

rente si esperamos que sobreviva más allá del primer mes en las librerías. (...) El contexto es donde esas personas viven, se mueven y desarrollan su existencia, y nosotros necesitamos respirar el mismo aire que ellos, ver a través de sus ojos, recorrer los caminos que transitan y habitar las estancias que el autor ha dispuesto para ellos. (...) Si nos creemos el lugar, podremos creernos los personajes

Otro aspecto es el desarrollo de la obra, partiendo del clásico concepto aristotélico de comienzo, desarrollo y resolución del conflicto, para luego alterarlo tanto sea necesario. O si se quiere, comienzo, desarrollo y fin de la obra misma, más allá del orden que el autor instale en su trabajo.

Los tiempos, el total y el de cada situación, también son elementos a tener en cuenta. El excederse o apenas sobrevalar sobre algo puede perjudicar el resultado. El tiempo interno de cada instancia es importante. Saber que a veces la abundancia sin sentido de una situación, la falta de datos, la no inclusión clara de un personaje o un final confuso pueden destruir a la narración.

Junto a esto, los aportes necesarios desde nuestra escritura, para colaborar con la puesta en escena.

Por tanto, en la estructura debe aparecer clara la temática, el cómo se desarrolla, qué estilo le imprimimos, qué género abordaremos. Elegir un estilo, que puede ser el absurdo, descriptivo, costumbrista, rupturista, entre tantos otros.

Finalmente en este recorrido, elegir un buen título es fundamental para que el espectador (pero también aquel que se interese por nuestra obra) se sienta atraído por el contenido. El título es la puerta de entrada a nuestro texto. Y no debe traicionar lo que sigue, debe guardar coherencia con lo que se va a decir.

El uso de las palabras correctas, buscar sinónimos, paréntesis coherentes lleva a una mejor comprensión y placer en quien lo está leyendo o escuchando y viendo.

La coherencia de un texto

Entonces, ¿qué implica la estructura en un texto? El sentir su coherencia. El disfrutarlo, el entrar en él, adentrarse en su conflicto, y luego el sabor de haber participado de algo que nos sedujo.

¿Cómo encontramos la coherencia? En el devenir del texto. En captar inconscientemente cada uno de los tiempos. Donde mientras se transita por cada uno de ellos, vamos

viendo que cada uno también tiene un comienzo, desarrollo y fin.

Si la presentación se extiende por demás, vamos a sentir un cansancio, el deseo de que pase algo. Si el desarrollo no tiene una explicación clara de cómo se llegó hasta ahí, podemos sentirnos incómodos, a no ser que luego, en medio de la obra se vayan revelando las condicionantes que llevan al mismo.

Lo importante es descubrir en nuestros trabajos dónde están esas líneas ocultas. Si uno puede visualizarlas, si puede sentir las, si ante la mirada del otro se sostienen y dan una estructura sólida. Así, debemos estar conformes con el resultado, más allá de que guste o no a los destinatarios finales, que en este caso son los espectadores.

En un taller de escritura, de los que coordino, un integrante dijo algo notable. “La cadencia del texto se puede comparar con un reloj de arena. Hay un deslizarse de la misma hacia abajo. Cuando se tranca, algo está mal”

Referencias bibliográficas

P.D. James. *Todo lo que sé sobre la novela negra*. Ediciones B. Barcelona 2010. P. 123 a 125.

Abstract: The design of the work goes through generating a coherent structure, supported by the hidden lines that support it. They should not be seen, but they should be perceived. They go through the choice of the theme, how to say it, why, style, choice of characters, context, total and partial times, among other important items.

Keywords: Theater - design - dramaturgy - narrative - text

Resumo: O desing da obra passa por gerar uma estrutura coerente, sustentada pelas linhas ocultas que a sustentam. Elas não devem se ver, mas sim se perceber. As mesmas transitam pela eleição da temática, o como o dizer, o porquê, o estilo, eleição de personagens, o contexto, os tempos total e parciais, entre outros importantes itens.

Palavras chave: Teatro - design - dramaturgia - narrativa - texto

(*) **Andrés Caro Berta.** Dramaturgo, Director, Psicólogo clínico, Secretario de Sociedad Uruguaya de Medicina Sexual, Ex presidente de Sociedad Uruguaya de Sexología y Federación Uruguaya de Sexología.

El mal en la creación escénica, poética y dramática

César Cejas (*)

Resumen: La dramaturgia argentina sigue atravesada por los patrones estéticos derridianos. Gracias a esta deconstrucción, el crear y lo creado delimitan con mayor hondura los bordes de lo no dicho. No obstante, es necesario volver la mirada hacia vestigios de una antigua luz que nos interpele sobre la procedencia de la naturaleza del mal en la creación.

Fecha de recepción: julio 2018
Fecha de aceptación: septiembre 2018
Versión final: noviembre 2018

Palabras clave: Dramaturgia – deconstrucción – creación – estética – poesía

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 171]

La dramaturgia argentina sigue atravesada por los patrones estéticos derridianos. Gracias a esta deconstrucción, el crear y lo creado delimitan con mayor hondura los bordes de lo no dicho. No obstante, es necesario volver la mirada hacia vestigios de una antigua luz que nos interpele sobre la procedencia de la naturaleza del mal en la creación. Deudores de Heidegger y Nietzsche, de alcance superlativo, también lo son las preocupaciones estéticas de Eugene Ionesco, Bertolt Brecht, Jean-Paul Sartre y, de cierta manera, Michel Foucault. Aun cuando sus modos difieren para abordar el problema de la representación, coinciden en que la naturaleza del mal en la creación suele adquirir las formas de un poder que se instaura tras una disputa fenomenológica por el espacio. Disputa en la que son cruciales los factores económicos, quienes determinan la pertenencia a un determinado universo lingüístico donde signo y símbolo equiparan el peso de habitar la memoria y el olvido. Esta situación es la que posibilita el nacimiento de toda cultura (*Kultur*).

