogue con la idea, descubriendo en el camino (que es infinito) que nuevo cuerpo se revela. Ese cuerpo, el cuerpo atravesado por la metáfora, no está ni bien ni mal. Ese cuerpo está presente (Condro, 2016, p.26).

En complementariedad a las sensaciones que apuesta a construir lo escénico a partir de la introducción de los perceptos en sus textos, Andrea Castelli depositó el peso de la escritura en la fusión entre lo coreográfico y lo arquitectónico, concibiendo proyectos performáticos que dependen pura y exclusivamente de lo que se quiera contar a través de los cuerpos de bailarines y de la arquitectura de edificios emblemáticos y de alta carga simbólica a nivel social. Con esto, los cuerpos preparados para espacios convencionales y esperables son sacados de sus contextos y llevados por Andrea y su dramaturgia a espacios que se alejan de lo convencional para resignificar el movimiento corporal a partir de lo que esos espacios tienen para ofrecer. Todo adquiere otro significado cuando es intervenido por otra expresión y, en este caso, la arquitectura se vuelve un dispositivo escénico y coreográfico mientras que las coreografías se transforman en el papel sobre el cual la arquitectura escribe su identidad. Los bailarines y ella como coreógrafa indagan en lo que el espacio puede brindarle a su creación escénica y a partir de ahí escriben una dramaturgia que reside sólo en el cuerpo de los bailarines en función de lo que la arquitectura tiene para ofrecer. No hay papel, literalmente hablando, sino una partitura de acciones y movimientos que dialoga con la música y se sumerge en espacios que promueven la interacción y la participación del público y demuestran que, en un territorio atravesado y construido por las memorias del pueblo, no hay nada más soberano que un cuerpo. Por último, ¿qué pasaría si en lugar de traspasar lo escrito por uno/a mismo/a a otros/as intérpretes le pusiéramos el cuerpo nosotros/as mismos/as, viviendo física

y personalmente los mecanismos que ideamos desde la escritura? Eso sucedió con José María Gómez Samela y su obra *Irupé Sesoi: la Diva de la Epistemología*, en la que el dramaturgo y actor atravesó los procesos de escritura de su obra desde su propia corporalidad. Si bien al inicio no estuvo diagramado que esto sucediera, José María decidió que a través de su cuerpo podía contar la historia vivida por otro cuerpo con la misma responsabilidad que la de un/a dramaturgo/a que se mantiene fuera de la escena por comprender a la perfección los mecanismos de su dramaturgia.

La jornada continuó con reflexiones acerca de las ponencias no sólo escuchadas, sino también vividas, por la intensidad que se sintió en cada uno de los asistentes al momento de escuchar a sus compañeros/as. Debatido sobre la potencia de estas nuevas dramaturgias, se pasó a reflexionar sobre qué sucede con el público, con aquellos espectadores acostumbrados a un tipo de arte que los considera pasivos frente a un hecho escénico que sucede sobre un escenario. Nosotros/as, espectadores y creadores al mismo tiempo, artistas, concluimos que en la contemporaneidad en la que vivimos no es relevante respetar una forma de escritura que se encuentre inmersa en los convencionalismos estipulados por el teatro porque lo que mueve al artista de hoy en día es poder correr al público del lugar pasivo de su butaca y conducirlo a uno más activo que implique su involucramiento e interpretación para poder recibir todas las sensaciones que las obras de teatro tienen guardadas para él. Conectar el cuerpo del intérprete con el cuerpo del espectador a través de nuevas dramaturgias que rompen los cimientos de las estructuras convencionales. Y para eso, debemos entrar en una constante búsqueda para encontrar nuevos modos de expresión que impulsen la reinención constante y que respondan a lo que queremos contar en ese momento determinado. Ya no se trata de transmitir un mensaje moral que baje línea sobre un tema en particular, sino hacerle sentir a la gente y dejar la conclusión del mensaje librada a su interpretación. Así, estas nuevas dramaturgias, que marcan tendencia y conducen el futuro del espectáculo hacia una estética no definida que estará caracterizada por la impronta de cada artista, favorece el carácter azaroso del teatro, haciendo de cada hecho escénico un mundo que moviliza al espectador y lo conduce a concebir lo escrito como poética y traducción de la corporalidad del movimiento.

#### Bibliografía

Condro, L. (2016) *AsymmetricalMotion: Notas sobre Pedagogía y Movimiento*. Buenos Aires. Editorial: Continta Me Tienes.

#### Expositores:

- Diana Veneziano y Sergio Marcelo De Los Santos: *Fragmentos. De la Narrativa a la Teatralidad: Felisberto Hernández. Cuerpo Presente*.
- Mariano Salvador Castillo y Tamara Dawidowicz: *El Partido: Un Delirio Patronal (Y Sus Dramaturgias)*.
- Carina Boggetti: *Dramaturgias: Cine y Teatro, un Lazo Infinito*.
- Andrea Castelli: *Museos en Danza*.

