

Relata directamente, explícitamente, lo que el espectador está contemplando. Transforma una imagen poética, ficcional, en un documento. Le aporta el ingrediente de realidad necesario a la escena para transformar lo teatral en documental.

Es por esa razón que se decidió trabajar en un espacio despojado, sin elementos concretos de escenografía, con un vestuario abstracto, llegando a una universalización del espacio y de la imagen, sin referencias de lugares, objetos y/o sujetos concretos que genera la sensación de ver algo que puede suceder en cualquier lugar, en cualquier punto del mapa. Pero luego ese vacío se ve ocupado por las imágenes proyectadas que llenan el espacio, otorgándole no sólo colores y texturas, tanto al espacio escénico como al vestuario, sino también transformando lo universal en particular. La escenografía es la propia luz que aporta la información necesaria para llenar el espacio, contextualizando el contenido de la escena. Así se sumerge al espectador en ese universo violento y doloroso en el que deben convivir las víctimas de los femicidios y sus familiares, sintiéndose, por momentos, identificado con algunas de las situaciones relatadas, o re-pensándose a sí mismo o a sus allegados como una posible víctima, de esta manera se ve obligado a tomar conciencia, de manera mucho más profunda, en cuanto

a los casos de violencia de género que son representados en esta puesta en escena. Una puesta que logra un universo que describe, comunica y advierte sobre los terribles hechos que viven las mujeres protagonistas de estas historias.

Abstract: This time the subject will develop the video projection and lighting tool. This research will focus on analyzing the staging of "Women of Sand" by Mexican Humberto Robles playwright, made under my direction, in 2011, with the theater Group (Sumergí5), from the city of Tandil.

Keywords: Playwriting - Writing - gestures

Resumo: Nesta oportunidade o tema a desenvolver será a vídeo-projeção como ferramenta de iluminação. Para isso centrarei a investigação na análise da posta em cena de "Mulheres de Areia" do dramaturgo mexicano Humberto Robles, realizada baixo minha direção, no ano 2011, com o Grupo (Submergi5) teatro, da cidade de Tandil.

Palavras chave: Dramaturgia - guião - gestualidad

^(*) **Yanina Crescente:** Directora. Iluminadora. Actriz

Epifanía solitaria.

Juan Francisco Dasso ^(*)

Fecha de recepción: julio 2014

Fecha de aceptación: septiembre 2014

Versión final: noviembre 2014

Resumen: Tómense dos interlocutores: A y B, individuales o colectivos; presupóngase el predominio verbal de A frente al silencio de B. El que habla se expone, abusa de la verbalización, la cual es estimulada aún más por la no respuesta del otro. La hipótesis es la siguiente: en la sobreproducción discursiva, A hace un descubrimiento, consciente o inconsciente, acerca de sí mismo y/o del mundo; el precio es "volverse loco" o, mejor dicho, A hace un viaje de la formalidad a la visceralidad, alcanzando en el medio una lucidez efímera y solitaria.

Palabras clave: epifanía - hipótesis - monólogo - dramaturgia - lingüística - interlocutor bloqueado - teatro - teoría.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 230]

Introducción

Partimos del siguiente enunciado:

Tómense dos interlocutores: A y B, individuales o colectivos; presupóngase el predominio verbal de A frente al silencio de B. El que habla se expone, abusa de la verbalización, la cual es estimulada aún más por la no respuesta del otro. La hipótesis es la siguiente: en la sobreproducción discursiva, A hace un descubrimiento, consciente o inconsciente, acerca de sí mismo y/o del mundo; el precio es "volverse loco" o, mejor dicho, A hace un viaje de la formalidad a la visceralidad, alcanzando en el medio una lucidez efímera y solitaria.

Esta hipótesis, de carácter discursivo, presenta a la llamada epifanía solitaria como una posibilidad, es decir, esta lucidez consciente o inconsciente, habilitada por el predominio verbal de un interlocutor, puede ser alcanzada o no. Independientemente de sus resultados, podemos registrar esta situación frecuentemente, tanto en

la vida como en el arte. Nos preguntaremos aquí por su provecho teatral. En qué medida podemos aprovecharla haciendo de ella un procedimiento y por qué considero que tal procedimiento tendría una teatralidad inherente. Es bueno aclarar que no se está descubriendo nada, simplemente se busca teorizar y especificar un patrón visible tanto en situaciones cotidianas como en ficciones; es detectando este patrón como podemos llegar a pensar en un procedimiento y, a nivel más general, aportar una visión renovada a la noción que se tiene de monólogo dramático.

