

### Referencias bibliográficas

- Berman, M. (2013) *Teatro en el borde*. La ruptura de los verosímiles. Buenos Aires: Biblos
- De Marinis, M. (1997) *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna
- De Toro, F. (1987) *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna
- Metz, Ch. (1979): “*Historia/Discurso. (Nota sobre dos voyeurismos)*”, en *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona: Gustavo Gili

---

**Abstract:** The growing trend towards the use of live music in the theater scene generates new poetics in the assembly of the work, and inevitably raises new problematizations tension around fiction / reality of theatricality. The bodies onstage of the musician performers produce a significance that exceeds its mere materiality as interpreters can often interact in fiction represented. From the experience of the process of testing a show based on the Porteñas Etchings of Roberto Arlt, this study focuses on the relationship between the textual dramaturgy, in this case applied to a not dramatic text - and their articulation with dramaturgy of bodies on stage, and with the music itself as a significant matter.

**Key words:** music - drama – character - fiction - reality - public - body language

**Resumo:** A crescente tendência à utilização de música ao vivo na cena teatral gera novas poéticas na montagem da obra, e inevitavelmente propõe novas problematizações em torno da tensão ficção/realidade da teatralidade. Os corpos em cena dos músicos ejecutantes produzem uma significação que excede sua mera materialidade como intérpretes: muitas vezes também podem interatuar na ficção representada. A partir da experiência do processo de ensaios de um espetáculo baseado nas Aguafuertes Porteñas de Roberto Arlt, este trabalho propõe-se refletir sobre a articulação entre a dramaturgia textual, -neste caso, aplicada a um texto não dramático- e sua articulação com a dramaturgia dos corpos em cena, e com a da música propriamente dita como matéria significante.

**Palavras-chave:** música - dramaturgia - personagem - ficção - realidade - público - linguagem corporal.

(\*) **Mónica Ogando.** Licenciada en Comunicación (Universidad de Buenos Aires). Guionista cinematográfica.

---

## La problemática de interpretación dramática en un texto escénico de dramaturgia de actor

Fecha de recepción: agosto 2015  
Fecha de aceptación: octubre 2015  
Versión final: diciembre 2015

Galo Ontivero (\*)

**Resumen:** Pensamos que el personaje se construye muy cerca de la subjetividad del actor. Tal subjetividad es entendida como una forma de estar en el mundo, de habitarlo, concebirlo, portada y transmitida por sujetos históricos. En esta subjetividad también fluyen marcas personales, marcas biográficas de estos sujetos que son convertidas en parte necesaria del relato escénico. En la dramaturgia de actor, este debe desarrollar sus estrategias de interpretación, es decir, saber cuál es su punto de partida, el sujeto, y el punto de llegada, el personaje. Una línea definida, un punto de llegada para el actor puede ser la existencia de un texto pre-escénico definitivo para la interpretación del texto escénico. Nos preguntamos en este trabajo acerca de la problemática de la posible ausencia de este texto pre-escénico.

**Palabras clave:** dramaturgia - actor – texto teatral – interpretación - subjetividad.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 179]

---

El objetivo de este artículo es analizar la problemática de la interpretación dramática que parte de un texto surgido de dramaturgia de actor coordinada por el director. La investigación tiene como punto de partida el estudio concreto de la obra *El Bergantín* de Bernardo Cappa, una obra actuada por el autor de este trabajo para la instancia de proyecto espectacular final de la carrera de Licenciatura en Actuación (U.N.A.). Cabe aclarar que este artículo es el fruto de un trabajo más amplio que es la tesina de licenciatura U.N.A. 2013 dirigida por la Lic. María Victoria Coce. En mi condición de actor, he participado activamente en el proceso de génesis de *El Bergantín* durante 2007, así como en las

funciones que realizó el espectáculo en el 2008 y 2009. Se trata pues de desplegar una perspectiva participativa en tanto este trabajo se propone integrar no solo el análisis de la propia experiencia en los ensayos, sino también el de las compañeras de elenco, incluyendo el análisis de los para-textos y textos pre-escénicos producidos en el proceso de trabajo que fueron base del texto dramático escénico y punto de partida para la escritura del texto post-escénico.

**I**  
La reflexión teórica parte de la siguiente afirmación de A. Badiou: “El teatro como teatro es irreductible al

texto” (2005), con el objetivo de reflexionar sobre estos dos conceptos que han informado, a lo largo de la historia, todas las definiciones del hecho teatral, y que conforman el núcleo de todas las aproximaciones teóricas sobre el tema: *teatro y texto*. Si tomamos en cuenta el término inglés *performance*, aplicado al teatro, este designa lo que es actuado por los actores y realizado por todos los colaboradores de la representación, o sea, aquello que se le presenta al público después de haber ensayado. En cuanto al giro francés *mise en scène*, no es en absoluto el equivalente al de *performance*. Designa, desde fines del siglo XIX, el pasaje del texto a la escena, de la escritura a la interpretación. La puesta en escena refiere, entonces, a una obra literaria y no a cualquier espectáculo visual. Sin embargo, el texto dramático, producido en gabinete por un autor para la escena, apareció en un momento de crisis del lenguaje y de la representación, una de las tantas crisis que el teatro ha conocido. Así, quedó escindido el rol del autor del texto del de la puesta en escena. El autor de la puesta en escena o director interpreta el texto de la obra dándole un posible sentido a este. Desalojado el texto como elemento determinante del concepto *teatro*, podríamos singularizar a este último como aquel acontecimiento que porta teatralidad. Sin embargo, el término *teatralidad* hace referencia a un sentido tan amplio o confuso que termina por ser un obstáculo a los fines de nuestra investigación. Entonces, si la teatralidad no es el elemento específico del teatro, podemos inclinarnos a pensar que “el teatro en principio es una poética de saberes técnicos específicos, que solo se adquieren en la frecuentación de la escena”. Badiou, A. (2005)

Este es su primer rasgo de recurrencia: lo teatral sucede, es decir, “el teatro es acontecimiento corporal empírico en acto”. Badiou, A. (2005). El segundo rasgo es que “es un acontecimiento con una estructura triádica: convivio, constitución poética y expectación, donde el cruce de estas tres zonas produce un espacio de subjetividad y experiencia”. Badiou, A. (2005). Es el convivio lo que le da carácter de hecho social al teatro. Entonces, la materialidad del teatro se asume como *acontecimiento*, como convivio de sujetos que, en un espacio, construyen subjetividad y, por lo tanto, como hecho social, excede a la representación de un texto, la representación del texto es uno de los elementos que lo integran

En consecuencia, al definir al teatro como acontecimiento, entendemos al actor, ante todo, como un sujeto partícipe de este. El actor es un artista presente sobre el espacio escénico, cuya misión es actuar y hablar en un universo ficcional que él construye o contribuye a construir. De ahí, la doble función y el doble estatus del actor, a la vez elemento activo de un universo ficcional y teatrista que trabaja con su cuerpo-voz construyendo un discurso. Entonces, entendemos al actor como un artista que se presenta ante un espectador y que porta un discurso (cuerpo, voz y texto) con el que construye un universo ficcional. Retomamos también en nuestro análisis las reflexiones acerca del actor que hace Ricardo Bartís quien, en principio, define al actor

como objeto y sujeto de la actuación, sustancia e historia de estay que, por supuesto, puede tener un discurso propio. No obstante, esto no supone un actor generador del relato, sino que justamente Bartís lo cree más bien portador del mismo. El relato, según este director, preexiste al actor, el actor lo porta, lo trae a juego y opina sobre él. Podría decirse que el actor se cuele en el relato para construir su subjetividad. Por lo tanto, el actor no debe sentirse esclavo de un texto; el texto lo ampara, es un disparador de asociaciones que permiten mostrar ciertas características personales del actor, las cuales son marcas biográficas pero no su biografía. En síntesis, entendemos el teatro como acontecimiento (hecho social) donde el actor es un artista que genera un discurso ficcional para un espectador, es decir, construye un personaje. Este constructo lo hace a partir de su propia subjetividad y se singulariza en la producción de un discurso, entendido este como la condensación de marcas personales (cuerpo, voz) que están en relación a un relato que las preexiste.

