

process and artistic training become components of the urban scene, merging with everyday life. Every structure, construction, street and present person becomes active and participant. The dance transcends its limits, showing itself as a way to move the space around us, integrating and transforming the city, generating a direct and dynamic exchange, a reciprocal sensorial effect between the performer and the audience.

**Keywords:** art - movement - dance - public space - open space

**Resumo:** Danzalvuelo é um grupo de artistas que intervêm o espaço público de maneira não convencional através da arte permitindo um espaço aberto de encontro, criação e movimento, em onde a cada parte do processo criativo e treinamento

artístico se voltam componentes do cenário urbano, fundindo-se com o cotidiano. A cada estrutura, construção, rua e pessoa presente volta-se ativa e partícipe. Dança-a trasciende assim seus limites, se mostrando como uma forma mais de transitar o espaço que nos rodeia, integrando e transformando a urbe, gerando-se um intercâmbio direto e dinâmico, um efeito sensorial recíproco entre o intérprete e o público.

**Palavras chave:** arte - movimento - dança - espaço público - espaço aberto

(\*) **Daiana M. Cacchione.** Bailarina, docente, coreógrafa y licenciada en composición coreográfica mención Expresión Corporal.

## ¿El texto como excusa o la literatura como resistencia?. La palabra en el laberinto de la escena alternativa porteña

Fecha de recepción: septiembre 2017

Fecha de aceptación: noviembre 2017

Versión final: enero 2018

Pablo Caramelo (\*)

**Resumen:** La dramaturgia actoral ha conquistado un inalienable lugar en la escena alternativa de Buenos Aires. La hipótesis de este trabajo sostiene que la emancipación expresiva del lenguaje actoral corresponde, por un lado, al derecho propio de la Actuación por autodefinirse como una poética autónoma y por otro lado, a una interrupción histórica en la transmisión de otra fuerte tradición expresiva vinculada al texto dramático. En este punto, se analizan posibles causas de un equívoco que fue debilitando la heterogeneidad del teatro alternativo porteño, a favor de resoluciones simplificadoras en nombre de lo contemporáneo.

**Palabras clave:** texto - actuación - tradición - escenarios alternativos - teatro

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 103]

*No conocemos la cabeza donde  
maduraron los ojos. Pero el torso,  
como si fuera un candelabro, arde;  
y, aún retraída, su mirada dura  
y relumbra. Si no, el pecho combado  
no te encandilaría, ni las ingles  
dirigirían, con callada curva,  
una sonrisa al centro de su sexo.  
Si no, no se tendría en pie esta piedra,  
trunca bajo los hombros transparentes,  
ni brillaría como piel salvaje,  
ni emanaría de sus propios bordes  
como una estrella, porque no hay un punto  
que no te mire ahí. Cambiá tu vida.*  
(TORSO ARCAICO DE APOLO - Rilke)

pues el lugar donde existen se va cerrando en pos de un nuevo edificio que alojará, con amabilidad incierta, a los que vayan llegando.

A ese desvanecimiento lo favoreció la vigorosa dislocación del teatro alternativo, en su vertiente más renovadora e insolente: la de la singularidad actoral. También ya vamos repitiendo hasta el empacho y para complacencia de cierta ideología académica, penosamente abrigada por retazos apolillados del credo semiótico, que la actuación es el relato.

En una de su conocidas entrevistas, en 1975, preocupado por desarrollar una nueva dramaturgia, Heiner Müller (1986) enuncia aquello de que la literatura debe producirle resistencia al teatro. Su primera intención era no colaborar más con la existencia parasitaria de, a esa altura, excesivas obras dramáticas; luego, crear estímulos y capacidades nuevas en el espectador que lo apartarán de la experiencia del espectáculo didáctico y representativo. En la medida en que un texto estaba allí para no hacerse, era cuando empezaba a ser productivo o interesante para el teatro, pensaba Müller.