Hipótesis del interlocutor bloqueado

La mejor forma para dar cuenta de esta hipótesis es partiendo de una noción de la comunicación simple y conocida por todos. El famoso esquema de la comunicación, el diagramado por el lingüista ruso Roman Jakobson, presenta un emisor que dirige un mensaje a un

receptor. Ambos, emisor y receptor, están subscriptos a un contexto (referente), comparten un código (como puede serlo una lengua en particular) y se comunican a través de un canal (la oralidad misma, un teléfono, chat, skype, etc.). Este esquema, tantas veces ampliado y profundizado pero presentado aquí desde su mayor simpleza, da cuenta de la comunicación en un sentido bien general. Con el objetivo de especificar y acercarnos al modelo a presentar, vamos a pensar el esquema aplicado únicamente a la conversación. Este hecho discursivo supone un constante intercambio de mensajes, una retroalimentación entre emisor y receptor, quienes cambian de rol una y otra vez; el emisor se vuelve receptor de los mensajes que devuelve el receptor/emisor y así sucesivamente.

Ahora bien, la operación básica para tender a nuestro modelo (el que contribuye a la epifanía solitaria) es muy sencilla: bloquear al receptor. Si al receptor se lo bloquea, se lo anula, o pensando gráficamente sobre el esquema, se lo tacha, algo diferente ocurre con las vías comunicacionales. El emisor (el A de nuestro planteo inicial) emite un mensaje dirigido al receptor (B), al estar éste último bloqueado, el mensaje no llega de forma feliz. El emisor A continúa emitiendo proferencias lingüísticas a su interlocutor bloqueado, pero nunca recibe un mensaje en calidad de respuesta que llegue a articular lo que conocemos como una conversación. La epifanía solitaria se habilita en la medida en que la sobreproducción discursiva de A es estimulada aún más por la no respuesta de B. El mensaje dirigido a este último choca ante el bloqueo, pero un mensaje diferente (que podemos nombrar mensaje') retorna hacia el emisor A; este mensaje' representa una alteración del mensaje original, resignificada por el mismo A, sin la participación activa de B. La conversación posible entre A y B se modifica, sucediendo únicamente en el interlocutor A, con la presencia del interlocutor B bloqueado.

Antes de continuar profundizando, y pretendiendo a la vez que el planteo no caiga en una gran abstracción, debemos preguntarnos: ¿por qué estaría bloqueado el interlocutor B? Si nos ponemos a hablar con un perro, es probable que no nos responda; si me dirigo a una persona que no quiere hablarme, la conversación tampoco va a fluir como tal; si le hablo a un familiar que está en coma, tampoco voy a recibir una respuesta efectiva (puedo imaginar o bien creer en una recepción de parte de mi interlocutor, pero es seguro que no voy a recibir el tipo de respuesta que habilita una conversación); lo mismo si un niño (o no necesariamente) habla con un amigo imaginario o si una persona reza y habla con Dios; o bien puede suceder si hablo con alguien que está amordazado, o si hablo con un maniquí, o frente a una tumba, o con una pelota, o con una estufa; y así podemos dar infinidad de ejemplos.

El hecho de enumerar estos y otros casos permite dar cuenta de la gran cantidad de variables por las cuales estaría bloqueado el interlocutor B, además de hacernos ver que su bloqueo puede responder a un mayor o menor grado de cotidianidad (una cosa es hablar con un perro y otra bien distinta es hablar con una persona amordazada). Entonces el interlocutor bloqueado B puede ser: humano, animal, objeto animado o inanima-

do, real o imaginarioiii. Recordemos que, como dice el enunciado inicial, B puede ser individual o colectivo, esto es más visible y tiene mayor peso en caso que los interlocutores bloqueados B sean humanos, podemos pensar por ejemplo en el marco de una exposición o conferencia en la que las preguntas de los asistentes están permitidas al final de dicha exposición; durante la misma, el conferencista (A) se dirigirá a un auditorio silencioso (B)iii.