Pues bien, en *El hombre cuestionado*, Ionesco sostiene:

La humanidad vive por la cultura. Se trata del problema del ser en el mundo (...), “Ahora bien, una obra de arte, literaria, dramática, debe cuestionarlo todo: es su objetivo y su función.”, “El mal reviste aspectos innumerables, y por lo tanto estamos consagrados al mal. Es el mal el príncipe de este mundo. Y yo combato a pesar de todo.

Sacralidad, disputa, autoridad, soberanía, norma y deber están presentes, entonces, en esta constitución elemental del mal. A partir de aquí ingresamos a la compleja dimensión histórica del ser: acontecimiento (*ereignis*) y devenir. Por aquellos años el mercado del arte, su industria y las instituciones museales determinaban la masividad de un hecho artístico. Es decir, desde la época de Posguerra hasta mediados de los años 70 se continuó con la tarea de romper la relación entre pasado y futuro propuesta por el hitlerismo.

No solo la ópera, la pintura y la literatura adquirieron este rasgo opresor, sino también el teatro. Sin embargo adquirió relevancia para la creación escénica aquel foco de resistencia contra lo establecido socioeconómicamente, el vanguardismo iniciado por Jarry, Breton y Aragón (Más que nada desde *Ubú Rey*, pasando por la performatividad teatral de los surrealistas hasta los refugios alemanes donde se respiraba originalidad estética) y que viene a desplegarse en la nueva dramaturgia que propusieron Ionesco, Sartre y Brecht.

Lo que calla, lo oculto, lo indeseable como hecho artístico. Es decir, la obra del mal se expresa en la negación del otro cultural. La historia no oficial del ser, sus derrotas y miserias, la direccionalidad que adoptan cada uno de sus actos, se hacen patentes.

En nuestro país se suele aludir a las implicancias existencialistas de Roberto Arlt en la composición estética, pero no es menos relevante el legado de la obra de Ar-

mando Discépolo. El año pasado una nueva adaptación de su obra *Relojero*, de la mano de Analía Fedra García, con las destacables actuaciones de Osmar Núñez y Stella Galazzi, realizada en el Teatro Regio, tuvo niveles de representatividad superlativos acerca de esta negación de lo otro cultural:

Aquí entran en juego no sólo figuras tales como autoridad y ley, sino incluso las de juez y fiscal.

El tiempo, cruel e inexorable, es quien fiscaliza lo que acontece pero sólo el fallo lo otorga el ser en la completitud de su conciencia histórica.

Justamente, una excedencia se revela incurable. Una herida trascendental en esa relación tan fuerte entre lo determinado y lo determinable. Y el dolor se hace huella persistente para que ya no importe ese raro brillo del crear y lo creado.

El dolor es encontrarse con que el tiempo no es sólo fiscal sino también testigo de todo el esfuerzo por hilvanar escorzos del ser en diversas narraciones, a costa de sangre, sudores y hambres.

Categoría de testigo, que comparte con ese pretendido ser total, ser divinizable en lo humano.

Así, el tiempo opera como su doble. Un doble que puede jugar cruelmente moviendo las fichas a su antojo, desafiante. En este punto el ser comienza a dar cuenta de su finitud, de su precariedad óptica, de su derrota originaria. Fe de erratas, quizás sea éste el verdadero principio creador. Notas al pie que alertan una falla, una carencia, una fisura insondable, asimétrica, inacabable.

Lo inesperado surge, entonces, en los momentos que creemos que la interpelación a un otro es fácilmente vislumbrable, revelable, pronosticable, asegurable.

Gracias a lo inesperado, consecuencia de la fe de erratas, los planos y secuencias con que contamos, de alguna manera, en el zoom óptico de la conciencia histórica, se modifican, se intercambian, y, en algunos casos perturbadores, se yuxtaponen deformándose.

La originalidad alcanzada en la composición musical de Gustavo García Mendy, no puede ser eludida. Sin esta creación es difícil concebir, no imaginar, una atmósfera poética, bohemia y a la vez perturbadora, para esta muy buena adaptación escrita y dirigida por Analía Fedra García.

La puesta escenográfica, que rescata la estética europea moderna, se destaca por el impacto visual y la perfecta sincronización entre objeto-espacio vacío y entre objeto-cuerpo escénico, sin necesidad de recurrir a elementos grandilocuentes.

Para lograr esto se requiere de un despliegue lumínico neorrealista pero no invasivo para el receptor, lo cual el escenógrafo Rodrigo González Garillo parece comprender en sobremanera junto, por supuesto, al iluminador Marco Pastorino (...)

Esto mismo se puede apreciar en el teatro musical, gracias a la innovadora adaptación de Crimen Pasional que realizan Marcelo Lombardero, Jorge Fondebriker y Guillermo Fernández. Aunque esta obra, que fue escrita por

Pier Phillippe y compuesta por Astor Piazzolla, le da una nueva forma a la existencia del mal: la forma poética.

En otras palabras, el mal expresa su verdad mediante la poesía. Y lo que arroja, lo que alumbraba es la ausencia de sí, el espectro de ser engarzado a la ruptura entre pasado y futuro. Situación que le permite disponer de la muerte como oscuro objeto del odio.

(...) Si la creación primera, originaria, producto de la Naturaleza, no basta para ahuyentar las posibilidades del mal, Weidmann necesita entonces de una creación segunda, artificial y forzosa que lo traiga (al mal) a la vista para quemar toda duda posible de su nocividad. Pero esta creación sólo lo hace quemarse en su propia monstruosidad, cantando por momentos la verdad de sus extraños andares de autoconocimiento, gimiendo por momentos su incomprensible sentido y significado de mundo. Una creación poética donde el mal cumple el rol de la extrapolación. El mal poético donde el deseo y la obsesión pretenden expresarse de forma atronadora, vulgar y sublime a la vez.