El desarrollo dramático de su obra intentó dialogar siempre con los avatares históricos y biográficos. Sus

procedimientos poéticos, sus rupturas estilísticas, sus dispositivos fragmentarios, son maneras de responder a la provocación de una imagen de mundo y una sensibilidad cambiante. En la medida que esa obra se iba alejando de la construcción dramática tradicional, comenzó a ser un material más cercano a las inquietudes de la actuación contemporánea. Y no por relativizar el valor del texto sino justamente por volverlo más importante en su cantidad de oscuridad y resistencia a la interpretación. A veces, se confunde la precaución de que el texto no esclavice a la actuación, con la sobrevaloración de las escrituras escénicas generadas por la improvisación, como única herramienta de investigación.

El texto está en el hombre. ¿Qué es ese afuera de donde vienen los textos que oprimen al actor? El texto está en el hombre. Un autor invierte lujosamente en lenguaje para que el texto que está en el hombre se encienda. Las tradiciones interpretativas existen para despertar ese texto e incluyen al Living Theater, al Teatro del oprimido, al Sportivo Teatral y al mórbido teatro oficial. La palabra está en el hombre. La pulsión que se llama literatura recoge ese interior oscuro y lo ilumina con una técnica para obtener una mejor oscuridad. Cuando eso sucede nos encontramos ante un proyecto poético.

En términos de excusa para la actuación: ¿Qué tipo de obra es Hamlet, descontados los monólogos del príncipe remilgoso? ¿Qué obra constituyen décimas y romances y redondillas y, en fin, todas las decisiones métricas que hacen estallar la metafísica amorosa de El castigo sin venganza? Los textos del Siglo de Oro español, la dramaturgia shakesperiana, representan la cosmovisión escénica más inclusiva: contraste de estilos, metateatralidad, derivaciones, extremada formalización, desequilibrios en la organización dramática, el oxímoron. Las condiciones de recepción y qué significa ser espectador de un evento donde a veces la ficción se suspende, son otro asunto. El teatro alternativo debería saber distinguir entre necesidad e interés en lo que a la demanda del espectador concierne. Por otra parte, la demanda en nuestros tiempos corre siempre el riesgo de ser prefabricada. Los originarios alumnos de Cunill Cabanellas que derivaron en aquellos que cultivaron entre nosotros la tradición del texto, eran, en muchos casos, hijos de inmigrantes semianalfabetos y terminaron completando su educación dentro del Conservatorio. En algún caso que conozco, también adquirieron un idioma extranjero y estudiaron música en el Manuel de Falla. Esa generación que obtuvo los beneficios de cierta movilidad social y cultural, ve hoy inmovilizado su legado por otra generación asimilada a lo más opaco del teatro burgués en una de las más débiles épocas del arte, entendida esta percepción, como la licuación simultánea de canon y vanguardia. Quiero recordar que un capítulo de ese enfrentamiento, llamémosle, si nos sirve, representación irónica de la herencia, se dio en los 80 y 90 en torno a algunos episodios cuyo valor herético y desestructurador tuvieron, quizás, una sobrevaloración histórica. Hoy se han convertido -en parte- en aliados del consumo de contracultura, aceptando los dividendos de esa demanda, lo que señala el triunfo estratégico del pragmático gestor diletante junto a sus aliados contraculturales.

Por otra parte, aquel viejo conservatorio habiendo adquirido hoy un vacilante status universitario, no sabe cuál perfil de actor promover después de haber cedido tanto al juego de la contracultura, principal socio del triunfo del consumismo homogeneizante.

¿Cómo se relaciona un actor con presuntas interpretaciones mayores? Las academias, enredadas en el rizoma, ya apenas contemplan, en su protocolo culposo y defensivo, un proyecto técnico-poético en relación a la competencia del actor. ¿Cuánto más demoraremos en afirmar sin pudores que Alfredo Alcón es el nombre de la carpa donde se celebran kermesses escénicas? Lo llamaremos además y a tono con cierto marketing de exotismo indispensable, teatro nómada y usaremos un instrumento conceptual deleuziano para desactivar la complejidad originaria de un nombre. Las instituciones adquirieron el mismo cinismo que la política cultural de los últimos 25 años: usurpan conceptos originados en pensamientos revulsivos para instrumentarlos a favor de indiferentes estructuras de ratificación. Ya se dijo: la moda es una manera de combatir la incertidumbre. En términos más amplios: ¿cómo hacen las organizaciones de saber artístico subsidiadas por el erario público para reasignar, a favor del vínculo proteico entre artistas y comunidad, la dote que constituye cualquier tradición expresiva?