Tenemos entonces varios casos de lo que puede llegar a ser B (potencialmente "cualquier cosa"), y los mismos ejemplos nos permiten pensar en las diversas razones de su bloqueo. En el caso de los animales, los objetos y las entidades imaginarias, la razón es sencilla: el interlocutor B no posee la facultad del lenguaje y, por ende, no puede mantener una conversación con A. Las razones llegan a ser un tanto más complejas en caso que B sea humano y se acercan al terreno de las voluntades y las convenciones, y no únicamente al de las capacidades. El interlocutor humano B puede estar bloqueado por el simple hecho de no querer dar una respuesta al interlocutor A, y no nos referimos solamente a las respuestas verbales sino a cualquier tipo de respuesta que pueda armar conversación (el sordomudo no es necesariamente un caso de interlocutor bloqueado). Otro caso sería que fallen algunos de los componentes del esquema básico de la comunicación: consideramos que el contexto siempre es compartido, pero el código podría fallar; si A y B no comparten un código, B se bloquea (por ejemplo, si alguien se dirige a un extranjero que no consigue comprenderlo, ya que no comparten el mismo lenguaje); fallas en el canal también podrían bloquear a B (si el instrumento que facilita la comunicación no funciona para una de las partes). Pero se presentan aún más casos, B podría estar bloqueado por voluntad de A (el ejemplo del rehén amordazado mientras el secuestrador le habla), o bien por una convención social (el ejemplo del auditorio durante la exposición en un congreso; o también el alegato en el marco de un juicio; etc). Como puede apreciarse, los motivos del bloqueo de B pueden ser muy variados y sujetos a diversos contextos y, además, como se indicaba en un comienzo, los casos pueden ser bien frecuentes tanto en la vida cotidiana como en las expresiones artísticas que involucren texto. Esto es importante de señalar ya que limita la hipótesis, de rigor discursivo, a un campo determinado. Nada tienen que hacer estos postulados con el arte plástico, por ejemplo. La intención es pensarlos en el teatro (y, por extensión, a la ficción en general), pero tiene que ser un teatro donde la palabra tenga lugar; tampoco tendría mucho que aportar esta hipótesis a un espectáculo donde prepondere la imagen.

Nos interesa entonces la aplicación artística de esta hipótesis en tanto puede constituirse en un procedimiento de la ficción. Pero, ¿por qué consideramos que es efectiva? Porque genera teatralidad ¿Y qué es algo tan vago como "la teatralidad"? Lo que contiene tensión y conflicto (y potencialmente acción, y esto ya nos llevaría a lo argumental). Tensión y conflicto son inherentes a esta situación de bloqueo del interlocutor, ya que el tipo de discursividad que se genera en estos casos se sitúa en un espacio intermedio entre el monólogo y la conversa-

ción, un espacio de tensión. Esto a su vez es conflictivo en la medida en que A intenta llegar sin éxito a B y esto produce un choque de fuerzas. Si A lo consiguiera, el sentido de clausura (cerrar la tensión que estaba abierta) sería suficiente como para finalizar un material o por lo menos cerrar esa secuencia o unidad correspondiente a la situación del interlocutor bloqueado (con o sin la epifanía solitaria). Nótese entonces que esta estructura puede ser la línea rectora de todo un texto, o bien una secuencia dentro del mismo (se proveen ejemplos más adelante).

Repasemos cuáles serían las condiciones para posibilitar la epifanía solitaria.

Condiciones de felicidad

Llamaremos “condiciones de felicidad” a las necesidades básicas para tender a la epifanía solitaria. Según lo expuesto anteriormente serían las siguientes:

-El interlocutor A es humano. Esto es necesario porque necesitamos un sujeto que domine la facultad del lenguaje (o que ésta lo domine a él). La epifanía solitaria le ocurre a humanos.

-El interlocutor B es cualquier cosa. Como se explicó antes, cualquier entidad puede ocupar el lugar de B, ya que es A el que lo construye como su interlocutor.

-El interlocutor B está bloqueado. Es necesario que B esté imposibilitado (por cualquiera de los motivos expuestos anteriormente) de desarrollar una conversación común con A, para que este último predomine verbalmente.

-El interlocutor A decide seguir hablando ante la no respuesta de B. Esto es muy importante ya que, de no ser así, la hipótesis no tendría ningún provecho escénico. Si A no continúa hablando ante la no respuesta de B, la situación termina, no hay conflicto, no hay escena. A tiene que desear llegar a B, por lo menos desde el discurso.