De esta manera Weidmann -interpretado en altísimo nivel por el reconocido cantante y compositor Guillermo Fernández- es de alguna manera Castel: un hombre atormentado por fantasmas de carne y hueso, pero también un frágil y febril soñador.

Después del prólogo a la obra, un rasgo imperial agustiniaco acompaña el cuerpo del asesino: una luz cenital protege cada uno de sus movimientos desde el proscenio, y no sólo ese sobretodo elegante y ampuloso, dotándolo de una autoridad solemne y sombría.

Pareciera dirigirse al auditorio romano, conquistarlo, sentirse sublime, tan perdido en el túnel de sus pasiones. El mal se enlaza a la naturaleza del poder. Y el poder, como sostenía Foucault, una bestia magnífica. No por nada el pensador francés tenía una preocupación especial sobre el problema de la representación a partir de sus lecturas shakespearianas.

(...) La puesta escénica, completada con la musicalización en vivo a cargo de Cristian Zárate Sexteto, agiganta la forma de los objetos (silla, mesa, máquina de escribir, camilla, cama, velador, cuchillo) y, pareciera, que tiene la finalidad de sustancializar con belleza y hondura las sombras propias y ajenas que siempre acompañan al ser. Así, de alguna manera, nos hace recordar al film *El tercer hombre*, donde las sombras eran lo verdaderamente genuino y pulsional.

La ya señalada orquesta de tango es otro punto altísimo que, junto a la imponente y desgarradora voz de Guillermo Fernández, no dejaba dudas de que Astor Piazzolla y Pierre Phillippe se revelaban a través de ellos. La sublimidad se hizo tan humana gracias a las olas disruptivas del fluir de la vida en escena.

Negación del otro cultural, ruptura de la subjetividad y pulsión de muerte se hallan presentes como posibilidad próxima del crear y lo revelado, como hecho artístico. De su explosión escombros, espolones, cenizas.

Sustancialización de las ruinas

Lo que el nombre porta es la posibilidad imposible de retornar al origen, concepción tan cara a Mircea Eliade, es su condición, y el nombrar, su modo de ser, no es más que la dura tarea de identificar sobre las ruinas. Y éstas

son las que toman cuerpo, adquieren singularidad polifónica, advienen categoría trascendental.

Un proceso de sustancialización que modifica las concepciones de espacio atmosférico, espacio vacío y cuerpo escénico. Aquí la armonía implica la desarmonía como la belleza implica el caos.

Mariana Topet y Leandro Airaldo construyen su dramaturgia en base a esta disposición sustancial de las ruinas. En *Rapiña*, estrenada en el año 2017 en el Paraje Artesón, un mínimo juego de luces blandas interviene la distribución de los objetos y desde el fondo del escenario hasta el proscenio, crea una lenta sombra que crece en tamaño y espesura.

Esta narrativa estética determina el uso y la direccionalidad de las palabras.

Sombrío, pero bello, en otros momentos cruel pero seductor, lúgubre pero luminoso. Este poder en sí, se expresa libremente entre los actantes: cada uno de ellos cambia de materia, deviene nuevo sustrato. Esto no es más que, después de toda batalla, los restos que persisten a nosotros mismos. Esta nueva reivindicación de la estética kantiana, en particular de su obra *La clase muerta*, y de las indagaciones *foucaultianas* acerca de la representación, hace aún más patente la persistencia de arena que tiene el opaco brillo del uso y abuso de las culturas y el poder. En esta obra, cuerpo escénico y espacio vacío son indisolubles, como los fonemas y los vocablos. Lo que está en juego, entonces, es la posibilidad de otro lenguaje.

Lo desarmónico se asienta en la despojada distribución de los objetos donde la lenta sombra que avanza hace desproporcionales los tamaños de dichos elementos.

Esto mismo es lo que impone la direccionalidad del texto y, por ende, dota de un sentido particular al cuerpo de los actantes, es decir, su modo de habitar el espacio y el tiempo.

De esta manera lo desarmónico determina lo armónico. Este movimiento ambivalente legitima lo irreparable, la pérdida, como expresión del mal.

Ahora bien, lo no dicho, lo que calla, constituye la historia no oficial del ser, que logra por medio de la sustancialización de la ruina dar a luz un fragmento de su verdad. Fragmento que, como tal, nos permite representar texturas, sonidos, aromas, que la estructura lógica de la memoria histórica no alojaba. Se trata de la visibilidad de la invisibilidad.

Esta deconstrucción del presente no es sólo una antropología del cuerpo sino también una obligación ética: abrir un futuro al pasado para rehabilitar el presente.

Quizás es lo que está en el fondo del pensamiento de Ricoeur y Deleuze, cuando criticaban la desatención del arte acerca de la pérdida de las imágenes.

Sin embargo, hoy por hoy la dramaturgia gracias a su obsesión por abrir realidades escondidas bajo el barro de la historia, logra hacer del mal la posibilidad del don de sí. La posibilidad de trazar la cartografía del Poder.

Los hambrientos del Sur y *La palabra del Señor*, escritos por Hugo Ascencio y Guillermo Farisco respectivamente, se estrenaron en agosto de 2017 con la dirección de Daniel Loisi, la primera, y Norberto Gonzalo, la segunda. En ambas el contexto sociopolítico determina la poética dramática y la obliga a centrarse en una teatralidad de la carencia.

La falta, la ausencia, el hambre, el vacío, hace superfluo el uso de indicaciones intra o extra dialógicas. La austeridad, la contundencia rabiosa de cada cuestionamiento, la desesperada búsqueda de respuestas, dota de libre arbitrio, paradójicamente, la direccionalidad del gesto. De esta manera, los actantes componen una polifonía singular no exenta de humor. Pero lo que define la intencionalidad de esa rabia, de ese desasosiego, no es otra cosa que la carencia.

