

aun cuando los méritos logrados cuentan con mayores porciones de poder y recursos para visibilizar los ejes de las políticas, resulta central destacar cómo muchas veces en esos procesos de lucha, los grupos artísticos como Circo en Escena, se consolidan colectivamente en la demanda y compromiso para conseguir mejores condiciones laborales para su actividad artística y luchar para que haya igualdad valorativa entre los hacedores culturales a la hora de otorgar subsidios, denominar el género y visibilizar su accionar.

Entendemos que las políticas deben ser abordadas como un campo de negociaciones, como lo menciona Boudieu:

La sociedad, y por tanto, la confrontación entre las clases, son resultado de la manera en que se articulan y combinan las luchas por la legitimidad y el poder en cada uno de los campos. Las disputas en cada área cultural o política especifican el sentido general de la reproducción social y el conflicto entre las clases. Los campos se vinculan en la estrategia unificada de cada clase (1984:15).

#### Referencias bibliográficas

- Bajtin, M. (1999). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*. El contexto de François Rabalais. Madrid: Editorial Alianza.
- Becker, H. (2008). "Los mundos del arte" *Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bourdieu, P. (1998) *La distinción*. Madrid: Editorial Taurus.
- Dubatti, J (2011) "El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad". Buenos Aires: Stichomythia.
- Fernandez Mateu, L. (2014). *Memorias de un circo criollo*. Córdoba: Editorial Comunic-Arte.
- Infantino, J. (2014). *Circo en Buenos Aires: Cultura, jóvenes y políticas en disputa*. Buenos Aires: Editorial Inteatro,
- Rancière, J. (2013a). *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Editorial Manantial.
- Rancière, J. (2013b). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Editorial Manantial.
- Ranciere, J. (2011) *El tiempo de la igualdad*. Barcelona: Editorial Herder.
- Seibel, B. (2012). *El circo de ayer a hoy*. Cuadernos del Picadero. Buenos Aires: Editorial I.N.T.
- Seibel, B. (2005). *Historia del circo*. Buenos Aires: Editorial Del Sol.
- Williams, R. (2015). *Sociología de la cultura*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

**Abstract:** From its origins, the circus performed the great deed of going against the standards and the classical art ideas using amazement, risk of bodily harm, irrationality, and making public presentations. Bajtín (1999) affirms that the blending between these elements determined the circus genre as popular art or minor genre. However, along with the current hybridity of the performative practices that makes art boundaries diffuse, and considering such practices as social processes in constant action and change, is it possible to hold hierarchical analyses to legitimate some forms of art to the detriment of others?

**Keywords:** politic - esthetics - theater - contemporary art - art

**Resumo:** O circo, desde suas origens teve a façanha de ir contra as normas e ideias clássicas da arte, a través do assombro, o risco corporal, a irracionalidade e apresentações em espaços públicos. Bajtín (1999), afirma que a conjunção desses elementos foi o que determinou o gênero circense como arte popular ou gênero menor. Porém, atualmente, com a hibridez das práticas performáticas que tornam difusas as fronteiras da arte, e levando em consideração que as mesmas são processos sociais em constante movimento e renovação, é possível continuar sustentando análises hierárquicas que legitimem umas artes em detrimento de outras?

**Palavras chaves:** política - estética - teatro - arte contemporânea - arte

(\*) **Jésica Lourdes Orellana**. Licenciada en Teatro (Universidad Nacional de Córdoba) y Doctorado en Artes (U.N.C) en curso. Investigadora interdisciplinaria en el Centro de Producción Audio Visual CePIA, U.N.C. 2013.

## Después del foro: tiempo y espacio en la dramaturgia contemporánea

Fecha de recepción: septiembre 2017  
Fecha de aceptación: noviembre 2017  
Versión final: enero 2018

Gael Policano Rossi (\*)

**Resumen:** En la siguiente investigación en las artes escénicas recupero una selección de experiencias contemporáneas con la dramaturgia que prescinden de la noción de foro único. Estas piezas establecen una incipiente tradición: Interiores de Mariano Pensotti (2007), Bienvenido a Casa de Roberto Suárez (2012) y Nachlass de Rimini Protokoll (2016). A través de las variables de tiempo y espacio podemos identificar, en la escritura dramática, condicionamientos y puestas en discusión de la lectura secuencial y lineal de la dramaturgia contemporánea en tensión con la idea de foro único.