Estas son las cuatro condiciones básicas para que pueda darse la epifanía solitaria. Pero bien, ¿qué es la epifanía solitaria? Es un hecho discursivo que ocurre a un sujeto que desarrolla una sobreproducción verbal ante un interlocutor bloqueado. Es epifanía porque es revelación y es solitaria porque A se encuentra solo en el discurso. La situación del interlocutor bloqueado (el procedimiento) ya es de por sí rica escénicamente por los motivos antes detallados; la epifanía solitaria es una posibilidad dentro de esta situación, es el clímax de la no comunicación. El sujeto A es dominado por el lenguaje, queda expuesto cada vez más en el hablar, las preferencias lingüísticas hacen conexiones entre sí (la acción de los mensajes) haciendo más rizomático el discurso. La pérdida del control discursivo es la que hace que A haga “un viaje de la formalidad a la visceralidad”. En la decantación de la fuerza discursiva, motivada por una necesidad de expresión desesperada, surge algún tipo de conclusión, o conclusiones (que prefiero llamar revelaciones o epifanía) que pueden tener algún valor, o ser grandes verdades, o bien no tener ningún sentido, utilidad, ser totalmente irracionales o subscriptas al momento de la enunciación, haciendo sentido únicamente en el sujeto hablante. Como se aclaró en un comienzo, esto ocurre en forma consciente o

inconsciente, probablemente la segunda opción sea la más efectiva escénicamente.

El monólogo hoy

La manipulación voluntaria que hacemos sobre el esquema de la comunicación, nuestro procedimiento (bloquear al receptor), nos permite repensar la noción de monólogo, teniendo en cuenta su uso contemporáneo. Podemos, como se indica más arriba, colocar la situación del interlocutor bloqueado en un espacio de tensión entre el monólogo y la conversación, sin embargo, si tuviéramos que elegir uno, nos inclinariáramos sin dudar por el monólogo (ya que uno habla solo). Considerar la importancia del interlocutor bloqueado nos permite profundizar la categoría. Antes que nada, es bueno afirmar: siempre construimos un interlocutor; sea un otro, el medio o uno mismo. En cualquier caso, el monólogo surgió en la medida en que reflejaba la interioridad de un personaje. Su uso más clásico tendía al modelo del personaje que habla consigo mismo. Considero que esta noción no es resistida por el espectador contemporáneo, evidentemente ha caído (seguramente por un problema de verosímil), no es registrable en textos actuales; nadie va hoy en día a ver una obra y se encuentra con un actor solo en escena diciéndose a sí mismo cosas como: “¿qué hago?, ¿le hablo o no le hablo?, si le hablo va a pasar esto, y si no le hablo va a pasar lo otro...”; esto no ocurre salvo que esté hecho a propósito. El monólogo contemporáneo no verbaliza directamente la interioridad (podríamos pensar ingenuamente en “los pensamientos”), al contrario, la aborda lateralmente, expresa otros aspectos que se corren del asunto central, se constituye como un punto de fuga. El monólogo es efectivo y teatral en la medida en que existe un receptor bloqueado. Si se le pregunta por el famoso “ser o no ser” a alguien que conoce superficialmente la obra Hamlet, inmediatamente va a pensar en un príncipe sosteniendo una calaverav. Esta asociación no es para nada casual, reiteramos: siempre construimos un interlocutor, sobre todo cuando necesitamos dar una orientación clara a tal marea discursiva.

Algunos ejemplos

Muchos son los textos y producciones audiovisuales que, voluntariamente o no, hacen uso de este procedimiento. A continuación me propongo rescatar algunos de ellos.

Un ejemplo precursor, y prácticamente “de manual”, nos lo da un texto de Chéjov llamado Sobre el daño que causa el tabaco. En este breve material un hombre se dirige a un auditorio silencioso para dar una conferencia, valga la redundancia, sobre el daño que causa el tabaco. Lo más interesante es que jamás llega al tema de su conferencia, su discurso lo va llevando por otros lugares, hasta terminar a los gritos despotricando contra su mujer y sus hijas y mostrando lo inconforme que está con su vida. Otro ejemplo interesante, visible hasta hace poco en la escena teatral porteña, es el de la obra He nacido para verte sonreír, de Santiago Loza; en esta obra una madre se dirige constantemente a su hijo, quien padece algún tipo de autismo. Constantemente vemos el esfuerzo de la madre por llegar a su hijo, del cual obtie-

ne respuestas muy mínimas, no verbales y demasiado indirectas. El corto Ni una sola palabra de amor, ampliamente viralizado durante 2013, se vale de un material real. Al verlo escuchamos las grabaciones que le deja una mujer a un hombre en un contestador; la mujer intenta una y otra vez lograr la respuesta del hombre, pero esta nunca llega. No es casual que el cortometraje termine cuando el hombre finalmente responde, tal irrupción tiene un sentido de clausura muy fuerte.