Estas obras pertenecientes al ciclo de Teatro Desocupado, que se sigue desarrollando en Teatro La Máscara y Teatro Pan y Arte, sólo requieren de una escenografía y vestuario mínimos. De otro modo, sería inverosímil la posibilidad de la carencia como realidad sociopolítica, metafísica, espiritual.

En Los hambrientos del Sur, se esculpen los rostros de la carencia con las estecas de la Servidumbre.

Y el soplo plomizo del tiempo asegura el peso del abandono, de la orfandad más abyecta: el arrojado de los sueños hacia la eterna y vacua promesa del mañana.

Servidumbre y abandono, orfandad y muerte, que traen a la memoria aquellos versos de Simónides:

El parecer incluso a la verdad doblega

El triple rostro de la carencia (espiritual, metafísica, sociopolítica) simula habitar en la verdad. Y muy probablemente en lo genuino (...)

Ahora bien, ¿Qué sería del crear y lo creado sin el gesto femenino de lo disruptivo, de lo que punza por debajo de esa relación? Así nace la tensión. Así alumbrada y denuncia Andrea el extravío del ser.

Ella no es solo un nombre de origen griego, cargado de virilidad, no es sólo la pareja cuestionadora de las formas de vida en que Nacho simula bienestar, sino incluso es la heroína que rompe las tablillas del mandato, del poder opresor y universal, forma de heroína que Sófocles en su tiempo no podía representar en sus obras y sin dudas le hubiese gustado. Ella es tan divinamente humana y pone contra las cuerdas a ese tanque discursivo de la mismidad, a ese tirano mecanismo de atravesar todas las esferas de la comunicación con los despojos del fruto.

Laura Manzaneda (Andrea) mueve su cuerpo al unísono de la cruda poética del texto al tiempo que su gestualidad logra la hondura necesaria para direccionar la palabra hacia el sonido y la furia de lo que queda en los márgenes de la historia oficial del ser.

Este movimiento no sería posible sin los temblores húmedos que provoca la musicalidad de Biyuya de Astor Piazzolla. Así, en coparticipación herida pero aún bella, nace una atmósfera de denuncia ineludible.

Hay un excedente, entonces, incontrolable, muy humano, que se desprende de lo producido en masa.

Andrea se dice de muchas maneras y, sin embargo, es idéntica a sí misma aún en las peores circunstancias, en los peores arrebatos, en sus cambios de humor y de gustos. No sacrifica su dignidad aún en el fallecimiento del sexo, la ausencia de amor (que es el vacío espiritual), la pérdida de trabajo, del dinero y la salud.

En *La palabra del Señor*:

Persiste la espera. Y su voluntad siempre se alimenta en la promesa de la palabra.

Este pacto tácito es lo que da sentido al posible encuentro con la verdad, adquiriendo carácter sagrado. Y lo sagra-

do, como bien sabemos, jamás se nos revela por completo y, sin embargo, nos refugiamos en él para acallar otros abandonos, otras carencias, otras faltas.

Y lo que provoca extrañeza, en sentido fuertemente fenomenológico, es que todo templo implica ruina y toda ruina implica templo: un movimiento intrínseco a la naturaleza del poder.

(...) Un temporal imparabile, arrollador y cruel, en una parada de micros, sin ninguna noticia de que llegue alguno, en un sitio cualquiera, en el que se encuentran dos personas presuntamente inconexas, a las antípodas uno del otro, persistentes y determinados en sus formas de habitar el mundo.

Luis, desempleado, escéptico, replegado sobre sí, resignado a esperar eternamente el micro que lo regrese a su casa, no se cuestiona más nada, mucho menos ese diluvio que castiga su cuerpo sin descanso -interpretado en muy buen nivel por Pablo Palacio-. Hasta que irrumpe en escena la presencia -se puede entender esto incluso en términos teológicos- de Blas.

Blas, nombre que tuvo singular importancia en la filosofía medieval, a través de su casi inseparable sombrero y de su maletín en mano parece cultor de la belleza del misterio, o, por lo menos, del misterio de los films policiales de los años '40, a tono con lo oscuro e imponente de su traje y corbata. Verborrágico, entrador y, por sobre todas las cosas, es un falso profeta.

De los falsos profetas deberíamos prevenirnos, nos enseña Martín Buber, ya que en definitiva Adoran al Dios del éxito (En Ensayos sobre la crisis de nuestro tiempo).

Es decir, los predicadores del mesías llamado Dinero. En otras palabras, lo que a estas alturas denomino el mesianismo capitalista.

Lo interesante para nuestro análisis sobre el personaje en cuestión, interpretado por Víctor Anakarato de manera notable, digno de admirar, es que para imponer su sistema de creencias necesita de la virtud de la predicación, como paso previo al convencimiento.

Mejor dicho, para establecer el engaño, la falsedad, la traición, se necesita de un aspecto efectivamente elemental, creador. En este caso, Blas acompaña el acto de predicar (la fuerte relación nominal que establece) con las formas de la seducción. De esta manera, asistimos al encuentro de un escéptico radical, casi histérico, y un falso profeta, cultor del mesianismo capitalista. No hace falta imaginar el grado incluso delirante de tal choque de fuerzas desgraciadas. Pero gracias a ello, no sin cierta extrañeza, logran la proximidad genuina de lo otro. Lo otro en su ser concreto, real, casi secreto. ¿Quién es Luis? ¿Quién es Blas? Más aún, ¿Qué es lo uno sin lo otro? ¿Qué puede esperarse en la absoluta soledad de la conciencia? Se trata de una interpelación ética de lo otro. Y quizás por ello, es también una interpelación metafísica y espiritual de la intersubjetividad. Lo interpelado abre su rostro y las apariencias de lo real ya no pueden ser. Fallecen. Muertes que dan a luz el color original de lo no dicho, de lo que calla, del fruto arrojado lejos del árbol, del habla.