Todo texto resulta ser un hipertexto: el interior humano como incesante sistema de conexiones. Adentro se sostiene en una ebullición diferida, es una promesa del lenguaje que siempre está dispuesto a dar batalla contra sí mismo. ¿Es eso lo que hay que juzgar y de lo que hay que emanciparse, o más bien generarle ocasión para que estalle multiplicando el destino frenado de sus metáforas? Un texto también es transtextual, en términos de Gerard Genette (1981). Es el mismo y es la suspensión de sí para ir a la búsqueda de otra cosa, otras asociaciones, un espacio resonante, otros textos y, en primer lugar, en busca del texto del espectador. Un teatro es político si asocia la oscuridad escénica a la oscuridad del espectador.

Un teatro político no debiera, entonces, resolverse didácticamente con un diseño de iluminación. La nueva Lehrstück, advertida de la inconveniencia brechtiana, es un objeto moral que, con ingredientes sensibles y tecnología audiovisual, no sale a buscar al espectador sino al consumidor de mercancías culturales.

Pero el texto en condiciones escénicas es un campo de fuerzas, en el mejor de los casos con destinos bloqueados, que solo el actor, a condición de desaparecer o aparecer con una intermitencia táctica, puede hacer visible. Esa intermitencia es el juego de luz y oscuridad del texto que el lenguaje de la iluminación escénica remeda.

Para los más arriesgados, luego, el premio mayor de la operación rilkeana: transformar lo visible en invisible, o como diría Barthes (2003), inexpresar lo expresable.

¿Quién es ese actor que asume tal misterioso mandato? Simple: aquél que, según Kantor (2003, pp.247/28), se aparta de la comunidad para ponerse en escala mortal frente a sus semejantes. Aquél que, con ese impulso u obediencia, asume la carga de incertidumbre y fragilidad que funda cualquier pacto entre los hombres. Por eso a veces la palabra actor es un lugar que retiene lo más despreciable y, a su vez, lo más necesario.

Pero hoy, en el espesor no representativo del actor, brota el *performer*. Aunque parasitario, ese tenebroso alumbriamiento tiene un prestigio rápido. Aquí y ahora. Este aquí y ahora, sin embargo no convoca el mortuorio peso de lo irrepensible, pues el *performer* en la época de la reproductibilidad de las carreras que combinan las artes, se siente obligado a destruir el aura. No deberíamos dejar de pensar que en la machacante presencia, hablando feo y pronto, anaurática del actor destruyendo todo el instrumental evocativo, la escena se torna resignadamente nihilista. Una y otra vez en el plano narrativo más inmediato se cuenta que no hay que ir más allá de la realidad histórica y transpirada de los cuerpos. Lo que apreciamos es que no siempre lo que hay delante está transpirado ni provoca irradiación. La más de las veces es la ratificación de una materialidad seca e insulsa, regodeada en sí misma y en su desechamiento militante.

Se denomina acontecimiento, entonces, cometiendo una brusca interpretación de alguna pancarta postestructuralista, al momento de ruptura donde una vez más, en la escena y en la historia desarticulada de un país, se verifica -con la excusa de escapar de alguna cristalización microfascista-, en un presente canchero y no epifánico, la imposibilidad formal de un mundo escénico más interpelador, orientado -como querría Blanchot- (1996) a una relación única con el espectador que no signifique ni confusión extática, ni participación mística ni apropiación comprensiva.

El itinerario rítmico de las continuidades y rupturas en un espectáculo, es un reflejo de lo que los artistas opinan de la época en la que viven y de la función que creen tener dentro de su comunidad. Lo mismo indicaría el vaivén entre retórica y trivialidad.

Entre la rugosidad opaca de su relieve físico y la transparencia de una mirada que no acarrea casi peso en la conciencia, aparece tarde o temprano, la exaltación del yo lírico del actor.

No obstante, el pudoroso dueño de lo que el yo lírico del actor agita, execra esa agitación cuando supera ciertos límites, la sabe fugaz y destinada a la impotencia.

