

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 misma. 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 actoral, 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 domínio 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

bitación en la que sólo hay una heladera vacía, juegan a (auto)flagelarse respectivamente. Se cuentan historias oníricas y de terror como forma de pasar un tiempo que nunca avanza, para poder sobrevivir otra noche más. Frío, hambre, soledad, desesperanza y la sola compañía de Henry, un gato negro imaginario, es lo único que llena sus días.

Comenzamos a ensayar entonces a fines de noviembre de 2010, junto con el actor Pablo Ciampagna. El proceso de dirección y de toma de decisiones sería de aquí en más absolutamente compartido, una postura que vengo sosteniendo cada vez más firmemente desde aquel momento, buscando enfatizar el carácter claramente colectivo de la actividad teatral. La habitación de una muy antigua casa ubicada en el tradicional barrio de Parque de los Patricios, cedida por un familiar, fue el lugar elegido para comenzar los ensayos. Con el tiempo, en los dos años que duró el proceso, fuimos dándonos cuenta de que ese lugar impondría su estética, sus lógicas de circulación y distribución del espacio, incluso su poética de actuación, y nos sería indispensable abandonar la idea de montar este espectáculo en una sala teatral convencional. Una de las decisiones fundamentales, que surgió casi al comienzo del proceso, fue la de limitar nuestros movimientos al ámbito de la heladera. La consigna era no tocar piso, movernos exclusivamente por dentro o por arriba del artefacto, una antiquísima heladera Siam Di Tella fabricada en la década del setenta del siglo pasado. La utilización de una música exótica, de características arábigas, que abría y cerraba la intervención teatral, contribuía a dotar de un clima de extrañeza a la totalidad.

Con el correr de las funciones, (hay que tener en cuenta que realizamos de manera discontinua sólo ocho en total, entre noviembre del 2012 y junio del 2013), empezamos a establecer pequeñas rupturas con respecto a los códigos teatrales convencionales. Por ejemplo, éramos nosotros mismos, los actores y creadores, quienes recibíamos a los espectadores que iban llegando, abriéndoles la puerta, invitándolos a beber y a veces a comer algo, entrando y saliendo permanentemente de la habitación en la que se iba a desarrollar la acción sin ningún inconveniente. Es decir, anulamos la mitológica idea de que los espectadores no deben ver previamente a los actores, mucho menos si estos se encuentran ya cambiados, “transformados” en los personajes. Esto fue así en parte porque no creemos en la lógica que impone la conversión de los actores en personajes. No hay un otro ficcional que interpretar, no existe un alter ego propio de la obra en el que el performer debería encarnarse, sino que éste actúa, ejecuta, y desarrolla a partir de su propio cuerpo, de sus emociones, de su sensibilidad, etc., sin ningún aparato ficcional con el que cubrirse.

El concepto de “intervención teatral” (pensándolo tanto en lo que se refiere a la acción, la ejecución, la actuación, la toma de un espacio, como en un sentido más relacionado con la gráfica, la fotografía y las artes plásticas) fue ganando lugar progresivamente, no sólo durante los ensayos sino también a medida que se desarrollaban las funciones, en la medida en que comprendimos que la casa entera funcionaba como un artefacto signico y performático, más allá de la habitación en la que noso-

tros elegíamos desarrollar la acción dramática. Así, fuimos interviniendo todo el ámbito espacial con dibujos, carteles, fotografías, posters, propagandas de revistas y de otras obras de teatro, además de textos de la misma obra y de otras de mi autoría. Especialmente las paredes del pasillo de entrada y la habitación donde actuábamos se vieron sobrecargadas con esta gran cantidad de material visual, que se encontraba significativamente unificado por el hecho de remitir a aspectos biográficos y/o artísticos de los dos intérpretes. Empezamos a concebir esta intervención como un hecho vivo, mutable, cambiante, que expresaba tanto el pasado como el presente de quienes lo protagonizábamos, una suerte de “memorable” o de revisión de unas coordenadas biográficas que funcionaba también como epitafio de una carrera artística más o menos convencional, en tanto habíamos decidido, con esta intervención, salirnos por completo del circuito teatral independiente de la Ciudad de Buenos Aires, para quizás ya nunca más regresar.

Otra característica importante del montaje fue el hecho de que estuviera pensado y ejecutado para un público muy acotado: sólo ocho o nueve personas participaban de la experiencia cada vez, lo cual generaba que se estableciera una relación íntima, a veces casi de “uno a uno”, entre los actores y los espectadores. Hemos realizado incluso funciones para dos o tres personas. Cabe señalar que la experiencia era ex profeso muy incómoda para los espectadores, ya que tenían que mirar permanentemente hacia arriba, en tanto la escena se desarrollaba en gran parte encima de la heladera. Este vínculo incluía en algunos momentos de la intervención una apelación directa hacia el público, quien por lo general y de manera convencional se limitaba a ocupar un rol al que apresuradamente podríamos calificar de pasivo (una noción que cuestiona el filósofo Jacques Rancière (2010) en *El espectador emancipado*, al sostener que nunca el público asistente a una obra es pasivo pues siempre está construyendo, a partir de su propio bagaje cultural y experiencial, posibilidades alternativas, disímiles, diversas, con respecto a los sentidos previamente codificados por los artistas).

El punto saliente por el que la intervención se acercaba claramente a la *performance* estaba dado por el hecho de que los cambios y las variaciones explícitas en las ocho funciones realizadas eran permanentes, desde contar con artistas invitados (entre dos y tres funciones se realizaron con la participación de los músicos y performers Marcos Porrini y Miguel Rausch), hasta modificar la distribución, la disposición y la índole de los objetos involucrados en la intervención, como así también las variaciones de fragmentos enteros del espectáculo, incluyendo el propio final que se tornaba intencionalmente impreciso, vago, difuso, cambiante e incierto cada vez para nosotros mismos. Particularmente perturbadoras fueron las funciones en las que Pablo Ciampagna permanecía indefinidamente moribundo, yaciendo en la parte superior de la heladera, mientras el público circulaba a plena luz por la habitación. Buscábamos que los órdenes de lo ficcional y lo real se mezclaran, generando una indeterminación en torno a ese cuerpo con el que no se sabía qué ocurría. Una vez terminada la función, el público solía recorrer libremente las instala-

ciones de la casa, deteniéndose especialmente en la lectura y la visualización de los objetos que se encontraban dispersos por el espacio. En ocasiones se generaba una instancia de charla, encuentro o discusión con algunos de nosotros, que se iba gradualmente apagando hasta que de a poco, sin indicación alguna de nuestra parte, todos se retiraban. Nosotros sostenemos que todo era parte de la intervención, desde que cada espectador llegaba a esta remota casa hasta que finalmente se iba, más allá de que la obra estuviera neta y falsamente recortada con un principio y un final deliberadamente marcados.

Cuatro versiones del hecho

Esta lectura performática, realizada junto con Beltrán Crucci, tuvo su primera función en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti en agosto del 2013, en ocasión del ciclo “El teatro también se lee”, organizado por el colectivo de autores “Seisobras” Editores. Posteriormente realizamos una última función, en noviembre del año pasado, en la misma casa ubicada en Parque de los Patricios que también habíamos utilizado para el espectáculo que describí anteriormente. *Cuatro versiones del hecho*, como su nombre lo indica, es un texto teatral compuesto por cuatro monólogos de distintos personajes que estuvieron presentes en un cumpleaños en el que la moza de un bar intentó suicidarse. La obra problematiza el punto de vista y la noción de qué es lo que entendemos por realidad, pues las versiones se caracterizan justamente por no coincidir, haciendo imposible de conocer qué es lo que verdaderamente ocurrió esa noche. Este texto está incluido en mi segundo libro de obras teatrales, “Silencio todo el tiempo”, publicado en 2011.

En principio cabe mencionar que utilizo el término “lectura performática” (ligado por lo general al cruce de disciplinas artísticas y en particular a la poesía) para referirme a esta experiencia, porque lo que hicimos fue justamente desarrollar una suerte de híbrido, que no se enmarca claramente ni dentro de las coordenadas del teatro leído ni tampoco en la realización de un montaje teatral convencional. En la función de estreno, llevada a cabo en la cinemateca del Haroldo Conti, la disposición espacial era netamente convencional, propia de las expresiones del teatro leído. Una mesa, dos sillas, dos micrófonos, dos vasos de agua y el público acomodado en sendas butacas. Una primera ruptura estuvo dada por el hecho de que incluimos una tercera silla, ubicada más adelante de nuestra posición, sobre la que yacían los distintos elementos de vestuario de los personajes que yo debía interpretar. Me cambiaba a la vista del público, agregando o quitándole distintas prendas. Fue central la decisión de que yo interpretara a los cuatro personajes de la obra, mientras que Beltrán Crucci leyó las didascalias, de tal manera que se establecía una suerte de tensión entre la palabra dicha y la acción que suponían aquellas, pues a veces se manifestaban correspondencias entre ambas y en otras ocasiones, en cambio, profundas disonancias. Las acciones que Beltrán leía, eran a veces ejecutadas literalmente por mí (alejándome en ese momento del terreno de la lectura e internándome en la performance), en una suerte de correspondencia “uno a uno” entre palabras y acción,

y en otros momentos puestas en cuestión, de tal forma que el eje dramático del espectáculo ya no estaba puesto solamente en las semejanzas y diferencias entre las versiones narradas de los hechos, sino en este vínculo inestable, cambiante y tenso entre el nivel de la acción y el de la palabra. ¿Qué era lo que fundaba el mundo en esta lectura, qué era lo más importante, la palabra o la acción? Esto es algo que la lectura problematizaba en su propio desarrollo. Al mismo tiempo la distancia física y emocional que se mantenía con el público, debido a las propias características del espacio, eran deliberadamente acertadas puesto que yo me desplazaba hasta quedar a pocos centímetros de distancia de los espectadores, y también porque la interpelación para que tomaran partido por ciertas circunstancias del texto era directa. La puesta en escena era totalmente despojada, el artificio de la construcción de los personajes quedaba claramente expuesto desde los elementos que conformaban el vestuario y nuevamente se establecía una crítica a la idea de personaje, al interpretar prácticamente a todos ellos de la misma manera.

En la segunda función, que tuvo lugar en la casa de Parque de los Patricios, el diseño tanto espacial, como escénico y actoral fue mucho más complejo, lo que la convertía prácticamente en otra experiencia. Impusimos nuevamente una ambientación de la totalidad de la casa, con cintas policiales ubicadas delante de dos habitaciones, que prohibían el paso, cuyas puertas estaban abiertas y adentro de una de las cuales había dibujada sobre el piso la silueta de una persona, como ocurre en las escenas de homicidio. Un pequeño televisor blanco y negro, una puesta de luces un poco más elaborada que en la función anterior, una mesa con linternas y dos sillas, además de otra ubicada más atrás (con los elementos de vestuario pertinentes), constituían el resto de los objetos de la escena. Una decisión diferencial fue, en este caso, el hecho de que ambos performers nos hiciéramos cargo indistintamente, de manera variable, cambiante e incluso imprevisible para nosotros mismos, de los distintos personajes de la obra, incluyendo también a esta suerte de “director” dentro de la obra, que era el que leía las didascalias. Es decir que se estableció un nivel de indiferenciación y de alternancia permanente en el momento de encarnar a cada uno de los personajes, lo cual puede leerse otra vez como una crítica a la idea de personaje como una entidad homogénea y unívoca. Por momentos incluso los textos de acción eran leídos en segunda persona, como una interpelación directa y exclusiva dirigida hacia el otro, en otras circunstancias los textos de la obra eran obviados, fragmentos enteros saltados en el momento, así como se incorporaban también diversos comentarios y digresiones que tenían por finalidad hacer de esta función un evento único e irrepetible. Los intérpretes improvisábamos casi de forma permanente, generando nuevos textos en el momento, en función de las características particulares de los espectadores, a muchos de los cuales conocíamos.

Previa y posteriormente a la función en sentido estricto, los intérpretes recibíamos a los espectadores con comida y bebida, haciendo referencia a un cumpleaños inexistente (que era en realidad el que se celebraba en la propia obra), así como a la moza del bar que había

intentado suicidarse, una presencia constante en los monólogos de los personajes. Buscamos de esta manera generar una situación inclusiva de “fiesta”, con el fin de provocar un espectáculo performático total, que no se restringiera exclusivamente a lo que ocurría durante la lectura propiamente dicha. Por tal motivo éramos los propios intérpretes los que recibíamos a los espectadores, ya caracterizados con el vestuario de los personajes que habíamos cuidadosamente seleccionado. Luego de la función, la fiesta continuaba: el público se quedaba a charlar con nosotros, la *performance* seguía su curso hasta que al final, cuando los espectadores decidían marcharse por turnos, llegaba a su fin.

A modo de cierre

Performance: fluidez, impureza, hibridez, liberación en el ejecutante y en los espectadores. Un territorio con un clima caprichoso, con fronteras cambiantes, lugar de estimulación de lo paradójico, de lo ambiguo y lo contradictorio. Como sostiene el performer Guillermo Gómez-Peña, “Las fronteras de nuestro país del *performance* están abiertas a los nómadas, los emigrantes, los híbridos y los desterrados” (Gómez-Peña en Taylor: 2012). Por todo lo mencionado, puedo decir que las performances aquí descritas implicaron un cambio marcado en mi producción, en la medida en que me permitieron desligar mis obras de los procesos de producción y circulación tradicionales del teatro alternativo e implicaron la posibilidad de desarrollar espectáculos como explícitos procesos en mutación permanente, objetos únicos cada vez y arbitrariamente inciertos, abiertos por completo al ensayo y al error, a la extrañeza de la primera vez y al hecho de comprender que teatro, teatralidad, performance e intervención son conceptos moldeables, adaptables, transformables, que se encuentran en un cruce de caminos sin un horizonte certero, siempre por definir, lo que hace así que esta actividad sea una aventura tan inmensamente inasible y extraordinaria.

Referencias bibliográficas:

- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes/Manantial.
- Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.

Abstract: This presentation aims to account for two performances conducted in 2012 and 2013 in intimate spaces: Ahora, intervención teatral en una habitación and Cuatro versiones del hecho. The scope of theatricality, public par excellence, is approached in this work from the private, the intimate, the microscopic. The small scale is imposed, the identification of each of the spectators, who take a decidedly active participation, makes these productions in an unusual experience.

Keywords: performance - theatre - emancipated Spectator

Resumo: Esta apresentação propõe-se dar conta de duas performances próprias realizadas em 2012 e 2013 em espaços íntimos: Agora, intervenção teatral em uma habitação e Quatro versões do fato. O âmbito da teatralidade, público por excelência, é abordado aqui desde o privado, o íntimo, o microscópico. A pequena escala impõe-se, de maneira individual cada um dos espectadores, que assumem uma participação decididamente ativa, converte a estas produções em uma experiência inusual.

Palavras chave: desempenho - teatro - espectador emancipação

(*) **Maximiliano Ignacio de la Puente:** Doctorando en Ciencias Sociales, Magister en Comunicación y Cultura y Licenciado en Ciencias de la Comunicación (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires). Es también dramaturgo, director teatral y realizador audiovisual. Investiga sobre teatro y pasado reciente.

Los trenes siempre están llegando: reflexión sobre el impacto que generó la experiencia de funciones de una obra de teatro en estaciones de tren.

Ariel Donda (*)

Resumen: Al cabo de numerosas lecturas de “Los trenes siempre están llegando” la obra de Mónica Ogando estrenada en el ciclo teatro x la Identidad, en julio de 2012 y cautivados por su poesía, imágenes y sutileza, sentimos la necesidad de hacerla realidad y representarla. No fue sólo su estilo metafórico de abordar un tema tan escabroso como lo es la apropiación de niños durante el último proceso militar, de lo que se cuenta en esta obra que se recoge del primer compendio editado de obras del ciclo de Teatro x la Identidad. Sino la peculiaridad de transcurrir en el andén de una estación de tren. Característica que fue disparador de este proyecto.

Palabras clave: Mónica Ogando - Teatro por la Identidad - memoria

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 236]

Fecha de recepción: julio 2014
Fecha de aceptación: septiembre 2014
Versión final: noviembre 2014