- José María Gómez Samela: *Irupé: Procesos de Reescritura Dramatúrgica*.

**Abstract:** The future of the show is undoubtedly delimited by what happens in the present, and the dramaturgy commission determined the plans it has for what is to come. Five playwrights moved their writings towards performance forms that allowed them to understand and conceive texts devised for their interpreters, understanding that theater, dance and cinema, before shaking the viewer, must do so with the project's own members. Thus, breaking conventions, five new forms of writing appeared to enhance artistic projects that are not only already working in the present of the contemporary scene, but also plan to continue evolving to position themselves in the infinite future of the show.

**Keywords:** Dramaturgy - writing - theater - dance - cinema - rupture - body - movement - contemporaneity

**Resumo:** O futuro do show é sem dúvida delimitado pelo que acontece no presente, e a comissão de dramaturgia determinou os planos que ele tem para o que está por vir. Cinco dramaturgos levaram seus escritos para formas de performance que lhes permitiam entender e conceber textos elaborados para seus intérpretes, entendendo que teatro, dança e cinema, antes de abalar o espectador, deveriam fazê-lo com os próprios membros do projeto. Assim, quebrando convenções, cinco novas formas de escrita pareciam aprimorar projetos artísticos que já não estão apenas trabalhando no presente da cena contemporânea, mas também planejam continuar evoluindo para se posicionar no futuro infinito do espetáculo.

**Palavras chave:** Dramaturgia - escrita - teatro - dança - cinema - ruptura - corpo - movimento - contemporaneidade

(\*) **Celeste Abancini** Licenciada en Dirección Teatral (UP), actriz, bailarina, directora de la Compañía Revolt

## Renovar las preguntas

Ariel Bar-On (\*)

Fecha de recepción: julio 2020

Fecha de aceptación: septiembre 2020

Versión final: noviembre 2020

**Resumen:** Se realizará un recorrido por las ponencias de los expositores, destacando algunas inquietudes surgidas en la mesa de debate para pensar de manera colectiva el arte escénico en el contexto actual. Las preguntas y cuestionamientos se vinculan directamente con la puesta en escena en términos estéticos, técnicos e ideológicos, con el proceso de creación de las obras, y con la reflexión latente e incómoda de por qué, para qué, y para quién la actividad teatral.

**Palabras clave:** Teatro - teatro independiente - espectador - espectador emancipado - cultura y sociedad - escena - puesta en escena

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 52]

En tiempos de globalización, de hiper comunicación y conectividad, de circulación inmediata, y efímera, de contenidos, de sobrecarga de medios e información, de post verdad y desinformación, al teatro se le renueva el desafío, como cada vez. Quizá suponga más un acto de fe que un reto. Pareciera que casi por naturaleza la actividad teatral porta cierto carácter contracultural. Diversos son los ejemplos y contextos donde el arte escénico intervino socialmente como un acto de resistencia; Teatro Abierto es un ejemplo en nuestro país, la figura de Bertolt Brecht en la Alemania nazi puede ser otra figura representativa de esto. Entonces, dentro de este contexto, ¿Qué lugar ocupa el teatro? ¿Qué desafío supone para los artistas escénicos? En la mesa de debate primaron las nociones de experiencia, acontecimiento y encuentro. Es probable, que entre otras tantas, esas sean algunas de las razones por las cuales el arte escénico se puede sostener, y reafirmar, dentro del contexto actual. ¿Resultan suficientes estos motivos? Quizás esa pregunta requiera un debate futuro.

La mesa osciló entre el debate de algunas de estas ideas y las ponencias de los expositores. El intercambio bajo el tópico de dirección y puesta en escena generó un

encuentro entre los artistas/expositores donde se pudo intercambiar inquietudes, compartir sensaciones y visiones, criterios y percepciones de la actividad escénica en estos tiempos. Surgieron conceptos en común, como la idea de estar atravesando una época de hibridación, tanto en los lenguajes y poéticas, como en los roles de los artistas. ¿Acaso no resulta más complejo definir un espectáculo en un género teatral? ¿No se ve obligado un artista escénico a ocupar una amplia diversidad de roles? Principalmente, en estos dos grandes aspectos, hubo coincidencia en la mesa de debate.

Jorge Diez presentó la obra de su autoría, *Cosa Triste*, seleccionada entre las mejores 5 obras que será editada en el concurso cicloINcierto del Espacio TBK. Mostró una pequeña parte en formato de video, para compartir acerca de la estética y la puesta en escena. Diez afirma que uno de los ejes de este trabajo fue indagar en el acto de chusmear y el mundo masculino, como él lo indica. Dentro del contexto de un barrio y un pueblo chico, la obra presenta a tres hombres en un espacio común, donde dialogan del afuera y con él mientras lo observan. Se trabaja sobre dos aspectos, por un lado la mirada prejuiciosa y la construcción de la ficción de los persona-