Definidos los conceptos de teatro y actor que utilizaremos en este trabajo, se hace necesario analizar la diferencia entre texto y discurso. Los conceptos de texto y discurso fueron objeto de una serie de teorizaciones que partieron específicamente de la lingüística, pues están anclados en la lengua como elemento fundamental. En el trabajo de tesis del que parte este artículo, se hizo un recorrido por los conceptos formulados por la lingüística y por autores como Van Dijk para arribar a la conclusión de que la puesta en escena (en el caso que el punto de partida sea un texto dramático) exige el paso de un texto (texto como producto) a otra instancia que se define por su realización pragmática en la escena: el discurso (texto como proceso). De allí, la diferenciación fundamental que rescatamos es la que permite ver el texto como producto (texto en sí mismo) y texto como proceso (discurso), resultante e inmerso en un contexto, en unas condiciones de producción y unos mecanismos enunciativos. Por lo tanto, creemos que el texto remite a un discurso, pero no todo discurso se actualiza en un texto. El discurso preexiste al texto y este es una de las formas posibles del discurso. Cuando hablamos de texto como producto, no hablamos de un producto estático, sino dinámico, en tanto se pone en juego el vínculo entre el autor como productor y el destinatario en su interpretación. Es decir, el texto es un lugar donde se cruzan las negociaciones del destinador y del destinatario, lo inscripto del discurso, donde lo que se inscribe no es el acontecer del acto de habla sino el sentido de este. De esta forma el texto libera el sentido del anclaje del emisor. De aquí la *productividad* del texto, ya que dicha liberación o apertura textual involucra productivamente al receptor/productor que re-trabaja el lenguaje de ese texto. Entendemos al texto dramático como un texto literario o un texto con virtualidad escénica, es decir todo texto es teatralizable a partir del momento que lo utilizamos en escena. Actualmente existen escenificados todo tipo de textos y no solo aquellos textos dramáticos escritos para el teatro. Al no poder encontrar especificidad para definir texto dramático es que nos inclinamos

en este trabajo por el concepto desarrollado por Pavis de escritura dramática, cuyas propiedades específicas son: la determinación de la acción y de los actantes, la estructura del espacio, del tiempo y del ritmo y la articulación y establecimiento de la fábula. Como procedimiento, esta escritura dramática puede desarrollarse por completo en un momento anterior a la puesta en escena y genera un texto que existe independientemente de ella, o un texto que se va elaborando poco a poco durante los ensayos, o incluso que se haya introducido a última hora, una vez fijada la partitura escénica definitiva. De esta manera, la relación entre texto y puesta en escena circula en una curva que va desde el textocentrismo, donde la puesta en escena es una actualización del texto, al escenocentrismo, en donde el texto es un elemento más de la representación. Se trata de pensar separadamente el estudio de los textos escritos y el de las prácticas escénicas que comportan textos. El texto emitido en escena es tratado de una manera singular por el escenario ya que desde que se enuncia e independientemente del modo en que se haga, recibe un tratamiento plástico, musical y gestual: el texto abandona la abstracción y la potencialidad de la escritura, y es activado por la representación. El texto se inserta en una situación de enunciación en donde entran en juego el sistema convencional de las emociones, el lenguaje corporal, lo espacial, lo objetual, lo lumínico, la fábula que conlleva la partitura escénica, la rítmica general del espectáculo, en un posible efecto de síncretismo entre estos elementos y el texto. Pensamos que la escritura dramática es uno de los puntos de partida de la escritura teatral, pero esta se puede vincular con otros tipos de escritura. En la representación, el contacto con el texto está mediado por todos los lenguajes de la escena.

Esta visión acerca de las relaciones entre texto y espectáculo nos resulta ajustada a nuestra investigación en tanto nos permite distinguir los procesos de escritura dramática en relación con la puesta en escena. Incluimos en esta visión la taxonomía de Jorge Dubatti en la que establece distintos momentos de la composición de escritura dramática escénica, colocando dentro de estos momentos el de enunciación del texto producido. Así rescatamos, pues, lo siguiente:

La dramaturgia, podríamos concluir, es literatura dramática, que solo adquiere una dimensión teatral cuando está incluida en el acontecimiento teatral. El texto dramático podría clasificarse como:

Texto dramático pre-escénico (de primer grado) a una clase de texto literario dotado de virtualidad escénica, escrito a priori, antes e independientemente de la escena, que guarda un vínculo transitorio con la puesta en escena.

Texto dramático escénico clase de texto literario que consta de la unidad lingüístico-verbal máxima, oral y escrita, presente en cualquier práctica discursiva escénica, texto efímero de cada función solo registrable en soporte auditivo o audiovisual (grabaciones de audio, video, cine, televisión).

Texto dramático post-escénico: clase de texto literario que surge de la notación (y transformación)

del texto escénico y del repertorio de acciones no verbales del texto espectacular en otra clase de texto verbal heteroestructurado.

Texto dramático pre-escénico (de segundo grado) reescrituras de gabinete, independientes de la escena, de textos escénicos o post-escénicos reelaborados literariamente. (2007)

De esta manera, queda claro que esta taxonomía basa sus diferencias en la distinción básica entre texto como producto y discurso o texto como proceso, y que se relacionan estas categorías con el concepto de *escritura dramática* de Pavis.

Por lo tanto, podemos hacer las siguientes afirmaciones que pueden considerarse como conclusiones parciales acerca de estas cuestiones:

1. Cuestionamos la idea de homologación de un texto dramático con un texto espectacular. El teatro no es reducible al texto. El texto puede preceder o producirse durante el espectáculo o incluso después.

2. El artista/actor en el teatro (acontecimiento/hecho social) construye un personaje (construcción subjetiva del actor) que porta un discurso (texto como proceso) inscripto habitualmente, pero no siempre, en un texto (texto como producto).

3. El texto producido en la escritura dramática está liberado del sentido anclado por el productor permitiendo al receptor, ya sea el director o el actor, reelaborarlo. Acción que, en el caso del actor, se hace mediante la interpretación dramática.

4. El texto dramático deja de ser un asunto únicamente del autor, para convertirse en un objeto movable entre autor, director y actor. Afirmación que tomo como axioma o punto de partida para conceptualizar dramaturgia de actor.