El actor no es dueño de lo que su yo lírico agita. Esa agitación debiera contener un momento escénico de prudencia donde la impotencia reine, sea vehículo de seducción para el espectador que desde siempre anhela también adquirir la dignidad del que no puede. Ese momento de prudencia se realiza con la acción física fundamental de cualquier buen actor: preguntar, a los dioses o a la ausencia de los dioses. Preguntar expresivamente, aún desde esa paradoja beckettiana de que no hay nada que expresar, nada con qué expresar, nada desde lo cual expresar, ningún poder para expresar, ningún deseo de expresar, junto a la obligación de expresar. (Beckett, Samuel).

Preguntar, por una vez, sin ironías: ¿es hoy posible? La tradición socrática incluye, tal vez, a los primeros ironistas, pero ese proyecto asume la confirmación de un resultado obtenido (y luego borrado) en el inicio de la búsqueda. En ese caso es un procedimiento (y una política) de fe en la verdad que se posee. La ironía en nuestros tiempos descentrados sigue manteniendo cierta posibilidad sin fatiga (aunque tal vez, melancólica), a

condición de que en algún momento vaya dirigida contra el mismo que la despliega.

Una sobreinterpretación de los 90 hizo que exageráramos la sensación de derrumbe. Inspirados más en la demolición de un Muro que en la propia tradición escénica alemana, cuyos doscientos años de mecenazgo y subvención cultural coinciden con los nuestros de república infundada, creímos que librábamos alguna batalla contra la generación de actores y autores identificados con el realismo argentino costumbrista. Ese realismo volvió robustecido: aun en las propuestas que se obstinan en el triunfo inmanente del escepticismo significativo. Es muy probable que en Buenos Aires exista el teatro hispanoparlante de mejor calidad. Aceptemos la autocomplacencia solo en el reconocimiento de ese oropel. Delimitemos luego fronteras para no gastar en ilusiones o esperanzas y para librar una parte del desconcierto en batalla cultural contra los que cierran los teatros y contra las escuelas que van licuando camadas de actores formados para un sistema que no existe y que, en el mejor de los casos, de existir, repele nuevos actores. Éstos, mientras se empeñan en existir, estarán éticamente compelidos a usurparles oportunidades a los viejos actores. No se advierte otra posibilidad porque estos actores no quieren enseñar nada: entretenidos en ponerse al servicio del uso burgués de la cultura, confiesan no poseer ningún secreto, son transparentes, realistas en el sentido más autoritario del aprovechamiento, iguales a sí mismos y a su déficit. En la transparencia no hay misterio ni tradición, no hay continuidad, ni ruptura. No hay credulidad ni suspensión de la credulidad. Es un espejismo que no debiera cautivarnos. Hay que instar a los alumnos a desviar su deseo de la imagen de aquéllos que han tomado a la actuación como rehén, que malversaron e interrumpieron, en beneficio de su medianía autista, el diálogo entre las generaciones de actores.

Koan de barrio: Un actor no sabe qué hacer con un texto no realista, porque no sabe qué no hacer con un texto realista.

Oído de paso, repetido sin énfasis: realismo no es copiar, es indagar, preguntar sobre la naturaleza de la realidad.

Tiempos de no intervención. Dejar solos a los actores, para que se produzcan espacio en ellos mismos. También Morton Feldman sugería liberar a los sonidos de la intervención del compositor, que vivan hasta su extinción. Su pequeña discusión con Stockhausen. ¿Ninguna intervención? Ninguna, por eso para mi música prefiero una audiencia muerta, dijo Morton. (2012, p. 194).

El actor se renueva para conquistar espacio: lo que en el texto está bloqueado por una tradición interpretativa. La crítica del modelo de la profundidad no es un invento de la posmodernidad. Henry James escribió innumerables relatos cuya víctima irrisoria es el crítico que cree poseer el protocolo descifrador para liberar a los textos de su oscuridad.

Pero la crítica a los especialistas no es la crítica a la oscuridad, ni menos la afirmación de la transparencia. La transparencia siempre es más opresiva que cualquier oscuridad. La opresión de lo indiferenciado.