Nacimiento del mal mayor. Servidumbre

“Si estalla una Tercera Guerra Mundial, la culpa será de los intelectuales como proveedores de la falsa buena conciencia común”. (JanMyrdal)

He comprobado que la mayoría de los teóricos que buscan salir de la metafísica, de la literatura, del idealismo o de la sociedad burguesa no salen, y que nada es más metafísico, literario, idealista o burgués que la manera como tratan de liberarse de las teorías. (Michel Foucault)

De lo que se trata, como ya hemos señalado, es de trazar una nueva cartografía del poder. Más aún, del poder de la servidumbre.

El rol de los intelectuales y teóricos del teatro, de la literatura, entre otros géneros artísticos, no escapa del mal. Las obras ya mencionadas, *Los hambrientos del Sur* y *La palabra del Señor*, operan como denuncia de este dispositivo saber / poder.

Ahora bien ¿Qué tiene que hacer aquí una cita literaria y otra filosófica?

En ambas, la representación de los hechos depende fuertemente de la relación entre saber y poder. A partir de allí se determina el sistema punitivo y sus políticas económicas, laborales, culturales. Asimismo, el fenómeno de la representación en cuanto tal es muy caro a las formas de la escritura y su direccionalidad en las palabras y las cosas como así también a la obra del escritor sueco.

El círculo de tiza caucásico (1948), de Bertolt Brecht, tuvo una muy interesante puesta hace dos años en el Galpón Artístico de Caballito, de la mano del maestro Manuel Iedvabni.

Académicos, literatos, teóricos, jueces, líderes políticos y religiosos, son puestos en el tribunal de la poética del teatro.

En igual intensidad y fuerza que la dramaturgia de Asencio y Farisco, pero con mayor construcción metafórica e irónica, que Iedvabni desea mantener del texto original, esta adaptación logra un efecto contundente cuando las palabras son arrojadas de forma coral.

El vestuario solemne, la opulencia del corifeo, la armonía lumínica caravagista, terminan de diagramar el tragicómico mundo de la apariencia.

En otras palabras, ese poder de la servidumbre no es más que un engañoso juego de espejos. De engaño hablamos, y aúlla la historia desde el vientre de la noche:

Desde la periferia al centro, la eterna búsqueda de la identidad. Una X constante que corta los anillos del saber. X representada, en este caso, como fetiche cultural (que otra cosa puede simbolizar ese muñeco semi peluche tironeado por la política, la religión, la academia, la justicia, los ricos, los pobres).

Quizás, en el fondo, se trate de apoderarse de los misterios de la creación cayendo en los epifánicos horrores de siempre. Quizás, nada sea cierto, y todo esto no sea más que la tembladera visión de un receptor ciego y escribiente.

Lo maravilloso es que el público cae rendido ante la *ilusión* teatral pretendida por el célebre dramaturgo y que Iedvabni cuida a rajatabla.

Gracias a esta recepción, el hecho artístico se completa en su denuncia, en su queja por el mal mayor: la servidumbre y la producción del engaño.

En todas estas obras podemos hallar una resignificación de la muerte y sus muertos.

Nombre propios como portadores de cenizas, deseos sometidos al miedo normativo, rabias carcomidas por el abandono, hambres sin medida, que persisten bajo la lenta sombra del tiempo.

El oscuro objeto del odio

Ahora bien ¿La teatralidad de la carencia, de la muerte y sus muertos, basta para referirse al oscuro objeto del odio?

Algo ya nos indicaron Foucault y Myrdal. Ahora nos obliga a poner el dedo en la llaga Jacques Hassoun cuando afirma que A este conjunto amor / odio - ser se agrega un tercer elemento: el del saber.

No es adecuado para esta indagación, seguir la exégesis judeocristiana acerca del saber.

Sólo se retiene para nuestros propósitos la noción de atribución:

Aquél a quien atribuyo el saber, lo quiero. Particularmente, abstraído de reconocimiento.

Aquél poseído por el odio parece disolverse en el acto mismo de la execración que lo impulsa a querer erradicar al otro, llegando incluso a forcluir el término mismo de alteridad. Este odio lo devora, deteriora su espacio a tal punto que, del mismo modo que se abstiene de frecuentar al extranjero para querer únicamente a su semejante, llega progresivamente a detestar luego a sus primos, sus hermanos, sus hijos, desapareciendo luego debajo de la ola de odio que va a sumergir incluso su propia imagen. La dramaturgia, como otras disciplinas, no prescinde la indagación sobre este mal que lo arrasa todo. Quizás, junto a la poesía, alumbró lo que queda sobre las ruinas.

Lo que queda.

Restos y deshechos

Y lo que queda, como gran desafío para toda escritura, no es otra cosa que lo que no tiene nombre.

Arrastres, como resultado de un oleaje sin precedentes.

Restos de un arca que estuvo a la deriva. Y que, sin embargo, alumbró otras arcas.

Arcas, huérfanas de océano. Hambrientos del origen, persistimos como restos y deshechos de carne y hueso.

Restos y deshechos que intervienen lo dado. Y lo dado se abre a la extrañeza de un nuevo espacio.

Palabras trituradas, jirones de luz, gestos entrecortados, miradas famélicas, ramos de rosas mojadas, besos pisoteados, sueños convertidos en maniqués, perfumes corroidos por los humos de la memoria, abrazos que vagan en la lenta sombra del adiós, llagas del deseo, hilos de viento, hebras de amor, huellas de lo creado.

De esto y aquello se compone la obra.

Y la obra se agiganta con su propia música. No es la música del azar, es la música de lo que no tiene nombre y nada basta para expresar su Poder.

En *Océano* (2016), de Adriana Barenstein, estrenada en el Centro Cultural Borges, se testimonia el acontecimiento.

Un principio, un comienzo fragmentario hace de Océano la indagación sobre el Arca.

Hay múltiples arcas, pero pocas permiten cuestionar (se) lo sagrado.

El triunfo de la Poesía, la obra pictórica de Gabriela Amorós Seller, narra lo que queda tras la creación y que sin eso mismo no se puede nombrar, mundar ni mundanar. Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* hizo su cuestionamiento, entre otros, ético-político de los pares binarios en la creación. *El arca rusa* de Alexander Sokurov, un film intenso, cuestiona los valores ético-políticos en la constitución de los nombres sagrados, la copia y originalidad estética respecto de la identidad incluso.

Jacques Derrida en *El monolingüismo* del otro habla, entre otros temas y subtemas, de la falsa creación cuando una cultura arrasa con otra, desterrando la importancia de lengua materna.

Creo que algo de todo esto se puede apreciar en esta puesta teatral y performática dirigida por la talentosísima Adriana Barenstein.

Una pareja de otro tiempo, traída por la marea o el recuerdo de ella, guía el acontecimiento que está siendo en todo momento; tratando de indicar algo que se escapa a la palabra, al discurso, a las tensiones que fluctúan debajo de él. No sin antes treparse, la pareja, representada desopilantemente por Sergio Pletikoscic y Mariana Bellotto, en las rejas de otra institución, quietos, congelados, logrando ser-matiz de una pintura, un cuadro, un recorte estético sostenido por el soplo del silencio. Silencio que enmarca otro rostro de la creación.

Haciendo trastabillar lo verdadero pero también lo falso, lo aceptado, lo aceptable y lo inaceptable, en los engranajes de la memoria y la identidad.

“Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo”
Frase de Ludwig Wittgenstein que resuena ya sobre el escenario principal. Palabras que de nuevo traen de recuerdo otras:

“Quizás lo creado no haya sido pensado”

Pero persistimos. Algo queda por saber y las ansias de aprehensión abruma, incluso ante la figura poética que, pasando de lo inanimado a lo animado, de maniquí en vidriera a chica de playa, nos trae la contracara del saber: la belleza. La belleza en sí misma, que dobla las máscaras del olvido y nos hace atender incluso hacia el dolor.

(...) Halo lumínico la musicalidad que nace, suave, desde lo hondo de la pregunta por lo que queda en el tiempo. Ingenua, querible, tierna la pregunta que incluso en su propio cuerpo la actriz parece representar, solo nos deriva hacia la fragilidad del ser ante la imposibilidad de certezas insondablemente resolutivas.

Fragilidad como condición de la existencia que, quizás, solo el arte puede redimir. Redención que excede los bordes de los anillos entrelazados de realidades y ficciones. Ceremonia inacabable. Sin orillas. Puro oleaje.

Marcados por el exilio, se busca en las obras, o no, el refugio ante el peso de las cosas.

Refugios no exentos de subsistir mediante la transgresión, el traspaso irreverente a obra misma. Siempre cambiante.

La animalidad

Para afrontar lo que no tiene nombre, entonces, se trae desde el campo de la antropología filosófica, como antagonismo perturbador, la cuestión de la animalidad.

Ante la angustia de habitar en la incertidumbre, resurge el instinto de preservación y el deseo de soberanía abso-

luta. La dramaturgia actual explora, con nuevas miradas, sobre este rasgo de lo humano.

Vuelvo a la construcción de las cuatro historias que componen *Rapiña*, de Mariana Topet y Leandro Airaldo, para encontrar de modo claro y preciso este fenómeno, que atraviesa la cotidianeidad, convertido en hecho teatral.

Si bien desde los orígenes del teatro la animalidad se manifiesta o se presenta, muchas veces, en la construcción de personajes, en la construcción musical y escenográfica, de manera relevante, con o sin intenciones ético-políticas, lo que ahora cobra mayor fuerza es atribuir la crueldad humana a la supuesta correspondencia con ciertas conductas del resto de los animales.

Cuervos, buitres, serpientes, alacranes, búhos, erizos, escorpiones, entre otros, se les atribuye el rasgo común de la tendencia a la autopreservación más radical, más cruda, más instintiva. De ahí pueden entenderse diversas interpretaciones del uso y abuso del Poder. Este mecanismo ambivalente es el movimiento corporal de la Rapiña. Y ésta puede manifestarse en los instantes más insospechados.

(...) en esta pequeña jaula no habitan dos hermanas sino, desde hace mucho, madre e hija, impecablemente representadas por Andrea Padilla y Silvana Di Sanzo.

En el centro, sentada en una silla modesta, dentro de un vestido de blanco puro, quieta, pálida, luciendo su mirada perdida en un punto en el espacio, convertida en un vegetal de carne y hueso, la hija. Como juego de naipes, repartido de manera ordenada por el suelo, frente a ella, se despliegan fotos de su infancia. A su lado derecho, casi a la altura de su codo, una mesita con jeringas, calmantes varios, cierto juego de sombras y un velador encendido, que adquieren una magnitud perturbadora.

La madre la droga, la maquilla, le corta el cabello y le habla como a una niña. Le muestra las fotos, una por una, juega con ellas, bromea un poco, siente placer.

Y su hija, en su postura corporal y en la profundidad de su mirada, comienza a parecerse a un búho que espera el momento preciso, el instante insospechado para acechar sobre su presa.

Un giro teatral, dramático, poético, que alecciona sobre nuestra frágil condición humana. La sumisión sólo engendra más desprecio, el engaño sólo da a luz más extravío, la crueldad sólo expone la naturaleza de la condición humana.

El mal, una bestia magnífica

Algo persiste en el aire. Será el amor en otros ojos.

He aquí el mosto de la obra.

¿Se obra mal por amor? ¿Qué tipo de amor está en juego? Parece banal focalizar la tensión sobre el Eros, se cree una excendencia innecesaria.

Sin embargo, dramaturgias y adaptaciones expuestas en estas líneas como así también las de Guillermo Cacace, Pompeyo Audivert, Irene Bazzano, entre varias más, exploran sobre el devenir de la pulsión erótica en la conquista del poder.

El placer deviene dolor y el dolor otra vez placer.

Persiste, entonces, aquélla herencia dionisiaca y apolínea en la pequeña habitación humana: soberanía y sumisión. Este es su otro don de sí. Y saberse nada más que restos y deshechos de carne y hueso, lo arroja a la extrañeza de amar y, al tiempo, odiar su condición.

Pura pulsión desbocada, irrefrenable, bestial que tiende a la extrapolación de su mal hacia el espejismo de la naturaleza: la libertad.

En los desafíos a la libertad, suele donar los sueños de la lucha por el reconocimiento.

La seducción que se expresa en los discursos, la sexualidad de los gestos poéticos, los impulsivos giros dialógicos, la perseverancia obsesiva en la direccionalidad de las palabras, el grito y la euforia, son algunas de los recursos dramáticos para alumbrar sobre lo que no tiene nombre. Eso que está ahí, caótico, se presenta a diario bajo las formas más diversas de la belleza.

Como un oxímoron que los artistas anhelan pulverizar con la punta de los dedos o de la lengua.

Quizás todo sea como dijo aquel viejo espía, ese intruso en la creación:

(...) discutir a fondo lo que debiera ser la majestad, lo que es la sumisión, por qué el día es día, noche la noche y tiempo el tiempo, no sería más que perder la noche, el día y el tiempo.

Sin embargo, pérdidas sobre pérdidas insistimos abrir aún más las fosas de nuestra historia. Es nuestro derecho y nuestro deber. Y lo que sangra es teatro.

Referencias bibliográficas

- Alfred Jarry, *Ubú Rey*, traducción: Wenceslao-Carlos Lozano, editorial Alianza, España, 2017
- André Lepecki, *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, traducción: Antonio Fernández Lera, prólogo de Jaime Conde - Salazar Pérez, Universidad de Alcalá, España, 2009
- Aristóteles, *Poética, introducción, traducción directa del griego y notas de: Ángel Cappelletti*, editorial Monte Ávila, Venezuela, 1998
- Bertolt Brecht, *Schweyk en la Segunda Guerra Mundial/ El círculo de tiza caucásico*, traducción: Miguel Sáenz, Alianza editorial, Madrid, 2005
- Claudia Nozak (ed.), *Tecnopoéticas argentinas*. Archivo blando de arte y tecnología, editorial Caja Negra, Buenos Aires, 2012
- Eugéne Ionesco, *El hombre cuestionado*, traducción: José Bianco, editorial Emecé, Buenos Aires, 2002
- Ib., *El rinoceronte*, traducción: María Martínez Sierra, editorial Losada, Buenos Aires, 1962
- Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, en Obras completas, tomo IV, Teatro II, ediciones Akal, España, 1992
- Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, traducción: Sánchez Pascual, Alianza editorial, Madrid, 1975
- Hugo Mujica, *El saber del no saberse*. Desierto, Cábala, el no ser y la creación, editorial Trotta, Madrid, 2014
- Jacques Derrida, Seminario *La bestia y el soberano*, Volumen I (2001-2002), traducción: Cristina de Peretti y Delmiro Rocha, editorial Manantial, Barcelona, 2010
- Ib., *El monolingüismo del otro*, Traducción: Horacio Pons, editorial Manantial, Barcelona, 1997
- Ib., *Fuerza de ley: el fundamento místico de la autoridad*, traducción de Adolfo Barberá y Antonio Peñalver, editorial Tecnos, Barcelona, 2008
- Ib., *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, traducción: Manuel Arranz Lázaro, editorial Pre-textos, Valencia, 1997.
- Ib., *La difunta ceniza / Feu la cendre*, edición bilingüe, traducción Daniel Alvaro y Cristina de Peretti, editorial La cebra, Buenos Aires, 2009
- Jacques Hassoun, *El oscuro objeto del odio*, trad.: Jacques Algasi, editorial Catálogos, Buenos Aires, 1999
- Lola Proaño Gómez - Gustavo Geirola (comp.), *Antología del teatro latinoamericano*, tomo I (1950-2007), Argentina, Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), Buenos Aires, 2015
- Michel Foucault, *El poder, una bestia magnífica*, editorial Siglo XXI, edición al cuidado de Edgardo Castro, traducción Horacio Pons, Buenos Aires, 2012
- Ib., *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, traducción: Elsa Cecilia Frost, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2008
- Jean-Paul Sartre, *A puerta cerrada*, traducción. Aurora Bernárdez, editorial Losada, España, 2016
- Ib., *Las moscas*, traducción: Aurora Bernárdez, Alianza editorial, Madrid, 1996
- Ib., *La náusea traducción: Aurora Bernárdez*, editorial Losada, España, 2003
- Martin Heidegger, *Arte y poesía, traducción y prólogo: Samuel Ramos*, editorial Fondo de Cultura Económica, México, 1973
- Ib., *De camino al habla*, traducción: Ives Zimmermann, editorial El serbal, Barcelona, 2002
- Mircea Eliade, *Mito y realidad*, traducción: Luis Gil, editorial Labor, Barcelona, 1992
- Phillippe Aires, *Morir en Occidente*. Desde la Edad Media hasta nuestros días, traducción: Víctor Goldstein, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2007
- Refugios revista cultural*, edición on line, Buenos Aires, números 1-4, 2017
- Roselee Goldberg, *Performance art. Desde el futurismo hasta el presente*, Ediciones Destino, Thames and Hudson, traducción: Hugo Mariani, Barcelona, 1996.
- Samuel Beckett, *Esperando a Godot*, traducción: Ana María Moix, Tusquets Editores, Barcelona, 1995
- Thadeusz Kantor, *La clase muerta*, traducción: Fernando Bravo García, Alba editorial, Barcelona, 2010
- Thomas Mann, *La muerte en Venecia / Mario y el mago*, editorial Planeta de Agostini, Barcelona, 2003

Puestas

- Crimen pasional*, música Astor Piazzolla, guion original Pierre Phillippe, traducción Jorge Fondebrider, adaptación Marcelo Lombardero, Jorge Fondebrider y Guillermo Fernández, dirección musical Cristian Zárate, dirección artística Marcelo Lombardero, Teatro de la Ribera, 2017
- El círculo de tiza caucásico*, dramaturgia Bertolt Brecht, adaptación y dirección: Manuel Iedvabni, Galpón artístico de Caballito, 2016
- El farmer*, autor Andrés Rivera, adaptación de la novela y dirección: Pompeyo Audivert, Rodrigo de la Serna y Andrés Mangone, Teatro Apolo, 2017
- La casa de Bernarda Alba*, dramaturgia Federico García Lorca, adaptación y dirección: Irene Bazzano, Teatro El laberinto del Cílope, 2016-2017
- La palabra del Señor*, dramaturgia Guillermo Farisco, dirección: Norberto Gonzalo, Teatro La máscara, 2017
- Los hambrientos del Sur*, dramaturgia Hugo Asencio, dirección: Daniel Loisi, Teatro La máscara, 2017

Océano, dramaturgia y dirección. Adriana Barenstein, Centro Cultural Borges, 2016

Pobre Cristo, dramaturgia y dirección Daniel Guebel, Teatro El extranjero, 2017

Rapiña, dramaturgia Mariana Topet y Leandro Airaldo, dirección: Mariana Topet, espacio Paraje Artesón, 2017 / Teatro Belisario, 2018

Relojero, dramaturgia Armando Discépolo, adaptación y dirección: Analía Fedra García, Teatro Regio, 2017

Venecia, dramaturgia Jorge Accame, adaptación y dirección: Irene Bazzano, Teatro El laberinto del Cíclope, 2017

However, it is necessary to look back to vestiges of an ancient light that challenges us about the origin of the nature of evil in creation.

Keywords: Dramaturgy - deconstruction - creation - aesthetics - poetry

Resumo: A dramaturgia argentina segue atravessada pelos padrões estéticos derridianos. Graças a esta desconstrução, o criar e o criado delimitam com maior profundidade as bordas do não dito. Não obstante, é necessário voltar a mirada para vestígios de uma antiga luz que nos interpele sobre a procedência da natureza do mau na criação.

Palavras chave: Dramaturgia - desconstrução - criação - estética - poesia

© César Cejas. Actor

Abstract: The Argentine dramaturgy is still traversed by the Derrid aesthetic patterns. Thanks to this deconstruction, creating and creating delimit with greater depth the edges of the unsaid.

Valor patrimonial del vestuario teatral: criterios de archivo y potencia didáctica en una experiencia montevideana

Fecha de recepción: julio 2018
Fecha de aceptación: septiembre 2018
Versión final: noviembre 2018

Claudia Coppetti ^(*), Sergio Marcelo de los Santos ^(**), Isabel Mañosa ^(***) y María Laura Zorrilla ^(****)

Resumen: Presentamos los trabajos desarrollados a lo largo de diez años con la ejecución de diferentes proyectos fundamentados en criterios de catalogación para la organización de almacenes de vestuario. Repasamos teoría y práctica, mostramos referencias y la situación actual con sus perspectivas de futuro.

Palabras clave: Artes escénicas - investigación - archivo - producción teatral - vestuario

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 175]

Como diseñadores que desarrollamos nuestra actividad en el ámbito teatral montevideano en conocimiento de distintas experiencias en torno a la conservación, almacenamiento y catalogación de vestuario teatral, estamos materializando en nuestro medio una experiencia conectada con referentes internacionales.

Como plantean (Echarri y San Miguel, 2004:197), luego de las funciones el vestuario queda “como testimonio de una creación, de una labor artesanal que mañana añoraremos por desaparecida”. Consideramos que además de apreciar la belleza, el diseño y/o la riqueza de materiales, se trata en muchos casos de valorar un trabajo minucioso realizado con técnicas artesanales, lo que podría convertirlos en bienes culturales pertenecientes a la historia del teatro. Damos cuenta así de las posibilidades que se abren a la investigación en un entorno que se enriquece con la interdisciplina: cada prenda destinada a la escena, después de su uso funcional tiene acumulada memoria de la actividad -efímera- de la ópera y el teatro; su tratamiento adecuado permite recuperar valor informacional.

Por lo tanto, resulta lógico mantener en buen estado el resultado de un trabajo que tiene ese valor.

Han sido los equipos de realización de vestuario de las distintas instituciones teatrales quienes habitualmente fueron encargados de la guarda. Con el manejo de prendas en constante crecimiento numérico, los procedimientos intuitivos han dejado de dar resultados satisfactorios e hicieron evidente la necesidad de aplicar metodologías concretas para el tratamiento de estos legados.

Se expondrá aquí el trabajo realizado durante una década y su potencialidad además de profundizar en la experiencia acumulada. Se trata de una serie de proyectos fundamentados en criterios de catalogación para la organización de almacenes de vestuario que se han enriquecido a través del aporte de la interdisciplina. Esto implica el cuidado y el registro de la actividad teatral de casi setenta años con la salvaguarda de trajes rescatados para su rehúso, reciclaje o preservación. Más allá del volumen o del valor que económicamente representa disponer de esas prendas, estos fondos tienen en sí otros valores in-