**Palabras clave:** dramaturgia - ficción - público - artes escénicas - teatro

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 216]

### 1. ¿Qué corrimientos propone para la escritura dramática la simultaneidad, el abordaje del espacio y la ruptura con un “foro único”?

Cuando la práctica dramática construye acción dramática involucra el uso del tiempo y el espacio. Su persona lingüística es la 3era, y el uso narrativo e indicativo de las didascalías contextualiza (espacio-temporalmente) los marcos de enunciación de las réplicas (si es que hubiera).

Con estos recursos, la escritura para la escena ya estaría demostrando una pre-esquemática primera: si para la recepción de la pieza debo verla desde una única perspectiva, en sus condiciones comunicativas inherentes, la escritura dramática siempre construye una platea, un punto de vista único, un hecho observado (total o parcialmente) desde la presuposición que hay un único foro.

Ante esta limitación, la simultaneidad cuestiona el esquema de “foro único”, y los límites de la lectura lineal y secuencial de la dramaturgia.

### 2. Coordinadas espacio-temporales y su relación con el foro único

De una forma descriptiva podemos pensar que al escribir una obra de teatro (que comienza con un título y continúa página a página, etc.), la lectora debe seguir una lectura lineal en la que está sentada hipotéticamente en una silla, en una butaca, en un foro único, ante algo que tiene que únicamente oír, mirar, interpretar, editar y recuperar. Estos presupuestos, evidentemente, construyen en la dramaturgia la univocidad del foro.

Las coordenadas espacio temporales que se configuran de ese modo están por definición cerradas a un solo punto de contemplación, a un solo punto de lectura, y a la linealidad y secuencialidad de su interpretación.

### 2. 2. Descriptiva de las coordenadas espacio-temporales en la dramaturgia

Cuando analizamos los textos de la dramaturgia contemporánea describimos las siguientes 4 categorías, al pensar sus coordenadas espacio-temporales a través de acotaciones, didascalías, marcos de enunciación y referencias de escena:

1. Espacio cerrado y tiempo cerrado: (Piezas para foro único/pie forzado o huisclos)
2. Espacio cerrado y tiempo abierto: (Piezas para foro único, con intervalos/elipsis)
3. Espacio abierto y tiempo cerrado: (Piezas para foro único épicas/cambios espaciales/elipsis/movimientos esceno-técnicos)
4. Espacio abierto y tiempo abierto: (Piezas para transitar/en simultáneo o experiencias diferidas)

La noción de foro único inhibe la cuarta combinación. Sea el anquilosado uso a través del tiempo, o las condiciones de producción, en tanto literatura, la dramatur-

gia se ve sujeta a sus esquemas conocidos de representación, sujeta a ubicar a sus lectores en una sola posición en el espacio: la contemplación.

### 3. 1. Doble foro: Bienvenido a casa de Roberto Suárez

Cuando Roberto Suárez estrena en Montevideo *Bienvenido a Casa* (estrenada en Montevideo, en 2012) propone al espectador ver una obra en dos partes, en dos días diferentes y en cierto orden. Las piezas tienen diferente duración y pero llevan adelante una recíproca simultaneidad: ocurren a la vez.

Fascinado con el estado que tienen los actores cuando salen de actuar, Roberto Suárez le propone junto a su compañía, un primer experimento: *La estrategia del comediante* (2008-2009), una convivencia dentro de una casa, entre actores y espectadores (en varios lugares, todo ocurriendo a la vez), que será el precedente necesario de esta propuesta.

*Bienvenido a Casa* ocurre (para la espectadora) un primer día, luego un segundo día. En uno de los días accedemos a una de sus plateas, y en el siguiente, del otro lado del edificio, accedemos a sus patas, sus bambalinas. En nuestro segundo encuentro, nos enfrentamos a un “otro estado”, de los mismos actores que vimos trabajar en el día uno, pero ahora detrás de la escenografía, mientras actúan la función para la otra platea.

La relación de “las patas” y su sincronización en ambos lados de un mismo espacio exploran la posibilidad de la simultaneidad. Ambas partes de la obra, conviviendo en simultáneo, abren el foro y lo duplican: son dos plateas contemplando independientemente, desde dos lugares diferentes, un mismo hecho coexistente. Esta descentralización (y la relación con su espectadora, sin “4ta pared”) coincide con decisiones que Roberto Suárez y su compañía quieren sostener: una vez que estás tras bambalinas, los actores pierden su verticalidad y quedan al nivel del espectador. Éste tipo de producción que rompe radicalmente con el foro único.