De los años 90 vino esa irresponsabilidad glamorosa de

autores que aprendieron a comportarse técnicamente para producir obras abiertas. Esa apertura hace tiempo que dejó de ser hospitalaria. Es clausura, pereza, ratificación de una batalla cínicamente perdida. Desatender la inaprensible pero insistente vocación de alojar sentido de lo real, licuar la fricción del pensar escénico en nombre del relativismo crítico de los bachilleres posdramáticos.

La estigmatización de la técnica, la promoción del amateurismo, el nuevo teatro documental -versión posfáctica del viejo compromiso-, la prepotencia miniaturista de lo biodramático, el bombón asesino, que como el de la canción y el de la célebre envenenadora, ataca en los barrios más vulnerables: en Buenos Aires no hay héroes pero se insiste en producir contra las actuaciones heroicas, no hay teatro oficial pero se insiste en referirlo como dominante opresiva. La poesía hecha por todos, como enfatizó Lautrémont, aquí la ostentan ciertos paladares cuyo plan hedonista, contiene el desmerecimiento o distensión de cualquier condición de búsqueda, llámese plan de ensayos o protocolo de preguntas, que exija un desarrollo de un lenguaje escénico menos complaciente con el equívoco derecho universal de los niños a expresarse artísticamente.

Hoy gran parte de la cultura escénica alternativa busca el sitio donde ya está hace años girando en falso. Un sitio muelle, anestesiado por los psicotrópicos que anulan el dolor de la distancia estética.

El episodio nacional de la guerra de los teatros hamletiana contra la actuación heroica se libró en varios frentes: primero, contra el teatro de repertorio, estigmatizado históricamente en el elenco estable del Teatro San Martín; luego contra la tradición expresiva nacional, el realismo en su variante costumbrista; finalmente derribando todos los anaqueles donde existiera algún volumen de literatura dramática universal. Gombrowicz, Osvaldo Lamborghini: estandartes de una broma inicial para irritar a enemigos almidonados y fantasmales que disfrutaban de un sueldo municipal. Su enarbolamiento monótono en el contexto de la actual acumulación oscurantista de fragmentos, empieza a resultar incómodo y vergonzante. La nueva ilustración nace con los textos de Urdapilleta. La pesadilla *postmortem* de su brillante complejidad como actor es que lo incorporen al diccionario de autores canónicos *outsiders*.

Es verdad que la influencia no puede ser recibida a voluntad.

Podría, no obstante, experimentarse como una revitalización estimulante y no nos obligara a tanto reduccionismo defensivo. Parafraseando a Harold Bloom (1991): el actor contemporáneo se ama a sí mismo en la actuación, pero debería empezar a temer que la actuación se odie a sí misma en él.

¿Cual es el texto mayor del que la actuación contemporánea ha renegado y reniega con la excusa de adaptar y versionar? Hemos ponderado versiones de Chéjov, en las cuales al texto se lo mutilaba para que apareciera la verdad del actor. La verdad aparecía, entonces, tal cual se la planeaba y ensayaba: automutilada, regresando de una guerra de la que desertó. Muchos de los episodios más exitosos de los últimos doce años tienen que ver con mecanismos revanchistas y simplificadores de la

dramaturgia precedente. La simplificación prometía en ese caso un más acá revelador. Cada cual, en mayor o menor medida, ha padecido esa presión demagógica por liberar al actor de la retórica. Se terminó por liberar al hombre del lenguaje. Se lo enmudeció. Cuando el actor enmudece surge su mundanidad snob, el teatro de su identidad armado con anécdotas de su tercermundista vida globalizada en tournée por los paisajes fatigados del primer mundo.