De acuerdo con nuestro objetivo de estudio, centrado en el análisis de los procedimientos y de los resultados de la dramaturgia de actor y en los problemas de interpretación actoral que esta trae como consecuencia, debemos ahora considerar el concepto de dramaturgia que resulta coherente y que deriva de los abordajes teóricos propuestos hasta el momento. Partimos de la aproximación al concepto de dramaturgia de Ubersfeld para quien "Tradicionalmente, la palabra dramaturgia, designa el trabajo del autor de las obras teatrales, en un sentido dado por el uso. Actualmente posee tres acepciones: 1) La dramaturgia es el estudio de la construcción del texto de teatro; 2) Designa el estudio y la poética de la representación; 3) Es la actividad del dramaturgista (2002). Esta idea implica, pues, un reconocimiento, tanto de la actividad del dramaturgista (enfoque tradicional), así como el estudio de las representaciones y sus distintas poéticas. Sin embargo, en la actualidad la dramaturgia se ha diversificado tanto que resulta necesario distinguir, junto con Dubatti, las siguientes variantes:

Se reconoce como dramaturgia de autor la producida por escritores de teatro, es decir, dramaturgos propiamente dichos en la antigua acepción restrictiva del término: autores que crean sus textos antes e independientemente de la labor de dirección o

actuación. Dramaturgia del actor es aquella producida por los actores mismos, ya sea en forma individual o grupal. Dramaturgia de director es la generada por el director cuando este diseña una obra a partir de la propia escritura escénica, muchas veces tomando como disparador la adaptación libre de un texto anterior. La Dramaturgia grupal incluye diversas variantes, de la escritura en colaboración (binomio, trío, cuarteto, equipo) a las diferentes formas de la creación colectiva. (2008)

Esta taxonomía permite la comprensión de las nuevas formas de creación teatral en términos textuales; sin embargo, quedan algunos aspectos en sombra como, por ejemplo, la cuestión nodal de la interpretación actoral que se superpone con la actividad de la creación literaria de la obra teatral. En este sentido, De Marinis aporta un concepto de dramaturgia de actor un poco más amplio:

A este propósito y para finalizar con este concepto viene el caso de precisar que por dramaturgia del actor no debemos entender solamente la escritura dramática del actor autor, sino también, más ampliamente, el trabajo actoral sobre la parte, visto precisamente como trabajo dramaturgico, compositivo, basado en técnicas físicas, expresivas y de montaje, análogas si no homólogas a aquellas de la escritura literaria dramática. (2005)

En conclusión, sostenemos que la dramaturgia de actor es la escritura dramática del actor (texto como producto), el discurso inscripto en ella (texto como proceso), como así también las técnicas físicas expresivas que el actor monta sobre dicha escritura. De modo tal que nos valdremos de este concepto de dramaturgia a la hora de abordar el análisis específico que hemos propuesto: el estudio del proceso que implica el montaje de técnicas físicas expresivas por parte del actor en la escritura, entendido esto como interpretación de un texto.

En relación a la interpretación del actor entendemos que este es un proceso en que el cuerpo del actor, productor o receptor de acciones, genera una estructura temporal, un espesor o trama hecho de ritmo, intensidad y velocidad no naturales, en la que los componentes materiales originales mutan por su integración a un nuevo todo de naturaleza poética, por su pasaje a un nuevo estado no natural. El cuerpo del actor atraviesa un proceso de de-subjetivación (des-individualización) para re-subjetivarse. Creemos que el cuerpo del actor transita al mismo tiempo el cuerpo natural-social (material anterior a la nueva forma); el cuerpo afectado (cuerpo natural social en su entidad original pero tensionado por la nueva forma y la afectación del convivio); el cuerpo poético o la re-subjetivación del cuerpo natural-social en un cuerpo otro. Y entendemos por subjetividad a las formas de estar en el mundo, habitarlo y concebirlo generadas, portadas y transmitidas por los sujetos históricos. En consecuencia, si recopilamos los conceptos anteriores, podemos decir que el primer estadio de producción de subjetividad que pro-

duce el actor lo hace en el momento del convivio. Y que dicha subjetividad, si bien se puede abstraer como concepto para analizar, no es posible desintegrarla del cuerpo del actor, que en el mismo momento es cuerpo social, cuerpo afectado y cuerpo poético. Ahora bien, no toda acción *performática* es poética, es decir, no toda *performance* genera desubjetivación; la diferencia entre un tipo de acción y otra está en la naturaleza de la acción -alteración rítmica, sensorial, intelectual- o por su re inserción en un contexto que la resignifica. El actor genera, pues, una *performance* poética en la medida en que produce de-subjetivación y en la medida en que es un intelectual específico que puede sentir y pensar lo que actúa, produce un acto de pensamiento en el mismo momento de la creación artística. Puede producir un flujo asociativo de ritmos, sensaciones e ideas, sin perder el control sobre dicho flujo. Sostenemos que este flujo producido por el actor es una marca biográfica y no psicológica de este e implica, además, que se multiplique la percepción del que especta. La marca biográfica es inherente al cuerpo social del actor que se amplifica ante la espectación en el cuerpo poético del actor. Entonces, afirmamos que el flujo asociativo del actor, que permite mayor amplitud del campo poético, está alimentado sin duda por la reelaboración que este hace del sentido del texto (texto escrito/texto como producto/literario/dramático) al interpretarlo, y que dicha posibilidad de reelaboración también constituye su marca biográfica.

Hasta aquí los conceptos teóricos con los que articularemos el análisis de la obra *El Bergantín*, en la especificidad de la producción del texto escénico y post-escénico. Ontivero, G. (2013)

## II

Con el objetivo de analizar la producción teatral de Bernardo Cappa, tomaremos distintas entrevistas (Durán, Altabás, Jaroslavsky, Braude) ya que no existe un estudio sistemático de su producción. De este material concluimos, en principio, de que su trabajo se divide en dos etapas: una primera, donde lo teatral se produce primero en la escritura de gabinete de sus textos para luego ser dirigidos por él mismo (en su mayoría), y una segunda etapa, donde se fortalece la escritura a partir de la dramaturgia de escena, en la que construye el relato a partir de la teatralidad propia de la escena y donde no siempre los textos escénicos se transforman en textos post-escénico o pre-escénicos. Me resulta de vital importancia el análisis de la poética de Cappa que hace Carla Pessolano, una de las actrices de *El Bergantín*, que relata en su trabajo de tesis de licenciatura cómo se produce un quiebre en su poética y en su metodología de trabajo asociado al entrenamiento con Bartís en el Sportivo Teatral. Luego da cuenta de que esta modificación, que se establece en sus modos de producción, también implica la mirada sobre el público, la concepción que se tiene de la presencia *del que mira*. Mientras que en un primer momento (instancia de la escritura previa), este se colocaba en un segundo plano, en esta segunda etapa la mirada del espectador está muy presente. Cappa empieza a tener en cuenta qué se puede decir, de qué manera se logra construir

y transmitir un mundo ficcional, sostenido a partir de los elementos de teatralidad que se consideren más convocantes/pertinentes, al momento de elaborar un relato de actuación por el grupo de actores coordinado por el director. Esta búsqueda de un campo poético, que permita narrar un espacio nuevo, un espacio poético único, deriva en la búsqueda del relato del que antes hablamos, pero sostenido en función del diálogo y el concepto de dramaturgia de escena que manejo en este trabajo. En esta instancia de su quehacer, Cappa ha dejado de resolver en el texto para resolver en la escena, las herramientas han variado: ahora cuenta con los ritmos, la dinámica, los humores y principalmente los vínculos que se establecen en el grupo. A partir de esto podemos afirmar que lo que constituye la realidad poética para Cappa es la actuación sostenida por los cuerpos actuantes pero no por el texto escénico. Para concluir quiero citar el texto escrito sobre el proceso de construcción de *El Bergantín* ofrecido por Cappa y que cito completo por su valor metateatral:

El departamento de Artes Dramáticas del IUNA me convoca para que dirija a un grupo de actores que me han elegido para hacer su Proyecto de Graduación. El grupo de egresados que me tocó dirigir en este proyecto está compuesto por siete mujeres y un hombre. Ésta singularidad condicionaba desde el vamos nuestro intento de formular un relato. Comenzamos entonces a improvisar sin tener casi nada, apenas la vaga idea de un grupo de mujeres que se juntaba a recitar poesías en un pueblo de la provincia de Buenos Aires. Tener que ensayar durante un periodo en mi departamento de dos ambientes nos organizó el relato. Yo tengo un velador antiguo, que al ser la única fuente de luz en un espacio muy reducido y utilizado por las actrices para recitar, nos dio la idea de un micrófono. Ahora teníamos unas mujeres que recitaban y un micrófono que emanaba luz. El relato se terminó de organizar cuando construimos el espacio donde ahora se representa la obra. Este espacio, una nueva sede de la Universidad, es una fábrica reciclada. Cuando llegamos, recién se abría la sede y todavía quedaban diseminados en el lugar varios objetos de la fábrica. Así estuvimos todo un ensayo recopilando material: muebles, sillas, un cuadro (que es nodal en el relato). Nos habían asignado un aula para ensayos, pero decidimos tomar un sector todavía virgen de la fábrica. En el mismo hay un motor y dos vigas cruzadas que otrora fueran parte de una pluma para levantar mercadería. Durante este proceso fue fundamental el responsable de la escenografía Norberto Laino, quien no solo nos fue ayudando para asirnos fuertemente al espacio, sino que también colaboró en que éste dejara una fuerte marca en lo que se actuaba y en lo que se narraba. Es decir, lo que se construyó no fue un bergantín pensado de antemano sino el bergantín de la obra. Esta obra transcurre en la década del 50 y las actrices representan a una clase social argentina alcahueta, la clase media acomodada que siempre utilizó a los militares y especialmente a la

Marina Argentina para ejecutar los golpes de estado en este país. Esta temática no se convierte en tema de la obra, ni por el relato ni por la actuación simplemente nos sirvió a nosotros para tener una apoyatura asociativa. De la misma manera, investigar acerca de las películas de la época nos permitió tener una apoyatura climática. Así la obra se constituye como una comedia que remite a un cine argentino de los años 50, que a su vez emulaba al cine de Hollywood. Así como en estos films, en la obra, la actuación es externa, ampulosa, burlona y picaresca, evidenciando el juego pero sin dejar de narrar en todo momento. Ontivero, G (2013)

En resumen, la apretada síntesis hecha de las etapas de producción de Bernardo Cappa nos permite ubicar a *El Bergantín* en la segunda, en donde no solo deja de lado la producción de textos para escena sino que articula la teatralidad de sus espectáculos con las intensidades de actuación desarrolladas por los actores, el espacio, los objetos, las asociaciones, y, quizás, algunos textos metateatrales que le sirven de apoyatura creativa. La dramaturgia de actor coordinada por la dirección es, pues, el procedimiento para la producción de sus obras, donde no tiene relevancia la posibilidad de llegar a un texto post-escénico a partir del texto escénico del espectáculo. Esta ausencia de textos previos y post-escénicos, sin embargo, no supone ausencia de reflexión metodológica creativa y grupal.

La obra *El Bergantín* fue construida a partir de una serie de elementos de la realidad preexistente con la dea de superar su valor referencial para llevarlo al poético ficcional. Es decir, nos lanzamos como grupo a un proyecto creativo bajo los mismos presupuestos que Cappa manejaba en el modo de producción de su segunda etapa: resignificar la realidad mediante el trabajo escénico.

El texto escénico de *El Bergantín* fue generado por siete actrices y un actor, todos coordinados por el director, que se constituyó en su co-creador y se estableció a partir de la improvisación de situaciones propuestas por los actores. Este tipo de trabajo fue una de las ideas aglutinantes del grupo, ya que todos buscábamos un director que construyera dramaturgia desde la escena. Es decir, partimos de la idea de generar una dramaturgia que se sostuviera en el trabajo colectivo, en el cual se pueden construir historias, imaginarios, situaciones, metáforas que no podrían ser producidos desde una dramaturgia de autor. El grupo buscaba, pues, una dramaturgia original para su proyecto espectacular, y la de escena fue visualizada como la más indicada para hacer realidad el proyecto. El resultado que se obtuvo (la historia, los personajes y las situaciones) se basó en los siguientes elementos:

- Espacio: los ensayos comenzaron en un colegio religioso y luego nos trasladamos al primer piso de la nueva sede Venezuela del Departamento de Artes Dramáticas (UNA). En ciertas ocasiones ensayábamos en el departamento de Bernardo Cappa. Por lo tanto, las situaciones estuvieron marcadas por estos tres espacios: el carácter abierto de un aula de colegio religioso, la intimidad que provocaba el departamento de Cappa y

finalmente, lo que terminó de moldear la espacialidad de la obra, el segundo piso de una fábrica abandonada (Sede Venezuela UNA).

- Objetos (en general, elementos encontrados en el espacio de ensayo): un cuadro de mujeres griegas semidesnudas, una máquina desarmada, cables, maderas, sogas, sillas de madera plegables, plásticos transparentes, escaleras de madera, velas.

- Iluminación: una lámpara de campo encontrada en el lugar de ensayo que, como integrante del grupo y con el acuerdo de Cappa, le coloqué un foco azul, linternas y velas.

El mundo objetual, el espacio y la iluminación fueron delimitando la construcción de la temática de la fábula y llevándola hacia nuevos horizontes: fue hospital, convento, radio, tertulia literaria y finalmente bergantín. Lo estructural de la fábula se capitalizaba ensayo a ensayo, muchas veces sin importar el espacio y otras donde este, al condicionar lo que se venía relatando, establecía nuevas variantes en la estructura del relato. Lo objetual servía para sostener la actuación sin fines decorativos. La iluminación encontrada, la lámpara de campo con luz azul, fue de vital importancia en la construcción del relato, en tanto a través de ella se conectaban las poetisas, Lorenzo y su madre con los marineros. Todo el relato de *El Bergantín* fue construido a partir de elementos encontrados hasta el ingreso al grupo de Norberto Laino (escénógrafo), Pía Drugueri (vestuarista) y Pehuén Stordeur (iluminador). No obstante a partir de ese momento, lo escenográfico, el vestuario y la iluminación, siguieron apoyando el relato sin intentar desalinearlo.

La metodología de trabajo propuesta por el director consistía en la lectura de textos en forma grupal que luego servirían de punto de partida para la improvisación y en la resignificación de los elementos y espacios hallados. Las escenas que proponían los actores contenían estos textos y ciertas marcas biográficas propias de cada uno de ellos. En los encuentros del grupo se iba definiendo el lenguaje de actuación que podíamos generar como grupo, viendo las semejanzas y diferencias entre cada uno de nosotros, como así también el historial de cada uno. A partir del lenguaje que se encontraba, el director, desde su mirada, definía qué era lo *actuable*, lo que hacía al relato, y fue tratando de homogeneizar el tono de actuación. No se definió el relato desde un primer momento pero trató de capitalizarse lo que se iba ensayando recopilando información (datos y teoría) de la época en la que se situaba el relato en ese momento de los ensayos. En las reuniones se partía de un trabajo de mesa y luego se intentaba llevar a la escena lo investigado y charlado. Estos ensayos de mesa constituyeron una base importante para el relato pues, de a poco, se definió la idea de un grupo de taller literario, la idea de las poetisas.

Los textos pre-escénicos se fueron configurando paralelamente a la valiosa tarea del asistente de la obra, Anibal Gulluni. De esta manera, el grupo encaró un proceso de escritura: Una primera poesía producida en reuniones (al estilo cadáver exquisito) y luego la búsqueda en distintos autores de material para producir a partir de ellos teatralidad. Empezamos a ensayar en el

espacio de UNA sede Venezuela. Surge la idea de un pueblo a las orillas del mar. Luego aparecerá la idea del barco, de un bergantín, pero sin abandonar la idea del programa de radio conducido por las poetisas. De acuerdo con este mundo, se empiezan a ensayar distintas secuencia de acciones. Finalmente Cappa trae un texto escrito (texto pre-escénico), pero resulta difícil de actuar, por lo que se lo abandona, aunque no por completo, y pasa, por lo tanto, a engrosar las situaciones que se iban delineando. También surge la decisión por parte del director de abrir los ensayos, es decir aparece la mirada de afuera, de un espectador que no fuera el director y el asistente. Fueron invitados varios espectadores durante el proceso en una suerte de *work in progress* que nos permitían como grupo seguir construyendo el relato de la obra desde la actuación y desde la mirada del director.

A finales del 2007, se logra una fábula, casi definitiva, que es la siguiente: *El Bergantín* está situada en Balneario Orense, en las costas de Buenos Aires, en plena segunda guerra mundial. Allí hay un grupo de cinco poetisas de clase alta que organizan tertulias todas las semanas. Un día se enteran de que en una noche, no muy lejana, pasará por las costas del pueblo el acorazado *Esperanza*, un buque que lleva trigo a los pueblos hambrientos de Europa. Las poetisas quieren participar de la bienvenida, haciéndoles llegar sus poesías a los marineros del acorazado. Con este propósito piden ayuda a Lorenzo y a su madre, ya que ellos habían heredado de un padre ausente y desaparecido un viejo bergantín que está varado en las costas y que tenía una radio que las podría comunicar con los marineros. Lorenzo es un chico virgen, de más de treinta años, y su madre lo quiere casar, de modo que acepta gustosa que su hijo invite esa noche a todas las poetisas y a la empleada de una de ellas (Luisa, la negra) para que reciten poesías a los marineros en el mar. La comunicación se produce con éxito. Para festejar deciden cenar unas empanadas. Durante la comida, uno de los marineros se comunica con Luisa (ante la ausencia de las poetisas, Lorenzo y su madre), y la invita a embarcarse con él para ir a Europa. Cuando las poetisas se enteran de lo sucedido, se enfrentan a Luisa, quien huye nadando hacia el acorazado. Las poetisas, Lorenzo y su madre, indignados y ofendidos por tal hecho, deciden ir a buscar a Luisa para quemarla.

A continuación, detallo la intriga de la fábula que nos servía de partitura para ir actuando las escenas, y que fue definida en grupo. Se divide en tres partes: la primera meramente informativa de los personajes y de los conflictos entre ellos, la segunda donde se desarrolla el conflicto de la fábula - la búsqueda de conexión con los marineros del acorazado *Esperanza* -, la tercera, el desenlace, la salida de las poetisas y de Lorenzo hacia el acorazado, luego de que Luisa se fuera nadando hasta éste. Es decir, la fábula tiene una estructura con un planteamiento, un desarrollo y un desenlace, lo que nos permite hablar de una obra enmarcada en el realismo, entendido este no como la estética dramática que podemos situar en su producción a fines del siglo XIX y comienzos del XX, sino como una técnica apta para traducir objetivamente la realidad psicológica y social

del hombre. En relación a la construcción de la fábula, Carla Pessolano relata en su tesina un particular punto de vista. La autora ofrece una primera aproximación que hace hincapié, sobre todo, en los objetivos del grupo en el momento de comenzar los ensayos y sobre el tipo de obra que queríamos realizar. Esta debía tener como sustento la dramaturgia de actor pero descartar el relato de la *no-actuación*, que es un tipo de actuación que se afirma en una ficción más cercana a lo biodramático, es decir, la ficcionalización de la biografía de los intérpretes. Este tipo de actuación había sido transitada por otros proyectos espectaculares y no queríamos producir el mismo tipo de teatralidad. Acuerdo con Pessolano cuando afirma que “La escritura de nuestros propios textos nos ayudaba a constituir un campo poético en relación a lo actuable, ya que el relato se construía directamente en la escena, y en una segunda instancia se levanta la textualidad de la misma para organizar el texto final. Sucede que cuando percibimos en escena qué es lo que se está actuando hay algo más genuino por *defender*. (2011)

Hicimos una compilación de textos que podían ser atractivos para la escena. A partir de estas líneas temáticas se empezaron a construir escenas que determinaron la fábula final de la obra. La multiplicidad de escenas que se construyeron sobre estas líneas fue tan frondosa que tuvimos que empezar a acotar. Pero, a pesar de que existieron varios momentos dedicados a la escritura, podemos afirmar que no hubo como sostén del texto escénico un texto pre-escénico definitivo, ni tampoco un texto post-escénico, sino que el texto escénico se sostenía como un híbrido, conformado por algunos textos pre-escénicos y la partitura de acciones. Así, el diálogo de los textos pre-escénicos con la partitura de acciones coordinado desde la dirección de Cappa constituyó el material de trabajo en cada uno de los ensayos.

En fin, podemos sintetizar este proceso de construcción de la fábula diciendo, en primer lugar, que, de acuerdo con la propia experiencia y la de Carla Pessolano, la intención del grupo fue construir una obra que tuviera como procedimiento la dramaturgia de actorcoordinada desde la dirección. En segundo lugar, que el proceso de construcción, sobre todo las improvisaciones de los primeros ensayos en búsqueda de relato, estuvo determinado por el espacio, los objetos y los temas que trajo Bernardo Cappa en su imaginario. En tercer lugar, que, una vez avanzado el proceso de construcción, el director comienza a escribir textos pre-escénicos, instancia en la que el relato toma otro color, al verse obligado a ello por la interpretación actoral de dichos textos y por la modificación de la mirada del director al abrir los ensayos al público. Lo cierto es que no hubo un pre-texto escénico definitivo para asumir el texto escénico de cada función, sino la partitura de situaciones, que obedecía a la subpartitura de cada intérprete coordinadas desde la dirección. Es decir textos pre-escénicos que funcionaban como partitura de acciones. Llegado a este punto es necesario aclarar mejor el concepto de partitura. Esta, tal como la definimos cuando desarrollamos la intriga de la fábula de la obra, es conformada por el conjunto de

acciones y signos que el actor presenta ante el público, pero que debe contar con una subpartitura en la que el actor se apoya para aparecer y mantenerse en escena. Acordando con la definición de Pavis definimos subpartitura como “el esquema rector kinésico y emocional, articulado mediante punto de referencia y de apoyo del actor, creado y figurado por éste con la ayuda del director de escena”.(2000)

En este esquema uno de los elementos posibles es el texto pre-escénico definitivo.

La escritura del texto post-escénico fue realizada por uno de los actores integrantes de *El Bergantín* para responder a uno de los requisitos solicitados por *Proteatro*. El proceso de escritura tuvo tres momentos: el de la escritura de gabinete a partir de la desgrabación del video filmado de uno de los ensayos de *El Bergantín*, otro de revisión en reunión por parte del elenco de dicho texto y, finalmente, la revisión del texto por Bernardo Cappa. Este texto post-escénico estuvo escindido del texto escénico. Así, con la finalidad de ofrecer un ejemplo de la divergencia entre ambos textos, a continuación compararemos el texto post-escénico y el texto escénico de la escena donde ingresa al bergantín el personaje de Emilia Fittipaldi, interpretado por Carla Pessolano. En la escena se encuentran los personajes de Marian Marian (Yasmín Sapollnick), Luisa (Rosana Díaz), Miranda (Victoria Palermo) y Veda (Flor Dyszel). El texto escénico lo tomo de la filmación de la obra de la función del 28 de agosto del 2008 realizada en U.N.A. Dramáticas sede Venezuela. Denoto mediante un subrayado las diferencias en el texto escénico en relación al texto post-escénico.

Texto Post-escénico:

“Lorenzo, en la barandilla ayuda el ingreso de Emilia Fittipaldi, que entra con paraguas. (Un hermoso prismático)

L: (dándole el paraguas de Emilia) Luisa

E: Lorenzo, que bonito su bergantín. ¿Le han dicho que este barco puede ser musa inspiradora para muchos poemas?

L: Ah... ¿sí?”

Texto Escénico: (30:27)

“Mientras ingresa Emilia por la barandilla. Lorenzo la ayuda a bajar y Emilia le da su paraguas. Lorenzo le pasa el paraguas a Luisa.

Lorenzo: Luisa. Entregándole el paraguas a Luisa

Marian: Luisa

Lorenzo: Luisa

Marian: Luisa por favor

Lorenzo: Luisa

Emilia: ¡Lorenzo! ¡Qué maravilla su bergantín!

Lorenzo: Gracias

Emilia: ¡Desde arriba es asombroso, Lorenzo! ¡Ay, qué lindo! ¿Le han dicho que puede ser musa inspiradora para más que un poema?

Lorenzo: No, nunca.

Emilia: Me parece que sí” (30:48)

Para abordar el análisis de la interpretación dramática del texto escénico de *El Bergantín*, realizamos una en-

cuesta con una serie de preguntas a las actrices participantes. El modelo de encuesta elegido y las preguntas incluidas en ella está tomado del modelo que aporta Patrice Pavis. Con el objetivo de no abrumar a las entrevistadas con preguntas, sintetizamos la encuesta en cuatro preguntas que suponen un entramado lógico para la totalidad de las respuestas dadas. Un discurso singular de cada entrevistada en relación a *El Bergantín*.

Las cuatro preguntas fueron:

a-¿Podrías describir la historia de *El Bergantín*?

b-¿Creés que la historia tiene coherencia? En el caso de que reconozcas incoherencias, ¿son aclaradas en la puesta en escena?

c- ¿Cómo describirías la construcción del texto de la obra? ¿Existía un texto previo?

d- ¿Cómo describirías la relación entre la puesta en escena de la obra, texto e interpretación actoral?

Las respuestas a cada una de estas preguntas son agregadas en la sección Anexos de la tesina citada. El objetivo de la encuesta tiene íntima relación con el problema que intentamos analizar en este trabajo: la problemática de la interpretación de un texto escénico producido en el marco de dramaturgia de actor.

En la síntesis de las respuestas encontramos que:

en líneas generales, las fábulas coinciden entre sí, las actrices la encuentran coherente, incluso con la propia fábula propuesta y resulta evidente que igualan la historia de *El Bergantín* con la idea de un “grupo de mujeres”; luego hablan de “marineros” y de la “conexión” con ellos, y finalmente aparece la idea de “el bergantín”. De alguna manera, esto demuestra cómo la marca biográfica, la marca personal, se vincula con la fábula. En segundo lugar, aparece fuertemente en las respuestas la idea de “tertulia o grupo literario” que denota el hacer de estas actrices escribiendo el texto de la obra.

Niegan la existencia de un texto pre-escénico definitivo para la construcción del texto escénico y vinculan la idea de “improvisación” con la de “texto”, como así también con un procedimiento de construcción propio de la dramaturgia de actor coordinada desde la dirección o, como se responde en una de las encuestas, con el “binomio actor-director”.

Ponen en vinculación las singularidades del actor y particularidades de los personajes. Es decir, es generalizada la opinión de que la interpretación actoral está determinada, en gran medida, por la marca biográfica/personal de los actores. Sin embargo, hay particularidades para destacar en las respuestas como la igualdad de los vínculos de la escena con los vínculos grupales, e inclusive una de las respuestas dice:

El texto entonces es el resultado de esas combinaciones actorales con una mirada de la dirección que reescribe en función de una estructura y un relato que sirva como malla para la actuación y, a la vez, con cierta eficacia y sentido melódico, pictórico, espacial y narrativo.

Respuesta que casi define el concepto de partitura de acciones.

## Conclusiones

*El Bergantín* es una obra que, tanto desde la búsqueda del grupo como desde la metodología de la dirección, entiende al teatro como acontecimiento teatral empírico en tiempo real, como una sumatoria de saberes técnicos-artísticos específicos que se adquieren y reafirman en la escena. Desde el grupo se planteó al director la intención de realizar una obra que no relatara la metáfora de la “no-actuación”. Aunque, de alguna manera, éramos conscientes de que esto no iba a pasar, dada la trayectoria de Bernardo Cappa. En efecto, hemos hecho hincapié en que *El Bergantín* pertenece al segundo momento de su trayectoria donde deja de lado la producción de textos en gabinete para dirigir y producir relato en sus obras a partir de la teatralidad propia de la escena. De este modo, y siendo fiel el director a su modo de producción, el relato de la obra se constituyó en primera instancia a partir del convivio del grupo. Cappa no solo construye teatralidad sin un texto previo, sino que parte de observar detenidamente dicho agrupamiento para desde allí generar teatralidad y que ésta no se vuelva solemne. Esto último no solo queda demostrado por la revisión de la poética de Cappa a través de su biografía y de la inserción de *El Bergantín* en dicha poética, sino también por las encuestas hechas a las actrices participantes de la obra, donde tenían que responder sobre el procedimiento de construcción del texto. El espacio de ensayo, la forma de agruparse constituida, el deber de construcción de una obra como requisito para finalizar la licenciatura, entre otros factores, construyeron los vínculos en el grupo, formas de subjetividad propias del convivio. Y estas formas de subjetividad son las que le permitieron a Cappa empezar a construir relato sin mecanismos instalados en relación a referencias o procedimientos de construcción de teatralidad concretos. Intentó no controlar el proceso exclusivamente desde la dirección, sino que buscó que el propio grupo lo fuera coordinando de una manera tácita. La teatralidad o acto poético para Bernardo Cappa, en el momento que produce *El Bergantín*, está muy ligado al proceso de construcción. En esta construcción no solo incluye al agrupamiento de artistas y técnicos del espectáculo, sino también la “mirada”, la suya propia como director y la de los espectadores. Es decir que se trata de un sistema de producción en el que relato también está mediado por sus posibilidades de convocatoria de miradas, no por el tema que se relata sino por lo que sucede en la escena. Cappa resuelve en la escena y no fuera de la escena. Cuenta con los ritmos, con la dinámica, con los humores y principalmente con los vínculos que se establecen en el grupo. Esto queda ampliamente evidenciado en las encuestas hechas a las actrices en donde la relación entre puesta en escena, texto escénico e interpretación se fundamenta en el vínculo de la marca biográfica/personal de los actores con la interpretación, es decir está basado en las posibilidades de traslación de los vínculos grupales a los vínculos escenificados. En *El Bergantín* se produjo, concretamente, un profundo encuentro y acuerdo entre el grupo y Cappa, respecto del procedimiento de construcción de teatralidad. Este acuerdo respondió por un lado a la necesidad que te-

nía el grupo de generar un texto pre-escénico propio y que dicho texto tuviera cierta referencialidad con autores de narrativa, fotógrafos y pintores. Por el otro, Cappa aprovecha la necesidad grupal y produce teatralidad con procedimientos propios de su poética, es decir una dramaturgia no desde un texto pre-escénico definitivo sino desde la preocupación del grupo de actores de generar este texto. Así surgen los personajes “las poetisas”, y de este modo, Cappa comienza a construir relato a partir de los vínculos que de hecho se van generando entre los integrantes del grupo. La idea escenográfica del bergantín, además, termina de encuadrar espacialmente la idea de un grupo de poetisas que intentan comunicarse con un *afuera*. En paralelo, dado que la idea del programa de radio, como situación dramática, empujaba el relato, apareció la idea de estar en una ciudad balnearia. Los elementos fundamentales del relato, en consecuencia, fueron decantando en: el grupo de poetisas, productoras de un programa radial de poesías, quienes intentan comunicarse con un *afuera*, la ciudad balnearia (Balneario Orense) y el micrófono. La época en la que se ubica la obra, el peronismo de los años ‘50 antes del golpe de 1955, fue sugerida por la vestuarista. Esto permitió ir determinando algunos temas con los que el grupo convino en trabajar: la clase media denunciante y golpista de esos años. Además, la existencia en el grupo de una actriz mayor que el resto de las integrantes y la de un varón permitió incluir en el relato la relación entre una madre y su hijo, que se constituyeron en el relato como los dueños del bergantín. Así, podemos afirmar que los personajes que se fueron creando eran inseparables de las marcas biográficas de los actores de la obra. Las marcas biográficas emergían y desaparecían, y la subjetividad del personaje se iba construyendo paralelamente a la del actor. Si bien es cierto que este procedimiento de utilizar las marcas biográficas/personales del actor está generalmente en toda construcción de un personaje, Cappa utiliza específicamente y casi exclusivamente estas marcas como punto de partida para dicha construcción.

El texto escénico en *El Bergantín* tuvo un doble origen: por un lado, los textos eran generados por los intérpretes a partir de la investigación (búsqueda de textos y trabajos de mesa) que se fue desarrollando en los ensayos. Y por el otro, surgían a partir de los diálogos improvisados y coordinados desde la dirección. Lo que circulaba era la posibilidad de multiplicar situaciones y la excitación de generar texto durante la marcha. De los textos pre-escénicos construídos quedaron muy pocos en el texto escénico definitivo de la obra, aunque sirvieron para engrosar poéticamente el texto post-escénico. Específicamente, el texto escénico tenía dos ejes: la partitura de acciones generada grupalmente, y la repetición del texto escénico en cada ensayo. Estos dos ejes eran coordinados, interpelados, y guiados por la dirección. La intriga que construimos tenía una primera parte más informativa sobre los personajes y una segunda donde se desarrollaba con soltura la fábula. Sobre esta primera parte, Cappa se detenía más, puesto que para él era muy importante que el relato fuera entendido por el espectador desde un comienzo, a pesar

de que la veía *complicada* y, a la segunda, *más atractiva y visual*...

En determinado momento de los ensayos nos dimos cuenta, nosotros como grupo de actores y el director, de que teníamos muchas escenas ensayadas, pero que no había un relato claro, que las situaciones eran muy atractivas pero el relato muy débil. En este momento, se decidió armar una partitura de acciones. Y luego se abrieron los ensayos al público para poder tener una opinión de lo que se veía y entendía de la obra, apertura que signó a todo el último tramo de producción de la obra. En resumen, la inexistencia de un texto dramático pre-escénico definitivo, que sirviera de eje para el texto escénico, tenía que ver tanto con las motivaciones estéticas de la dirección en la producción de teatralidad, como con la demanda original del grupo de intérpretes de generar una textualidad singular.

Hemos considerado teóricamente las posibilidades interpretativas del receptor de un texto como producto en su aspecto dinámico y no en el estático. Un texto pre-escénico definitivo, considerado como *texto/producto*, tiene la posibilidad de generar en el actor nuevas interpretaciones, es decir, tonalidades y ritmos en la voz, motivaciones gestuales, estados emocionales de actuación. Entender el texto como producto significa entender una posibilidad de diálogo que queda anulada cuando el texto es pura enunciación. Y puesto que, como afirmamos todo texto remite a un discurso y no todo discurso se actualiza en un texto, podemos decir que el texto escénico de *El Bergantín* fue solo discurso sin contar con las posibilidades de actualización de un texto pre-escénico definitivo. Y, aunque es cierto que el texto escénico enunciado tiene el carácter de escritura dramática según lo definido por P. Pavis, esta producción dramática no llegó a fijarse en un texto post-escénico que sirviera de faro para la producción del texto escénico, cuestión que se hace evidente también en las encuestas a las actrices del espectáculo que reunimos en los Anexos de la tesina citada. Por otra parte, en el momento en que Bernardo Cappa intentó poner por escrito el texto pre-escénico definitivo de la obra, se volvió difícil para el grupo adecuar lo construido escénicamente con este texto. Así, luego de haber renunciado a este texto pre-escénico de Cappa, los textos pre-escénicos considerados funcionaron como islas textualizadas de la partitura de acciones.

Como consecuencia de todo lo dicho, podemos afirmar que la construcción de un texto pre-escénico definitivo no hubiera contradicho la poética del director, sino que más bien hubiera engrosado el campo poético de interpretación de los actores, como así también las posibilidades de generar un mayor ordenamiento del relato para el espectador. En el proceso de construcción poética de Cappa, el personaje se construye muy cerca de la subjetividad del actor. Dicha subjetividad es entendida como una forma de estar en el mundo, de habitarlo, concebirlo, portada y transmitida por sujetos históricos. En esta subjetividad también fluyen marcas personales, marcas biográficas de estos sujetos, que son tomadas por Cappa y convertidas en parte necesaria del relato escénico. En este contexto de producción dramática el actor debe desarrollar sus estrategias de

interpretación. Y, por lo tanto, si entendemos el proceso de interpretación del actor como un proceso de de-subjetivización para re-subjetivizarse, es necesario que la nueva subjetivización tenga líneas definidas. Es decir, es muy importante para el actor saber cuál es el punto de partida, el sujeto, y el punto de llegada, el personaje. Una línea definida, un punto de llegada, para el actor puede ser la existencia de un texto pre-escénico definitivo para la interpretación del texto escénico. La lectura y memorización de un texto pre-escénico es un procedimiento en el que sin duda habita tanto la subjetividad del actor como la del personaje. Cuando el texto pre-escénico no existe, hay un puente hacia el vacío en el salto de una subjetividad a otra. Además, cuando ese punto de partida y de llegada están muy cerca, las posibilidades de interpretación disminuyen. El salto cualitativo de una subjetividad a otra, de una función a otra función se vuelve más difuso, es decir, no se produce un crecimiento en la interpretación del texto escénico. De alguna manera, cuando el grupo de *El Bergantín* demandaba en los comienzos de la producción de la obra no producir relato interpretativo de la no-actuación, lo hacía en tanto deseaba participar de una obra en donde la interpretación del texto escénico tuviera constantes posibilidades de crecimiento.

A partir del recorrido que hemos transitado durante la elaboración de este trabajo, podemos decir que hemos logrado concretar el objetivo inicial: el estudio de la obra *El Bergantín* de Bernardo Cappa para focalizar un problema específico, a saber, la problemática de la interpretación dramática de un texto pre-escénico de dramaturgia de actor. El trabajo que partió de la formación del grupo y la construcción de la obra mencionada, ha implicado un proceso doble: por un lado, de participación en el proceso de creación y puesta en escena y, por el otro, de alejamiento necesario para su objetivación. *El Bergantín* tuvo su recorrido particular en la producción de teatralidad y de escritura dramática en la medida en que se hicieron sin la producción de un texto pre-escénico definitivo que sirviera de eje para el texto escénico de la obra. Esta práctica escénica y el posterior análisis desarrollado nos permitieron arrojar cierta luz sobre este tipo de construcción de teatralidad en un doble sentido: en primer lugar, hemos llegado a la conclusión de que la ausencia de referencia textual sustrae al actor un parámetro importante para la interpretación; y en segundo lugar, hemos comprobado que esta misma ausencia de un texto pre-escénico escrito obstaculiza el proceso de resubjetivación del actor, característica que singulariza la interpretación dramática así como un mejor trabajo para un autor y director de su propia dramaturgia.

#### Referencias bibliográficas

- Altabás, D. (2006) *El aliento, dramaturgia del caos*. Revista Picadero (17) 26-28
- Badiou, A. (2005) *Imágenes y palabras*. Escritos sobre cine y teatro (1a ed.). Buenos Aires: Manantial
- Bartís, R. (2006) *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos* (1a de.). Buenos Aires: Atuel.
- Benveniste, E. (1977) *Problemas de Lingüística General I* (3a de.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- Braude, D. (2007) *Entrevista a Bernardo Cappa* (primera y segunda parte). Revista online Imaginación Atrapada (7/12/2007)
- De Marini, M. (2005) *En busca del Actor y del Espectador. Comprender el teatro II* (1a ed.). Buenos Aires: Galerna.
- De Toro, F. (2008) *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena* (1a ed.). Buenos Aires: Galerna.
- Dubatti, J. (2007) *Filosofía del Teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad* (1a ed.). Buenos Aires: Atuel.
- (2008) *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado* (1a ed.). Buenos Aires: Atuel.
- Durán, A. (2006) *El aliento*, Revista Los Inrockuptibles (03/2006) 72-75
- Jaroslavsky, S. (2009) *Agruparse y dejar que la obra aparezca, Reportaje a Bernardo Cappa* (21/8/2009) [www.alternativateatral.com.ar](http://www.alternativateatral.com.ar)
- Ontivero, G. (2013) *El Bergantín: La problemática de interpretación dramática en un texto escénico de dramaturgia de actor. Tesina de licenciatura en actuación U.N.A.* Dirección de Tesina: Lic. María Victoria Coce. Defendida en U.N.A. Dramáticas el 13 de Mayo del 2013.
- Otaola, C. (1989) *El análisis del discurso. Introducción teórica*. Revista de filología Epos (5) 113-130
- Pavis, P. (2000) *El análisis de los espectáculos* (1a ed.). España: Paidós Ibérica.
- (2003) *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (1a ed.). España: Paidós.
- (2008) *Puesta en escena, performance ¿Cuál es la diferencia?* Revista *Telón de Fondo* (7) <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero7/articulo/129/puesta-en-escena-performance-cual-es-la-diferencia.html>
- Pessolano, C. (2011) *La dramaturgia de escena como relato fundante de relato y teatralidad en "El Bergantín" de Bernardo Cappa*. Tesina de Licenciatura en Actuación presentada en U.N.A. Dirección: Dr. Jorge Dubatti. Defendida en U.N.A. Dramáticas en 2011.
- Ubersfeld, A. (2002) *Diccionario de términos claves del análisis teatral* (1a ed.). Buenos Aires: Galerna.

**Abstract:** We think the character is built very close to the subjectivity of the actor. Such subjectivity is understood as a way of being in the world, to inhabit it, conceive, carried and transmitted by historical subjects. This subjectivity also flow personal brands, these brands biographical subjects are converted into scenic necessary part of the story. In the drama actor, it must develop strategies interpretation, that is, know your starting point, the subject, and the point of arrival, the character. A definite line, a point of arrival for the actor may be the existence of a final pre-stage text for scenic interpretation of the text. We wonder in this paper about the problem of the possible absence of this scenic pre-text.

**Key words:** Dramaturgy - actor - theatrical text - interpretation - subjectivity

**Resumo:** Achamos que o caráter é construído muito perto da subjetividade do ator. Tal subjetividade é entendida como um

modo de ser no mundo, para habitar, para conceber, cobertura e transmitida por assunto histórico. Nesta subjetividade também fluem marcas pessoais, marcas biográficas destes sujeitos que são convertidas em parte necessária do relato cênico. Na dramaturgia de ator, este deve desenvolver suas estratégias de interpretação, isto é, saber qual é seu ponto de partida, o sujeito, e o ponto de chegada, a personagem. Uma linha definida, um ponto de chegada para o ator pode ser a existência de um texto pré-escénico definitivo para a interpretação do texto cênico. Perguntamos-nos neste trabalho a respeito da problemática da possível ausência deste texto pré- cênico.

**Palavras-chave:** Dramaturgia - ator - texto teatral - interpretação - subjetividade.

(\*) **Galo Ontivero.** Licenciado en actuación Universidad Nacional de las Artes, finalizando la Licenciatura en Sociología Universidad Nacional del Cuyo y la Maestría en Dramaturgia U.N.A. Es profesor. Además, se desempeña como coordinador de producción del grupo de titiriteros del CTBA dirigido por Adelaida Mangani. En sus últimos trabajos artísticos se encuentra la dirección y autoría de obras propias como *Persona*, *El Desprecio*, *Hortensia e Ilusión*, la adaptación para teatro de títeres *Androcles y el león* de B.Shaw (Sala Casacuberta del Teatro San Martín) y *Thalatta* versión de *La enfermedad de la juventud* de F. Bruckner, dirigido por Analía Fedra García (Proyecto espectacular Universidad Nacional de las Artes 2014).

## La Red Teatral Sur como estrategia del conurbano sur

Fecha de recepción: agosto 2015  
Fecha de aceptación: octubre 2015  
Versión final: diciembre 2015

Emmanuel Miranda (\*) y Mariana Ortiz Losada (\*\*)

**Resumen:** La discusión *Teatro independiente. ¿Independiente de qué?* sobrevuela constantemente nuestra actividad. Trabajamos con subsidios del Estado o fundaciones, en ocasiones también se cuenta con auspiciantes privados, etc, etc, etc. Muchas otras cuestiones de distinta índole son parte de ella pero no las desarrollaremos en esta oportunidad por la amplitud del tema.

La región Conurbano Sur de la provincia de Buenos Aires, viene trabajando desde 2010 en una alternativa; para independizarse, aunque sea, de la forma que tiene el Estado de suministrar los recursos a los proyectos.

**Palabras clave:** teatro independiente – subsidio – fundaciones – cooperativismo - financiación.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 182]

### Origen de la red

A partir de la sanción, en Octubre de 2009, de la Ley Provincial del Teatro Independiente, N° 14037, se ha conformado el CPTI (Consejo Provincial de Teatro Independiente), cuerpo que está dedicado, desde su creación (agosto de 2010), a planificar políticas de apoyo y fomento de la actividad, y administrar los recursos de un Fondo Especial, compuesto principalmente por un porcentaje de los premios prescriptos del Instituto Provincial de Lotería y Casinos, que debe aplicarse en formato de subsidios y programas, a lo largo de toda la provincia.

El nuevo organismo depende directamente del Instituto Cultural de la Provincia. de Bs. As. y está integrado por un Director Ejecutivo designado por el Gobernador, un representante designado por el presidente del Instituto Cultural, y un representante (Consejero/a), ad honorem, de la actividad teatral de cada una de las quince Regiones Culturales de la provincia, seleccionado por concurso público de antecedentes y oposición.

Cada Consejero/a tiene la facultad de administrar los recursos en su región de la manera que crea más conveniente.

En el caso del Conurbano Sur (integrada por los distritos de Berazategui, Florencio Varela, Quilmes, Avella-

neda, Lanús, Lomas de Zamora, Alte. Brown, Esteban Echeverría, Ezeiza, Presidente Perón y San Vicente), y dándole continuidad a la vasta historia militante que tiene el movimiento teatral independiente en el sur, la organización se realizó en torno a una experiencia de gestión abierta y participativa, que ha dado como resultado el nacimiento de la Red Teatral Sur.

Para lograr este objetivo se trabajó en conjunto con los grupos, representantes de salas, actores y actrices independientes e investigadores teatrales de la zona en la evaluación de la actividad en la región y una posterior elaboración de un plan de acciones que pudieran beneficiar a todos por igual con la idea de capitalizar los nuevos recursos otorgados a partir de la Ley y poder fortalecer el trabajo en red, para aunar criterios y soluciones para los artistas que trabajan en la zona.

Para esto existen dos líneas fuertes de trabajo:

**Comunicación:** Con el objetivo de convocar a los espectadores (vecinos de la región) para que tengan conocimiento de las actividades de la de las salas, grupos en actividad, espacios de formación, agenda teatral de cada distrito, investigaciones, experiencias de animación socio-cultural, dramaturgia y docencia.

**Capacitación:** Formación permanente hacia adentro de la red de acuerdo a las necesidades que surgen para se-