Ahora bien ¿qué lectura realiza la espectadora que vio primero la segunda parte?

Las lecturas libres en el orden de *Bienvenido a Casa* caracterizan a la escritura de espacio abierto y tiempo abierto. Ambas dramaturgias de *El canto del cisne*. Pt 1 y el *El canto del cisne*. Pt 2, como nombra Suárez a cada parte, poseen una página 1 y un tiempo 0 que se activa inmediatamente y, al ser independientes pero coexistentes, cuestionan su propia autonomía. No existe la obra completa sin ambas partes de la medalla. El díplico dramático es interdependiente, pero no se impone: una parte de la obra no existe primero que la otra de acuerdo su simultaneidad, son dos episodios pero son un mismo hecho.

Esta(s) pieza(s) fue(ron) concebida(s) para su existencia interrelacionada, cada una tiene su propio foro. Cada foro, al no ser único, está en dependencia de otros fenómenos estéticos que el espectador traslada a la hora de

leer la dramaturgia y de contemplar la experiencia. La resignificación de la pieza previamente leída/contemplada ocurre al mostrarnos su anverso (o reverso, dado que cada extremo es un punto inicial), y de alguna forma, nos renueva, nos reencontra y nos da su abrazo bienvenida.

### 3. 2. Hiperficción: Interiores de Mariano Pensotti

Cuando Mariano Pensotti estrena *Interiores* (estrenada en Buenos Aires, en el año 2007), equipa a cada espectador con una audioguía (tecnología MP3, propia de los recorridos museísticos), y habilita habitaciones para ser exploradas. Por cada habitación se corresponde un *track* de la audioguía, a modo de voz en off en los oídos de los espectadores, sobre aquello que ocurre, ocurrió u ocurrirá en esa habitación. En su edición en libro, el prólogo anuncia que el rol del espectador será a modo de “hombre invisible” (o mujer invisible, tal vez); pero nada dice sobre el orden de visita por estas habitaciones.

Todas las habitaciones de *Interiores* son un punto único, independiente, coexistente, y también consecuente, interdependiente de las otras habitaciones. Es tal vez por la secuencialidad como pre-esquemática de la dramaturgia que la edición publicada no cuenta con una tabla de contenidos para poder empezar por una habitación al azar, o por la habitación que tiene mi número favorito. Estas condiciones de libertad, de decisión, de operación sobre el texto si las pudo haber realizado la espectadora al ingresar voluntariamente a la habitación de su elección, cuando asistió al espectáculo.

La construcción de *Interiores* tiene categorías bien definidas: los textos son de Mariano Pensotti, pero la autoría es colectiva. *Interiores* es la segunda vez que el director y dramaturgo Mariano Pensotti, el iluminador Matías Sendón, el músico Federico Marrale y la escenógrafa Mariana Tirante trabajan juntos, y gracias al Premio F a las artes 2006 que fue otorgado por el LEA (Laboratorio de Experimentación Artística de Faena Group), contaron con el apoyo del Fondo Metropolitano de las Artes y las Ciencias, del Ministerio de Cultura GCBA, co-producción con el Centro Cultural Rojas de la Universidad de Buenos Aires dentro del ciclo *Intervenciones*.

En *Interiores*, Pensotti establece la propuesta de hiperficción narrativa, sobre la cual se habilita una posibilidad de decisión, de camino, de sendero que se escoge, escribiendo una dramaturgia dispuesta a ser descubierta, eligiendo la propia aventura. Estas operaciones activan un reenvío al propio sistema de la dramaturgia, por ende, cada habitación y cada segmento de habitaciones recorridas configuran una serie de decisiones y de acciones que debe tomar la espectadora en el espacio, su propio paso por el espacio. No estamos frente a una obra sino frente a un territorio.

El territorio dramático es descubierto y también intervenido en cada paso que se da. Si todas las habitaciones ocurren en simultáneo, *Interiores* no solo establece una obra para contemplar desde un punto fijo, sino un territorio a explorar, mundos a visitar, versiones a construir, un pluriverso de posibilidades.