Máquina, material, invocación, homenaje, intervención, ensayo, kermesse. Procedimientos decomisados en nuestra penetrable ciudad portuaria que, por cierta previsible filtración aduanera, llegan a nuestro horizonte imaginario traducidos con astucia defensiva: proclaman, más o menos, que no es necesario aceptar la influencia de un autor o de una obra poética. Que declaran como una resentida petición de principios lo excesivamente lingüístico de un texto de autor. Coyunturas donde se determina la coartada de que todo es mayor, todo es autor mayor. Los propios nuevos dramaturgos, en muchos casos incurablemente menores, asumen una instancia donde se piensan a sí mismos como mayores, solo por el hecho de ocupar transitoriamente la instancia autoral, para luego justificar fóbicamente su minoridad emancipada. Pero esa minoridad emisora de apuntes dramaturgicos no tiene escala con la cual medirse. Es muy arduo tomarla en consideración como si fuera una fuga de esa instancia opresiva que se llama autor o texto mayor. Aprovechan el eco de una batalla que ya no se verifica, para aliarse y autodefinirse partisanos, aliados del principio de realidad que ha desvanecido a los fantasmas que pueblan las hojas de seda bíblica de las ediciones de Aguilar. ¿Brecht es mayor, Beckett es mayor? ¿Por qué antes de confrontarlos declaramos que un autor es mayor? Muchos espectáculos contienen un aparte excusatorio donde denuncian lo que no pueden, exigidos por no sabemos cuál presencia espectral. El diálogo con un enemigo incierto permitió imaginar reinterpretaciones de cauce mesiánico: Macbeth, Ricardo III. El mesianismo es un cauce posible de puesta en valor cuando reina el aburrimiento y la autocomplacencia. Cada artista debiera manejar la imagen de un enemigo, dice Frank Castorf. (2014).

Una respuesta menos polémica se verifica en nuestros días: la proclamada buena salud del teatro alternativo porteño parece coincidir con la constatación asombrosa de que cada uno, subvención y apps mediante, logra realizar su foto artística, dar vida performática a textos poéticos cuya naturaleza está ansiosa por liberarse de los espacios en blanco de la página, donde directores flâneurs narran su diario de viaje contando como han seducido a buena parte de Occidente con su versátil parataxis rioplatense. El divulgado sueño nietzscheano de la muerte de Dios y de la metafísica, con la resultante pluralidad niveladora de los centros, asume su enfática versión en Buenos Aires. Un mundo estelar lleno, sin faltas ni asperezas. Estrellado contra la noche del teatro y, no obstante, desdeñoso de la oscuridad sobre la que diseña su anémico montaje encandilante. Tanta luz propia permite, por eso, imaginar funciones diurnas, cerca del mediodía, cuando el sol reina con su más alta ingenuidad aristotélica y no proyecta sombras.

Los incipientes talleres de actuación para la Cámara hallarán probable destino expresivo en el inminente Microteatro. La hibridación que García Canclini alentaba como fenómeno antropológico y estético de supervivencia por mezcla, cede en nuestros días a una contrarreforma endogámica de las fuerzas abreviadas.

La influencia es un don, debiera ocupar en nuestros galpones *indies*, el viejo rol de la musa. La inundación que trae la musa siempre fue provocadora. No es elegante desairarla aduciendo que ya tengo musa, que la musa soy yo. Cuando Flaubert escribe Madame Bovary soy yo, ese yo no es Gustave Flaubert.

¿Qué es el trabajo con el texto? Habla el autor. Miller se queja del actor del Actors Studio (1996, pp. 88-89) que ignora las decisiones formales de sus textos para encuadrar sus emociones. Koltès, en el prólogo a Muelle Oeste, (1994) juzga al actor como alguien pesado: aligerarlo, entonces, sacárselo de encima indicándole que diga sus textos como si tuviera ganas de orinar. Strindberg, en Señorita Julia, ya advertía al actor para que no crea que debía encarnar personas, sino fuerzas oscuras, míticas, pulsionales.

Kantor, sorprendentemente, después de pedirle al actor que paralice la acción del texto, después del teatro cero y de la muerte, dice que el texto es el objetivo final, una casa perdida a la que se vuelve.