En todos estos casos (y podrían pensarse muchos más), ficcionales o no, el interlocutor A tiende a, como enunciábamos informalmente al comienzo, “volverse loco” ante la no respuesta de B. Su verbalización extrema lo expone, produce teatralidad, humor, tensión, conflicto y, en general, da cuenta, por default, de la soledad. Con esto último quiero decir, hay cierto tema que se impone (como decíamos, “por default”) que es la soledad. Es muy sencillo: Tenemos gente hablando sola. Nos interesa o no trabajar la soledad, este tipo de textualidades terminan dando cuenta de la mismavi. La soledad se impone como un signo muy fuerte, independientemente de la anécdota o argumento que pueda tener una situación escénica en particular.

Hablar o morir

Evidentemente, la situación del interlocutor bloqueado y la consecuente epifanía solitaria son detectables en gran cantidad de hechos artísticos que involucren texto. El pensar esto como un procedimiento me ha llevado a la necesidad de probar escénicamente esta hipótesis. En principio se trata de una hipótesis de escritura, y luego de una hipótesis de montaje. Escenificar esto sería encarar un estudio de casos. Hasta dónde se puede expresar la teatralidad de estos postulados, en qué medida inciden en el trabajo actoralvii, en qué medida se puede dar al espectáculo una unicidad no argumental sino soste-

nida desde la hipótesis misma, desde la explotación de ese procedimiento y sus múltiples resultantes posibles. Hablar o morir es el nombre de mi trabajo actual como autor y director. El espectáculo es un experimento. La hipótesis está lista para ser refutada.

Abstract: Take two interlocutors: A and B, individual or collective, presuppose the verbal dominance of A versus B. The speaker is exposed, abusing of verbalization, which is further stimulated by the no-answer of the other. The hypothesis is as follows: in the discursive overproduction, A makes a discovery, conscious or unconscious, about himself and / or the world, the price is “going crazy” or rather, to make a trip from formality to viscosity, reaching in between an ephemeral and lonely lucidity.

Keywords: epiphany - hypothesis - monologue - drama - linguistics - blocked Interlocutor - theatre - theory

Resumo: Tomem-se dois interlocutores: A e B, individuais ou coletivos; pressupõe-se o predomínio verbal da A em frente ao silêncio de B. O que fala se expõe, abusa da verbalização, a qual é estimulada ainda mais pela não resposta do outro. A hipótese é a seguinte: na superprodução discursiva, A faz uma descoberta, consciente ou inconsciente, a respeito de si mesmo e/ou do mundo; o preço é “voltar-se louco” ou, melhor dito, A faz uma viagem da formalidade para a formalidade visceral, atingindo no médio uma lucidez efêmera e solitária.

Palabras clave: epifanía - hipótesis - monólogo - dramaturgia - lingüística - interlocutor bloqueado - teatro - teoría

(*) **Juan Francisco Dasso:** Director teatral egresado de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático.

Performances en casas: Análisis de dos experiencias propias.

Maximiliano Ignacio de la Puente (*)

Resumen: Esta presentación se propone dar cuenta de dos performances propias realizadas en 2012 y 2013 en espacios íntimos: Ahora, intervención teatral en una habitación y Cuatro versiones del hecho. El ámbito de la teatralidad, público por excelencia, es abordado aquí desde lo privado, lo íntimo, lo microscópico. La pequeña escala se impone, la individualización de cada uno de los espectadores, que asumen una participación decididamente activa, convierte a estas producciones en una experiencia inusual.

Palabras clave: performance - teatro - espectador emancipado

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 233]

Ahora, intervención teatral en una habitación

Este es un espectáculo que comencé a pensar en la segunda mitad del 2010, (una vez que terminé el montaje de mi obra anterior, *Todos quieren lágrimas*, estrenada ese mismo año en la sala Escalada). Elegí mi obra teatral *Ahora*, que está incluida en el libro “Caen pájaros literalmente del cielo”, publicado también en ese mis-

mo año, porque justamente quería tomar un texto convencional y transformarlo por completo. *Ahora*, el texto escrito, es un material muy claro, conciso y simple, con una clara influencia beckettiana, atravesada por el proceso poscrisis del 2001, escrita en un crudo invierno de Buenos Aires: dos hombres desarraigados, desterrados de la vida, al margen de todo, encerrados en una ha-

Fecha de recepción: julio 2014

Fecha de aceptación: septiembre 2014

Versión final: noviembre 2014