Los desafíos de la hiperficción en la dramaturgia no están definidos por la cantidad de escenas posibles que se pueden escribir y sus múltiples posibilidades (tejen-

do una inmensa red de posibles escenas a recorrer, un volumen inconmensurable de posibilidades), todo lo contrario: la hiperficción es posible por su naturaleza de interactividad. La posibilidad dada y limitada de la participación (activación, intervención, intromisión) de una lectora/espectadora que toma posición dentro de los mundos (no “frente a un mundo” sino dentro), y cómo puede determinar el transitar de ese recorrido, sus ingresos y egresos.

### 3. 3. Relato curatorial: Nachlass de RiminiProtokoll

*Nachlass*, una creación de Stefan Kaegi y Dominic Huber (Schauspielhaus Zürich, estrenada en 2014), es una pieza sin personas. Ocho habitaciones están preparadas para ser visitadas, escuchar, recorrer, leer, e incluso interactuar con sus ausentes. En cada habitación hay audífonos, video y texto que interactuará con sus visitantes: es el relato de despedida de ocho individuos, lo que dejarán después de morir, sus objetos, sus historias o sus legados.

En *Nachlass*, no estamos solamente frente al conflicto del teatro sin cuerpo presente, sino que también, nos enfrentamos a la dificultad conceptual que tiene el relato del espacio para la dramaturgia.

Al relacionarnos de modo activo con el espacio, *Nachlass* establece una oculta tensión: es el cuestionamiento de la propia condición de vivo (de “presente”) del espectador, esa condición es la que entra en tensión con el ausente, que es autora del cuarto en el se manifiesta. La propia condición de presencia del espectador activa el cuarto, los sentidos del tacto, olfato, la audición y la vista entran en tensión con la orientación espacial del lugar, e incluso el vértigo y la claustrofobia intervienen en cada cuarto.

La condición independiente y automática de cada habitación y de cada instalación audiovisual pareciera proponernos la narrativa del relato curatorial de los museos, y no de dramaturgia del teatro. El relato curatorial (disposición de lectura que un curador realiza para el espacio de exhibición de la galería) tiene una narrativa que pone puntos, clímax, pausas y tensiones mientras se recorre la muestra.

Es así como dentro de una misma exposición de obras pueden coexistir a la vez varios relatos curatoriales (en pequeños programas de mano, audioguías o recorridos), para cada visitante: podemos recorrer el museo observando su arquitectura, podemos recorrer el museo siguiendo rol de la mujer a lo largo de las décadas y omitiendo ciertas obras; mientras que otro visitante, al nuestro paso, puede estar siguiendo el relato curatorial de las obras que son patrimonio del museo, y otras pueden estar solamente siguiendo el relato de la exposición de este mes. ¿Podemos como espectadores estar en un mismo espacio interpretando diferentes cosas? ¿No es acaso nuestra cabeza nuestra única butaca?

*Nachlass* propone una escritura independiente para cada espacio, coexistente, más parecida a la planificación arquitectónica o a la narrativa audiovisual de las video-instalaciones, sin dejar jamás de lado el rol activo, paleontológico, investigador y siempre involucrado, ya no de un espectador, sino de un participante.

#### 4. Conclusiones

El teatro que se escribe para un único foro se piensa desde un gran ojo superior, que hace de la escena algo hecho para ser diseccionado, escrutado, examinado. El trabajo del espectador es un trabajo de quirófano (*operating theatre*), al que asistimos a contemplar y examinar. Esta comunicación está parada en un monolito discursivo, si existe una página 1 y una página fin, entonces la pieza constitutivamente contiene una lectura lineal, una temporalidad 0 y una temporalidad que concluye en Fin. Aquella escritura consecucional en temporalidad y espacio se remite a la restricción del foro único: para ser interpretada debe ser vista así, de principio a fin. Esa platea, observando en este momento, en un ahora común. Cuando probamos que la dramaturgia puede ser transitable y proponer tensión con sus espacios de entrada o participación, se confirmaría la no-naturaleza de la escritura del texto dramático.

Stefan Kaegi, junto a Rimini Protokoll, ha realizado en la última década espectáculos participativos más cerca del juego que del teatro, restituyendo de alguna forma la posibilidad de la toma de decisiones y la construcción colectiva con su audiencia la liminalidad de la ficción y la realidad. Es esta retroalimentación la que busca el arte contemporáneo cuando pierde toda rigidez, propia de los juegos de mesa o incluso de las experiencias de SiteSpecific (arte para ser hecha en un espacio) cuando explora narrar a través de la dramaturgia.

El cambio de paradigma para la escritura dramática comienza con la desinhibición de todos los pre-esquemas adquiridos por el tiempo, y con la restitución del espectador a su carácter de individuo.

#### Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2011). "What is contemporary?", *Nudities*, David Kishik, Stefan Pedatella, Stanford: Stanford University Press.
- Alvarado, A. y Giamella, M. (2017). *Teatro de objetos. Manual dramaturgico*, Buenos Aires.
- Auge, M. (2000). *Los no lugares. Espacios de anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Bolter, J. (1991). "Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing". Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.
- Bardiot C. (2006). *Bardiot 9 Evenings: Theatre and Engineering*, fdl.
- Fraser, A. *Boxed Set*, Carpenter Center for the Visual Arts, Cambridge.
- García Barrientos, J.-L. (2014), "El teatro posdramático (Entre eloxímoron y la hipérbole)". En *La razón pertinaz. Teoría y teatro actual en español*. Bilbao: Artezblai, (cap. 8, pp. 211-225)
- García Barrientos, J.-L. (dir.) (2015), *Análisis de la dramaturgia argentina actual*. Madrid: Antígona.
- Goldsmith, K. (2011). *Escritura no-creativa*, Buenos Aires: Ed. Caja negra.
- Kristeva, J. (1978). "La Semiótica. Ciencia crítica y/o crítica de la ciencia", en *Semiótica 1*, Madrid: Fundamentos.
- Know, M. (2002). "One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity". - London and Cambridge, Mass.: Massachusetts Institute of Technology.
- Laclau, E. (1998). "Desconstrucción, pragmatismo y hegemonía", en *VVAA, Desconstrucción y pragmatismo*, Buenos Aires-México-Barcelona: Paidós.
- Lehmann, H.-T. (1999), *Teatro posdramático*. México: Paso de Gato/Cendeac.
- Landow, G. (1995). "Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología". Barcelona: Paidós.
- Laurel, B. [1993] (imp. 1998). "Computers as theatre", Reading (Massachusetts): Addison-Wesley.
- Mccary, M. (2016). "Engineering a bodyelectric", de *Lapping a robot blog*, Disponible en: <http://www.patrickmccray.com/tag/9-evenings>
- Ortega y Gasset, J. (1958), *Idea del teatro [1946]*, Madrid, Revista de Occidente, 19662.
- Pavis, P. (1980), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós.
- Procházka, M. (1984), "Naturaleza del texto dramático", en M. C. Bobes Naves (comp.): *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, (pp. 56-81).
- Ranciére, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Reyes, A. (1941), *La experiencia literaria*, Barcelona, Brujuna.
- Sontag, S. (1984). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: SeixBarral.
- Smithson, R. (2016). *The Writings of Robert Smithson*, editado por Nancy Holt, New York University Press, New York, 1979. Disponible en: <https://goo.gl/1LcMg2>
- Schaeffer, J.-M. (1995), "Enunciación teatral", en O. Ducrot y J.-M. Schaeffer: *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Madrid, Arrecife. s.v.
- Serpieri, A. (1977), "Ipotesiteorica di segmentazione del testo teatrale", *Strumenti Critici*, (32-33, pp. 90-137)
- Talens, J. y otros (1999). "Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión." en *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra. p. 45.
- Veinstein, A. (1955), *La puesta en escena. Su condición estética*, Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.
- Veltrúsky, J. (1942), *Drama as Literature*, Lisse, P. Ridder, 1977 (trad. esp.: Buenos Aires, Galerna/IITCTL, 1990).
- Veres, L. (2006). *La Retórica del terror*, Madrid: Ediciones de la Torre. Disponible en: <https://goo.gl/sLazwl>
- Wellek, R. y A. WARREN (1949), *Teoría literaria*, Madrid: Gredos, 19664.
- Zich, O. (1931), *Estetikadramatickéhoumení [Estética del arte dramático]*, Praga: Melantrich.

---

**Abstract:** In the following research in the performing arts I retrieve a selection of contemporary experiences with dramaturgy that dispense with the notion of a single forum. These pieces establish an incipient tradition: *Interiores* of Mariano Pensotti (2007), *Bienvenido a Casa* de Roberto Suárez (2012) and *Nachlass* of Rimini Protokoll (2016). Through the variables of time and space we can identify, in the dramatic writing, conditioning and discussion of the sequential and linear reading of contemporary dramaturgy in tension with the idea of a single forum.

**Keywords:** dramaturgy - fiction - public - scenic arts - theatre

**Resumo:** Na pesquisa sobre nas artes cênicas recupero uma seleção de experiências contemporâneas com dramaturgia que dispensam a noção de um único fórum. Essas peças estabelecem uma tradição incipiente: Interiores de Mariano Pensotti (2007), Bienvenido a casa de Roberto Suárez (2012) e Nachlass de Rimini Protokoll (2016). Através das variáveis de tempo e espaço podemos identificar, na redação dramática, condiciona-

mento e discussão da leitura sequencial e linear da dramaturgia contemporânea em tensão com a idéia de um único fórum.

**Palavras chave:** dramaturgia - ficção - público - artes cênicas - teatro

<sup>(\*)</sup> **Gael Policano Rossi.** Magíster en Dramaturgia (Universidad Nacional de las Artes, 2017)

## La predramaturgia: Una mirada sobre algunos aspectos de otras disciplinas humanísticas y artísticas que dieron nacimiento a la dramaturgia

Fecha de recepción: septiembre 2017

Fecha de aceptación: noviembre 2017

Versión final: enero 2018

Cecilia Propato <sup>(\*)</sup>

**Resumen:** La dramaturgia tomada desde su trabajo incipiente en términos dioníacos para luego hablar del proceso apolíneo. En este tránsito un paneo sobre la estructura fragmentaria de la dramaturgia y su constante procedimiento de construcción-deconstrucción dramática como parte de lenguaje específico.

**Palabras clave:** dramaturgia - conflicto - teatro - construcción - lenguaje

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 222]

### Dramaturgia

Ustedes se pueden preguntar qué es la Dramaturgia. La definición clásica dice que “la dramaturgia es el arte de la composición de obras teatrales a través de un sistema específico para escribir piezas que tengan teatralidad”. La Dramaturgia hoy se amplía como concepto y como práctica a la noción de Escritura Dramática -es decir el texto escrito para ser representado en teatro o filmando para cine o televisión-.

Pero más que poner la atención en lo que es la Dramaturgia, vamos a poner atención en como se gesta la misma. Para dedicarse a escribir y constituirse en una autora o autor teatral hay que escribir mucho, equivocarse, rehacer los textos, corregir, escuchar los materiales de los otros, mantener cierta disciplina (continuidad), despojarse de la susceptibilidad y de la idea de un texto perpetuo. Es decir, la estructura dramática es fragmentaria -didascalias (descripción de imágenes y de acciones) por un lado, y discurso dramático (el habla de los personajes) por otro-. La forma de construcción de la Dramaturgia resiste la fragmentación y su naturaleza es más proclive a los cambios permanentes, a la manipulación de la estructura por parte del autor en forma constante tanto en el momento de convivencia con el texto dramático como en el transcurso de la puesta en escena o posteriormente a ella. El tiempo presente en que transcurre el teatro ayuda a estas transformaciones continuas, en el aquí y ahora es más factible la improvi-

sación, el error y el modificar sobre la marcha, cualquier acto de la vida cotidiana de ahora se puede tratar de reformar, en cambio los hechos del pasado son imposibles de transformar; este mecanismo de presentismo se traspasa o al menos debería traspasarse a la dramaturgia y a su forma de elaboración.

En relación a esta noción de presente surgen dos conceptos planteados por Hegel (falta año) y que recuperamos para la dramaturgia: problema y conflicto. Una obra de teatro comienza cuando el personaje principal se hace cargo de su problema. El problema es un elemento argumental que está fuera de la obra de teatro (argumento) y que se trae de manifiesto en el transcurrir de la pieza teatral -es decir de la trama, del relato- a través del conflicto. Antes de este conflicto dramático y de su abordaje surge la dificultad con la tarea que tiene el dramaturgo de crear conflictos en tiempo presente lo cual genera una impresión mucho mayor que remontar una situación en tiempo pasado.

La autora, el autor está dado a construir conflictos estéticos mientras se viven conflictos reales en la vida propia y junto con esto hay que convivir con la idea de escribir reteniendo la mano: a la dramaturgia se la va descubriendo de a poco, carga con un misterio y como todo misterio si se revela deja de serlo. Más misterioso es algo, más asumimos que lo comprendemos sin buscar entender ilustrativamente.