Es verdad que nos interrogamos, al interrogar a nuestro tiempo. Lo que tal vez resulte inaceptable es el retrato mimético de las respuestas. Cómo recuperar la dimensión épica, entonces, es decir, cómo incluir la historia en nuestras obras, sin alegorizar. Pues aquel autor que permitió que en su terrenal espectáculo victorioso, el español se defendiera y reclamara sus clásicos derechos a un poco de barroquismo, en la instancia de puesta de su material permite subsumir esa complejidad lingüística a cuestiones de mensaje de aleccionador humanitarismo. Como si otra vez se ofreciera simbólicamente para ser despedazado por los futuros ejercicios dramaturgicos de sus antiguos discípulos envejecidos. Es que el autor sospecha gremialmente del actor. Aunque alabe su oficio, lo considera una especie de simplificador populista. Frente a eso, se queja en secreto con propagandistas e intermediarios afines, o decide dirigir. Si dirige, se denuncia de manera culposa como autor. En el inicio del proceso de ensayos, los actores asistimos a veces a la innoble farsa pseudopirandelliana donde el autor se desdobra y se trata a sí mismo de hermético y se ofrece en modo proletario, para que al actor simplificador no desconfie de él. Ahora, dice, yo soy el director de un texto que la percepción flotante e interferida del espectador contemporáneo no tiene paciencia de escuchar. Languidez evitable: en esa conversión a la religión de siempre, no es raro que con el agua se vaya gran parte de la pasta.

El yo posdramático vela por encima del hombro del autor y de reojo, lo que intenta el actor u orquesta el director. Su misión, como dice Lehmann (2006), es aceptar las preguntas de Brecht, pero no sus respuestas. Insomne y desgastado en su pelea contra el drama, bosteza y luego tose de vez en cuando, para que el actor corrija su mediación, su incurable instrumental evocativo. A esos algunos la juzgan performática y la llaman: irrupción de lo real.

A veces, encandilados por la tierra prometida de la singularidad escénica, los actores nos perdemos el contacto vertiginoso y crítico con una palabra nueva, enigmática y también liberada de las estructuras de construcción tradicionales, a la altura del espesor y la complejidad del discurso humano. A veces y acaso porque nos han enseñado escénicamente a apropiarnos de todo, nos perdemos experimentar la aventura de un lenguaje inapropiado, siempre extraño y ajeno que, a pesar de polemizar con la necesidad del conflicto como motor escénico, o con la línea argumental acumulativa, o con la construcción figurativa del personaje asimilable a una identidad fija, a pesar y justamente por esa puesta en duda, vuelve la fricción con la palabra tan originaria y transformadora como lidiar con el propio cuerpo y el de los otros.

*A lo que sustenta a la garza en el aire  
alabo sin invocar un nombre  
(LA GARZA BLANCA - John Ciardi )*

Hipótesis final. (Dedicada a Gustavo Trifiló).

¿Lo alternativo como producción de diferencia no habita ya en algún museo?, ¿no es uno de esos artefactos duchampianos?

Si han desaparecido las determinaciones que implicaban que un actor en escena representa a un hombre, entonces el texto que habitaba en su interior, liberado de esa sola pretensión monádica, reasume una hipótesis resonante, vocativa y evocativa hacia textos más antiguos y hacia las escrituras del porvenir.

El teatro es el lugar para que toda determinación antropológica, incluida la del relativismo irónico, pueda ser revisada a escala cósmica (a escala trunca, como la que invita el torso de Apolo, cuyas partes cercenadas centellean hacia el origen de los tiempos y desde esa retracción, regresan y nos miran), y no obstante, que el texto ocurra a la velocidad de lo contemporáneo que es, como cree Agamben (2012)-pensando en Nietzsche-, la percepción (intempestiva) del que tiene fija la mirada en la oscuridad de su tiempo, más que en la adhesión o usufructo de cualquier luz coyuntural. Nada más contemporáneo que señalar el derecho a la supervivencia de todos los dioses arcaicos o destronados, con la inquietud de que si continuamos impidiendo su velada y anacrónica pregnancia, tal vez nos quede esperar el privilegio catastrófico de programar nuestro próximo espectáculo en el MUTA (Museo del Teatro Alternativo), donde confortablemente, bajo una tibia luz cenicienta, nada permanece y nada cambia.

#### Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2012). *¿Qué es lo contemporáneo?* Disponible en: <https://etsamdoctorado.files.wordpress.com/2012/12/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- Barthes, R. (2003) *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral/Planeta.
- Beckett, S. *Tres diálogos*. Disponible en: <http://adamar.org/ivepoca/node/1457>.
- Blanchot, M. (1996). *El diálogo inconcluso en su sección I, El habla plural Monte Ávila*. Caracas, Venezuela.
- Bloom, H. (1991). *La angustia de las influencias*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila.

- Castorf, F. (2014). *Ein Künstler braucht ein Feindbild*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZSkzelX6d6Y> (traducción propia)
- Feldman, M. (2012). *Pensamientos Verticales* (El futuro de la música local). Buenos Aires: Caja Negra.
- Genette, G. (1981). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, Barcelona, España.
- Giardi John (1916) - *The Monster Den*, Lippincot, Filadelfia, 1963.
- Kantor, T. (2003). *El Teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la flor. p. 247/28.
- Koltés, B-M. (1994). *Dirigir Muelle Oeste*. España: Revista Primer Acto 252, 48-50.
- Lehman, H. T. (2006). *Postdramatic theatre* (translated by Karen Jürs- Munby). Taylor & Francis Group, (traducción propia).
- Miller, A. (1996). *Confesiones de escritores*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Müller, H. (1986). *Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche*. Frankfurt am Main, Deutschland: Verlag der Autoren. (traducción propia).

\* Rastreadable en cualquier edición de la obra, en la que Strindberg expone los lineamientos del naturalismo.

**Abstract:** The acting dramaturgy has conquered an inalienable place in the alternative scene of Buenos Aires. The hypothesis of

this work argues that the expressive emancipation of the acting language corresponds, on the one hand, to the proper law of the Performance to self-define as an autonomous poetics and, on the other hand, to a historical interruption in the transmission of another strong expressive tradition linked to the dramatic text. At this point, we analyze possible causes of a misunderstanding that weakened the heterogeneity of alternative theater in Buenos Aires, in favor of simplifying resolutions in the name of the contemporary.

**Keywords:** text - acting - tradition - alternative scene - theater

**Resumo:** A dramaturgia de atuação conquistou um lugar inalienável na cena alternativa de Buenos Aires. A hipótese deste trabalho argumenta que a emancipação expressiva da linguagem atuante corresponde, por um lado, ao direito próprio da Atuação para autodefinir como uma poética autônoma e por outro lado, a uma interrupção histórica na transmissão de outra forte tradição expressiva vinculada ao texto dramático. Neste ponto, analisam-se possíveis causas de um equívoco que foi debilitando a heterogeneidade do teatro alternativo porteño, em favor da simplificação das resoluções em nome do contemporâneo.

**Palabras clave:** texto - atuação - tradição - cenários alternativos - teatro

(\*) **Pablo Caramelo.** Actor, director, dramaturgo y poeta

## Bitágora de “La Linyera” La construcción de un personaje

Fecha de recepción: septiembre 2017

Fecha de aceptación: noviembre 2017

Versión final: enero 2018

Andrés Caro Berta (\*)

**Resumen:** Elaborar *La linyera* llevó cerca de medio año de trabajo de investigación. ¿Qué es un linyera? ¿Por qué Claudia elige la calle cuando tenía un hogar esperando su retorno? ¿Qué la llevó a vivir en plazas con apenas un carro de supermercado con sus pertenencias? Ese periplo fue registrado en un cuaderno de bitágora con dibujos e imágenes, donde se observa la importancia, a partir del texto, de hacer creíble el personaje, transformarlo en alguien que hable de tantos otros como ella. Lo que sigue es el registro de ese viaje desde la dramaturgia hasta su presentación en los escenarios

**Palabras clave:** dramaturgia - texto - escenario - teatro - teatro independiente

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 106]

*(Este trabajo puede leerse como un complemento del presentado el año pasado en el libro: III Congreso de Tendencias Escénicas. El mismo puede leerse en Reflexión Académica en Diseño & Comunicación. XXXI. 2017. P. 108. Facultad de Diseño y Comunicación UP Universidad de Palermo. Buenos Aires).*

La construcción de una obra hacia su estreno resulta un largo camino donde, a partir de un texto (cuando este existe) se va construyendo la misma entre todos aquellos que participan.

Esa es la magia de la creación.

Como si se tratara de un ser vivo, hay que criarla (crear y criar vienen de la misma raíz latina, creare). Podemos hacer la analogía con las edades, infancia, adolescencia, adultez y muerte. Es decir, gestación, ensayos, presentación y luego... bajarla de escena.

La linyera (Claudia, la abuela y el Ciruja) parte de un texto breve proporcionado por la actriz argentina Elizabeth Ríos: