

**AVENTURAS POLÍTICAS EN EL SENO DE LOS PROCEDIMIENTOS TEATRALES.
TRADUCCIONES ENTRE TEORÍA Y PRÁCTICA A PARTIR DE UN CASO PROPIO**

Lic. Jazmín Sequeira
Unidad Ejecutora de CONICET
Universidad Nacional de Córdoba – Argentina
DocumentA/Escénicas
jazsequeira@hotmail.com

RESUMEN: Hace dos años venimos trabajando con el Grupo de Investigación en Artes Escénicas sobre la posibilidad de inscribir nuestra práctica como directores y actores en nuestra producción teórica; indagando metodológicamente en las solicitudes y ofrecimientos de desempeñarse en un rol doble: el de teatristas/investigadores. De esta necesidad de articular solidariamente la teoría con la práctica surge este ensayo que propone indagar en dos cuestiones: una, de orden epistemológica, relacionada a las implicancias de asumir la producción teatral como investigación teórica; y otra, de orden conceptual/metodológica, apuntada a analizar aspectos políticos imbricados en los procedimientos poéticos de construcción. Para esto, estudiamos el proceso de construcción de la obra *Los güérfanos*, en el cual me desempeñé como directora y dramaturga.

PALABRAS CLAVE: epistemología teatral, sentido político, procedimientos poéticos, proceso creativo

ABSTRACT: For two years, we have been working with a Research Group of Scene Arts about the opportunity to inscribe our practice as directors and actors in our theoretical production. We have been investigating the applications and offers to play a double role methodologically: as theatricals/researchers. This essay has sprung up from the need to joint the theory with the practice which propose investigating in two subjects. First, ephistemology order, related to the implications of taking on the theatre production as theoretical research. And the other, a methodological/conceptual order aimed to analyse politician aspects overlapped with poetic procedures of construction. To this end, we studyed the construction process of the play *Los güérfanos*, in wich I carried out as director and dramatist.

KEY WORDS: Theatrical epistemology, politician sense, poetics procedures, creative process

Actualmente, la investigación en artes —y específicamente en teatro— está siendo discutida al interior del campo universitario argentino. ¿Qué significa investigar en artes? ¿Cuál es la relación de pertenencia y pertinencia entre el arte y la ciencia; entre la teoría y la práctica? ¿Qué tipo de relación entre teóricos y artistas puede considerarse productiva y a qué fines? Estos cuestionamientos de orden epistemológico son cada vez más frecuentes en congresos y jornadas

de investigación sobre artes escénicas. Las preguntas metodológicas y epistemológicas discuten principalmente el legado estructuralista de los estudios, pero también, en el otro extremo, se cuestiona la exaltación de la particularidad de los estudios teóricos interpretativos que no llegarían a trascender en modelos operativos universales. Sin embargo, intentar crear puentes entre teoría y práctica sigue siendo la meta común.

Hace dos años venimos trabajando con el Grupo de Investigación en Artes Escénicas¹ en torno a la posibilidad de inscribir nuestro quehacer como directores y actores en nuestra producción teórica, indagando metodológicamente en las solicitudes y ofrecimientos de desempeñarse en un rol doble: de teatristas e investigadores. De esta necesidad de articular solidariamente la teoría con la práctica surge este ensayo que propone indagar en dos cuestiones: una, de orden epistemológica, relacionada a las implicancias de asumir la producción teatral como investigación teórica; y otra, de orden conceptual/metodológica, apuntada a analizar ciertos aspectos políticos imbricados en los procedimientos poéticos de construcción. Para esto estudiaremos el proceso creativo de la obra *Los güérfanos*,² en la cual me desempeñé como directora y dramaturga.

Nuestro enfoque pretende concebir sin separaciones arbitrarias la teoría de la práctica, entendiendo, como refiere Féral (2004: 42), que ambas definiciones son diferentes pero, a la vez, interdependientes. En este horizonte tampoco está de más detenernos a contestar el *para qué* o *para quién* de la teoría, considerando que los estudios teatrales muchas veces corren peligro de volverse monólogos autoreferenciales lejanos a la práctica creativa misma; o en otro sentido, tienden a separar los aspectos estéticos, de los históricos, políticos, metodológicos, etc., a través de la partición disciplinaria del conocimiento. Especialmente, como refiere Julia Lavatelli (2005), las divisiones surgen tradicionalmente entre los estudios que se constituyen como internalistas (atendiendo exclusivamente a cuestiones formales de la obra) y externalistas (enfocados en las condiciones sociales, económicas, etc.).

Nos interesa desprender conceptos operativos que aporten a la comprensión orgánica de la compleja relación teórico/práctica entre política, estética y procesos de construcción escénicos.

Hacia un pensamiento actuante: el *teatrista/investigador* como traductor

*Se trata de mostrar que el cuerpo supera
el conocimiento que de él se tiene,
y que el pensamiento supera
en la misma medida
la conciencia que se tiene de él.
Deleuze (2007: 28)*

Los modelos de análisis heredados de los estudios literarios han aportado al conocimiento del teatro, pero también han demostrado sus límites. Josette Féral (2004) estudia la situación en la que se encuentra la teoría y práctica teatral y nos ayuda a pensar en torno a sus problemáticas y aquellas *zonas*

1. Conformado por los Lic. Marcelo Arbach, Lic. Daniela Martín, Lic. Jazmín Sequeira, Lic. Carolina Cismondi, Lic. Daniel Maffei, Lic. Mauro Alegret y dirigido por Mgter. Cipriano Argüello Pitt. El Grupo se conforma a partir del proyecto Entre la ejecución y la representación: intersecciones de lo real en la construcción escénica, radicado en el CIFYH y DocumentA/ Escénicas, y subsidiado por SeCyT de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

2. *Los güérfanos* fue estrenada en Julio de 2009 en el Centro de investigación y producción DocumentA/Escénicas, Córdoba, Argentina. Actúan: Adrián Azáceta, Carolina Cismondi, Sandra Criolani, Daniel Maffei, Estefanía * y Martín Suárez. Asistencia de dirección: Santiago Merchant. Producción fotográfica: Gerardo Repetto. Concepto visual: Luciano Delprato. Esta obra es una co-producción con DocumentA/Escénicas y cuenta con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro.

fronterizas donde las categorías de análisis enmudecen. Ella divide la tradición de estudios teatrales en dos: a) ligados a los modelos provenientes de la disciplina literaria y b) las teorías empíricas de producción —de los teatristas—. A los primeros atribuye el límite metodológico de utilizar mismas herramientas para el análisis de la poesía, la novela y el teatro, sin atender a la propiedad específica de la representación teatral. En este caso, la semiología ha sido la disciplina que mejor ha ajustado las herramientas al objeto de estudio. Así mismo, le es imposible avanzar sobre aspectos claves y constitutivos del acontecimiento teatral, aquellos relacionados principalmente al trabajo del actor «tales como el deseo, la energía, la emoción... en una palabra, el juego, la producción, la creación» (Féral, 2004: 21). Al mismo tiempo que, disciplinas como la sociocrítica, los estudios culturales y sociológicos determinan objetos de estudio por fuera de las problemáticas teatrales en sí.

Según Féral, las segundas, aquellas teorías elaboradas por los teatristas en base a sus propias experiencias, apuntan a la comprensión de los procesos más que al estudio de los resultados. Se dirigen a brindar herramientas a la construcción, es decir, al *saber hacer*. Es por eso que muchas veces se parecen más a formulaciones metodológicas que a verdaderas teorías —al decir de Féral—. Entonces, lo que propone esta autora (2004: 23) es incursionar en nuevos caminos de investigación que contemplen una dialéctica de enriquecimiento recíproco entre estas dos categorizaciones generales; esto es, aproximar los estudios a los cuestionamientos desprendidos desde la práctica escénica pero cuyas respuestas estén dadas por la cooperación entre artistas e investigadores.

Si bien esta aventura propuesta por la autora es ciertamente una oferta productiva,³ nos interesa inscribir nuestra perspectiva en lo que Féral llama «teorías empíricas de producción», pero con un entendimiento distinto al propuesto por ella. Lo que la autora cuestiona (2004: 22) en estas investigaciones que parten de los hacedores es que el interés está dirigido a los procesos y no a los resultados; y que constituyen metodologías antes que teorías: «No apuntan a comprender mejor, sino al mejor hacer». Y continúa mencionando a quienes integran esta categoría: Appia, Craig, Meyerhold, Stanislavski, Brook, Grotowski, entre otros.

Ahora bien, consideramos son estos creadores justamente quienes han nutrido la historia de la teoría y práctica escénica del s. XX; constatación histórica que torna forzado pensar que sus textos y obras no constituyen teorías en sí mismas, o que las indagaciones sobre los procesos metodológicos de construcción no integran una reflexión suficiente sobre los resultados estéticos y políticos. Nos preguntamos si acaso no estamos cayendo en nuevas divisiones artificiales cuando se distingue el «comprender mejor» del «mejor hacer». ¿En qué situaciones el *hacer mejor* no implica un *comprender mejor*? Sin negar en absoluto el potencial aporte de los investigadores de distintas disciplinas a la práctica teatral, consideramos importante reconocer también como alternativa y posibilidad suficiente para el conocimiento teórico/práctico la figura del *teatrlista/investigador*. En todo caso sería importante destacar que la necesidad o grado de pertinencia de cualquier estudio (ya sea, parta desde la teoría o desde la práctica) podría definirse sopesando en la particularidad de sus repercusiones la capacidad que posee de derivar en *nuevas obras y en nuevos interrogantes*.

Asumimos que el saber es *saber hacer*, a la vez que el *hacer sabe*. En todo caso, habría que contestar una pregunta anterior: ¿con qué objeto, para qué teorizar?

Pensamos que en el caso del teatrlista/investigador se teoriza para *traducir* la práctica del mundo (escénico y real), a la vez que lo que crea en escena son traducciones teatrales del mundo. Y aquí volvemos a unirnos a Féral (2004: 43) cuando piensa que tanto la teoría como la práctica son tipos distintos de traducción, pero traducciones al fin. Si pensamos en el teatrlista/investigador como un *traductor* es en acuerdo a la raíz etimológica que vincula la traducción a la *traición*. En este sentido, no

3. Experiencias como las del ISTA lo comprueban, o también proyectos de creación que trabajan con equipos multidisciplinares, como por ejemplo el Proyecto Biodrama, dirigido por Vivi Tellas, por mencionar solo algunos.

hay simetría posible entre los elementos traducidos y la traducción derivada, porque en la misma acción de traducir está implicada la traición del sentido. La traducción opera como re-escritura que desplaza el sentido y permite abrir nuevas ventanas del conocimiento, permite la *reinención*. Como menciona Féral (2004: 48) la teoría «vuelve extraño lo familiar, nos fuerza a concebir nuestro objeto de estudio de modo diferente». También podemos pensar la traducción en sentido inverso: determinada experiencia escénica, actoral, lumínica, visual, sonora, kinésica, etc., puede desplazar el sentido y la percepción a un lugar extraño que exige reconfiguraciones y nuevas respuestas teóricas.

La figura del teatrasta/investigador implica descubrir y asumir el trabajo en términos de *pensamiento actuante* y ubicarse en la dinámica del *traductor* —de mundos materiales y conceptuales posibles—. Esto significa, no sólo reconfigurar las funciones y los roles implicados en ese ida y vuelta refundante entre el ejercicio de la escena y el de la lectura/escritura teóricas; sino también despejar el modelo positivista que demanda del investigador una necesaria distancia del objeto de estudio para asegurar mayor «objetividad». Consideramos que es justamente esa distancia la medida de la dislocación entre teoría y práctica.

Buscamos, con Féral (2004: 23), reemplazar los «sistemas de teorización rígidos» por «teorías vivas» de la práctica teatral, que ingresen en aquellos lugares problemáticos ligados al carácter profuso, inestable, efímero, procesual y borroso propio de la multiplicidad del *acontecimiento* teatral. Teorías concebidas desde el entendimiento de la multiplicidad, considerando que lo que allí opera «son agenciamientos maquínicos que en absoluto refieren a factores sociales, sino a agentes o agenciamientos colectivos de multiplicidades que nos atraviesan, que no son ni interiores ni exteriores a nosotros, pero son productores de los enunciados que formamos» (Deleuze, 2005: 222).

Como refiere Michel Serres (2000): requiere pensarse en las mediaciones, interferencias, cruzamientos de lo saberes; ampliando así las implicancias, abriendo el sentido en travesía constante hacia *el otro desconocido*.

Reconfigurar lo sensible: una travesía política en el disenso y la igualdad

*No es importante hacer comprender
ni transmitir algo idéntico para todos.*

*Es importante construir el puente,
descubrir relación, poner en acción,
permitir una reacción.*

Barba (1986: 164)

Así como en el proceso de construcción el teatrasta/investigador opera traduciendo conceptos, afectos y perceptos (Deleuze), esto es, montando y desmontando la escena, reescribiéndola continuamente con elementos heterogéneos y heteróclitos, podemos pensar que también los espectadores llevan adelante sus propias traducciones al momento de la representación, su propia «aventura intelectual» al decir de Rancière (2010). Este autor introduce un planteo político renovador sobre esta simple constatación: los espectadores traducen y realizan sus «propios poemas» en relación a la escena y por fuera de la voluntad de los creadores.

Esta deducción pone en cuestión la tradición de entendimiento político del teatro asociada, por un lado, a la línea de Piscator y Brecht interesada en un espectador crítico, y por otro, a la performance contracultural artaudiana que restituiría al sujeto a su práctica vital comunitaria.

En la base de estas dos perspectivas diferentes de la configuración política del teatro (digamos: la voluntad de extrañar los sucesos escénicos para despertar al espectador de las condiciones sociales

asumidas como naturales, en Brecht, y la voluntad de perder toda distancia con la escena para envolver al espectador en la fuerza vital de los cuerpos, en Artaud) se encuentra el mismo principio: la *desigualdad* intelectual entre los que producen la escena y los que la contemplan. Esta desigualdad, nos dice Rancière, está fundamentada en el entendimiento de que la contemplación de los públicos no implica una acción —en términos de capacidad de «hacer con»—.

Si partimos de ese supuesto se puede comprender la insistencia de las manifestaciones contemporáneas del llamado teatro crítico, contestatario, de revuelta, político, de nuevas tendencias, etc., en transformar al espectador *pasivo* en *activo*. Como menciona Rancière, hoy nadie diría que quiere transmitir un mensaje a la audiencia —mucho menos este tipo de teatro cuya intención es deconstruir las instituciones de poder en virtud de una lectura crítica por parte de los espectadores (Irazábal, 2005)—; sin embargo sigue primando un modelo pedagógico basado en la desigualdad de las inteligencias.⁴ Se supone que hay unos que saben (los artistas) y otros que no (los espectadores), y en consecuencia aquellos que saben pueden hacer que los públicos conozcan los sistemas perversos de dominación actual y actúen para emanciparse. Se trata de lo siguiente: en la voluntad de los creadores de «sacar de la pasividad» a los públicos se asume un *continuum* entre estos y la escena, es decir, una relación de *causa* y *efecto* entre ambos: «Se plantea siempre como evidente el pasaje de la causa al efecto, de la intención al resultado, salvo que se suponga al artista incompetente o al destinatario incorregible» (Rancière, 2010: 54). Este teatro parece decirles a los públicos «participarás de estas acciones», «saldrás de tu (mala) pasividad». Sobre el presupuesto de que el espectador sentado en su butaca permanece pasivo —no conoce ni actúa, es decir, no traduce, no establece sus propias relaciones, no compone y descompone...—, hay que señalarle su pasividad para que pueda invertir su condición. Lo que agrega otro presupuesto: que el saber(se dominado) implicaría hacer algo para cambiar.

La paradoja del teatro, según Rancière, es aquella afirmación de que el teatro no existe sin espectadores al mismo tiempo que la expectación es un mal. Por lo que el teatro necesitaría terminar consigo mismo para consumarse dentro de lo políticamente aceptable. Para superar esa trampa política, lo que nos propone el autor es revisar dichos presupuestos; recordemos: aquellos que asumen que no hay conocimiento ni acción en el contemplar de los espectadores; aquel otro que designa al escenario como el espacio exclusivo del hacer/producir; y la existencia de una línea directa entre la voluntad de los creadores escénicos y las repercusiones/efectos en los espectadores. Como reflexiona Enzo Cormann (2007), *teatro* proviene del griego *theatron*, que refiere al lugar desde el cual el espectador *mira*; a su vez que en griego la palabra *thêoría* designa «acción de mirar». Cormann, en un horizonte rancieriano afirma: *mirar es teorizar*.

Partiendo de la imposibilidad de transmitir, esto es, la inexistencia de un *continuum* de causa y efecto entre escena y espectadores y asumiendo la capacidad de los públicos de traducir de manera singular, de crear su «propio poema», Rancière distingue la potencialidad política del teatro en un sentido *emancipatorio* y en otro *policial*.

El primero, asume desde los procedimientos de la escena la igualdad de capacidades de *todos* y de *cualquiera* para aventurarse intelectualmente. Esto significa asumir que los efectos son incalculables y no tienen relación con la voluntad de significar de los hacedores teatrales. En esta emancipación del espectador, en esta salida de un «estado de minoridad» (2010: 45), adquiere potencia política el *disenso*: la representación no es identidad del mundo —mímesis—, sino que está edificada a partir

4. Rancière se refiere así: «Es la lógica del pedagogo embrutecedor, la lógica de la trasmisión directa de lo idéntico [...]. Lo que el alumno debe *aprender* es lo que el maestro le *enseña*. Lo que el espectador *debe ver* es lo que el director teatral le *hace ver*. Lo que debe sentir es la energía que él le comunica». En: RANCIÈRE, Jacques: *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 2010, p. 20.

de la otredad, de lo que no es lo mismo. La multiplicidad, pluralidad y singularidad de todos (los *otros*) reemplaza a los modelos miméticos pedagógicos del Uno (Deleuze, 2005b). La escena no tiene un significado, sino que es dada al proceso de significación y percepción de cualquiera en libre facultad de su mirada. El segundo tipo, llamado *policial*, busca el *consenso*: crea nuevas distribuciones y configuraciones pero determinando dónde *deben* entrar los cuerpos. Establece nuevos casilleros sociales afirmando precisamente la incapacidad de algunos para aventurarse a lo distinto.

Es lo que yo llamo la distribución policial de lo sensible: la existencia de una relación armoniosa entre una ocupación y un equipamiento, entre el hecho de estar en un tiempo y un espacio específicos, de ejercer en ellos ocupaciones definidas y de estar dotado de las capacidades de sentir, de decir y hacer adecuadas a esas actividades.⁵

Desde la perspectiva política emancipatoria se nos presenta el desafío creativo y procedimental de construir con los materiales de la escena un universo que permita estas aventuras intelectuales de las que nos habla Rancière, aventuras *inéditas* sobre la *capacidad de cualquiera* de ver, decir y hacer de maneras diferentes e incalculables. En palabras de Rancière, el potencial político del teatro (pero también vale para otras experiencias estéticas) parte de considerar que «reconfigurar el paisaje de lo perceptible y lo pensable es modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades» (2010: 51, 52). Aquí, el concepto de política no está ligado en primer lugar a la lucha por el poder o al problema de jerarquías. Para Rancière (2010: 62): «La política es la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen los objetos comunes. Ella rompe la evidencia sensible del orden ‘natural’ que destina a los individuos y los grupos al comando o la obediencia». Tanto la política como la experiencia estética son producciones ficcionales que ayudan a rediseñar los campos posibles del hacer, decir y sentir para generar otras «formas de un sentido común polémico» en contra del consensuado (Rancière, 2010: 77). En un sentido político, la experiencia estética puede ser experiencia emancipatoria del disenso o experiencia del consenso; una puede habilitar nuevas capacidades y la otra simplemente estabilizar, armonizar los órdenes dados.

En el mismo sentido, consideramos que la experiencia investigativa que parte de la práctica creativa misma, puede ofrecer reconfiguraciones sensibles del decir, hacer y sentir de la producción teórica concomitantes políticamente a la emancipación de la que nos habla Rancière.

Ética grupal, ética poética. La potencia política del Otro

*Lo que revela el grado de potencia de una cosa,
de un animal, de un hombre,
es su poder de ser afectado. [...]
no te definirás por tu forma, por tus órganos,
por tu organismo por tu género o por tu especie;
dime las afecciones de las que eres capaz y te diré lo que eres.
¿De qué afectos eres capaz?
Deleuze (2005: 288)*

Siguiendo la perspectiva estética política de Rancière, el horizonte ético que vincula una práctica artística —en este caso el teatro— con su capacidad emancipatoria está definido por la libertad que ofrece a cualquiera para aventurarse intelectualmente en nuevas configuraciones sensibles del

5. RANCIÈRE, Jacques (2010): *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, p. 46.

mundo. Libertad que se construye en la aceptación del *otro* como enigma y, en tanto tal, impredecible. Este entendimiento de la relación de la escena con los públicos se puede trasladar a los ensayos, es decir, a los vínculos éticos dados entre actores, entre los actores y el director, con el dramaturgo, etc., y sus relaciones éticas con los materiales de la escena.

Dentro de las organizaciones operativas que cada grupo otorga a sí mismo (consciente o inconscientemente) podemos identificar configuraciones políticas que marcan los procesos metodológicos y definiciones estéticas.

Históricamente el teatro, definido por su ser colectivo, ha discutido las distribuciones del poder que se dan en su interior, especialmente, la escala jerárquica que suele poner al director y al autor en la cima de la pirámide. Cada redefinición política trae consigo una serie de planteamientos y reconsideraciones de orden poético y metodológico. Por ejemplo, la Creación Colectiva de los setenta en Argentina, principal antecedente de la dramaturgia de actor y grupal (Argüello Pitt, 2010), no solo propone un discurso político diferente —democratizando la participación del colectivo en la construcción de sentido— sino que, con esto, habilita un nuevo discurso metodológico y una poética singular de la escena. Como también, a su vez, las consideraciones procedimentales y técnicas que hacen a la dramaturgia de actor, por ejemplo, discuten políticamente con un orden canónico de producción del sentido ligada al logocentrismo del autor de gabinete. Poética y política se cuestionan e imbrican mutuamente.

Pero, como señala Rancière, antes que focalizar la cuestión política en la lucha por el poder, sería interesante preguntarse qué relaciones, con qué objetos y entre quiénes es plausible promover para reconfigurar los marcos sensibles que establecen los objetos comunes. Es decir, no se trata solo de asumir como voluntad política la participación horizontal de los integrantes de un grupo, aquella que implica democratización en la construcción del sentido colectivo —que por cierto consideramos deseable—.⁶ Se trata, además, de buscar una eficacia estética entendida en términos de «eficacia del disenso», dice Rancière (2010: 61). Como ya hemos visto, esto sucede cuando alguien que se suponía debía ocupar un tiempo y un lugar determinados encuentra otra posibilidad, descubre nuevas capacidades.

Consideramos que este horizonte político marcado por la «eficacia estética del disenso» puede pensarse operativamente en la ética grupal configurada desde el proceso de construcción. Por ejemplo, en *Los güérfanos* este horizonte político estableció las pautas éticas de vinculación grupal y poética. Podemos traducirlo, en principio, en la determinación de tres disposiciones:

1) Relativa al tiempo: un tiempo indeterminado de proceso de ensayos comprometido con la maduración de reflexiones escénicas inéditas. Consideramos que se requiere de una gran cantidad de tiempo invertido en el descubrimiento de cuál es la potencialidad del grupo en determinada problemática teatral. El tiempo es un factor imprescindible para que se constituya la dimensión procesual de la investigación, condición necesaria para otorgar complejidad al problema planteado y avanzar sobre implicancias inéditas de los trayectos. Como menciona Heiner Müller (1996: 157) «hacer experiencias consiste en no poder conceptualizar algo inmediatamente. En comenzar más tarde a reflexionar sobre eso».

2) Relativa a la definición de la tarea y el modo de vincularse con ella: la claridad en la enunciación de la tarea u objetivo que reúne al colectivo en torno al proyecto de obra resulta necesaria para que cada quién pueda desplegar su campo afectivo singular. De esta manera, se plantea una pauta ética

6. Cuando nos referimos a la democratización de la participación pensamos en la voluntad de generar un espacio donde cada integrante pueda aparecer con su subjetividad independientemente de conservar o no roles específicos —a diferencia de la creación colectiva que proponía la disolución de los roles de dirección y autoría—.

que vincula al conjunto de integrantes en un *marco común* y, a su vez, el reconocimiento de ese marco es lo que ofrece un *despliegue singular libre*. La definición de la tarea puede considerarse un límite que permite reconocer el espacio de tensiones intersubjetivas donde lo que se busca es configurar un «sentido común polémico» (Rancière), en ejercicio transversal de la pluralidad. En este punto se pone a funcionar una pregunta personal arrojada al espacio colectivo de discusión y construcción común: ¿por qué hago (este) teatro (aquí y ahora)?⁷

3) Relativa a la concepción estética como *descubrimiento*: concierne a la pauta ética que vincula el trabajo metodológico y conceptual de los ensayos con la búsqueda poética de *lo otro* (desconocido), es decir, con la intención de reconfigurar los marcos sensibles de percepción (Rancière). De esta manera promovemos la aparición del sentido político del disenso inscripto en el seno de los procedimientos. El proceso creativo, que consiste en sucesivas resignificaciones de la práctica escénica, va estableciendo sus propias pautas éticas de vinculación con el material de trabajo, siempre organizadas por la acción de «descubrir» (al otro y a lo otro). Se va construyendo el trazado particular de las directrices técnicas y creativas relacionadas a los diversos aspectos del acontecimiento teatral: actuación, dirección, dramaturgia, escenografía, texto, imágenes, música, etc.

En el caso de *Los güérfanos* estas disposiciones también pueden ser traducidas en un proceso prolongado de práctica y reflexión escénica colectiva (un año y medio) auto-ofrecido como espacio donde «cualquier cosa puede pasar», haciendo hincapié en trasgredir aquello que considerábamos nuestras «experiencias teatrales adquiridas». Sin ideas, temáticas, ni modelos de representación finalistas, sino avocados a la tarea de construir una obra cuyo proceso de construcción nos permitiera abrir y ampliar nuestros particulares parámetros de la teatralidad (o también podríamos decir: habiendo explicitado la pauta ética de vinculación con el trabajo), comenzamos a inventar nuestra manera singular «de estar juntos en la igualdad y en la diferencia» (Arendt, 1997). La clave de acceso sería la disponibilidad de encontrarse con *el otro* (compañero de grupo) y *lo otro* (material/imaginario poético), asumiendo el riesgo que ello implica: sucumbir ante el miedo a lo desconocido. Pero lo desconocido, en la figura de la alteridad, guarda en potencia transformaciones poético/políticas inéditas. Denis Guènon (2004) relata una anécdota muy elocuente sobre la potencia de la actuación y del teatro para reconfigurar nuevas capacidades en el encuentro con la alteridad:

Me acuerdo —una anécdota— cuando me casé a principios de los años 90, había dejado de hacer teatro. Me casé con una mujer a quien quería muchísimo. Ya no hacía teatro en esa época, ya no actuaba, pero a veces sí escribía obras. Un día me propusieron dar una lectura pública de una obra que había escrito y que esta mujer había leído y apreciaba. Cuando leí, frente a un público bastante grande, en un teatro en París, este texto que ella conocía —de cierta forma lo actué, tenía algo de la actuación— saliendo me dijo algo que me hizo pensar mucho. Me dijo: vi algo de ti que no conozco para nada. Sin embargo, nos conocíamos bien, nos entregábamos con un compromiso muy fuerte en esta relación, pero el hecho de estar en relación con el escenario, con la actuación, entregaba algo de mí que trabajaba una alteridad —pero dicha alteridad la había escrito yo— y sin embargo ampliaba el campo de mi presencia.

Buscamos generar un espacio laboratorio donde poner en crisis nuestras formas de ser actores, directora, dramaturgos; para funcionar como *interceptores* (Deleuze, 2003) unos de otros,

7. Eugenio Barba rescata esta pregunta como un aspecto fundamental de la creación actoral que inclusive tiene ingerencia técnica en la pericia escénica.

superponiendo nuestros trayectos afectivos, corporales, conceptuales; buscando una ética poética de la multiplicidad en la composición con el otro. Hanna Arendt propone: «[...] el mundo [...] desde el punto de vista del otro es el tipo de conocimiento político por excelencia». Pero no solo el otro (actor, director, dramaturgo) nos compone con su mirada y su presencia: la escena, la obra, es esa tercera cosa que surge «entre» nosotros mirándonos y componiéndonos, «esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico» (Rancière, 2010: 21).

Durante el proceso de ensayos, entre la práctica escénica y las significaciones elaboradas, se fue construyendo la legalidad específica del material teatral, la misma que empieza a separarse de nuestras voluntades y a conformar un nuevo cuerpo interpelante.

En este sentido es interesante pensar el concepto de *máquina* deleuziano para pensar el acoplamiento de los actores, de ellos con el director y con los componentes de la escena: concebidos todos ellos como *máquinas deseantes* (Deleuze, 2005b), la escena se construye por *agenciamientos* de cuerpos y materiales en relaciones de intensidades y trayectos desprendidos de la relación subjetiva. El sujeto está a un costado de la máquina, la ha puesto a funcionar y se ha retirado generando una tercera cosa autónoma producida por agenciamientos colectivos: «lo que produce los enunciados nunca es un sujeto, son los agentes colectivos de enunciación», apunta Deleuze (2005b: 221). (Ya veremos más adelante cómo este concepto puede aportarnos a la elaboración concreta de un procedimiento de construcción escénica cuando nos hagamos referencia a la *suspensión subjetiva*).

Entonces, tanto los vínculos éticos que configuran la complejidad grupal en torno a una tarea (¿por qué hago teatro?, ¿por qué y para qué hago esta obra aquí y ahora con estas personas?), como los vínculos éticos dados al interior de la tarea con los materiales (definidas a través de preguntas relativas al *cómo* y al *qué* de las actuaciones, la dirección, la dramaturgia, el sentido, la iluminación, el texto, etc.) tienen como horizonte de su búsqueda *componerse con el otro* (político y poético). Disolver la idea del Uno y producir la multiplicidad en el goce con el/lo otro, permite ampliar los regímenes sensoriales, o como refiere Deleuze (2005b: 81), puede «devenir creador de una tierra nueva» o por lo menos, en el peor de los casos, no consiste en un movimiento fáctico del sentido.

El espacio del ensayo así entendido es el lugar de la concertación política de los *distintos en igualdad* de capacidad para edificar aquello que los une al mismo tiempo que los cuestiona colectiva y singularmente.

Performance y representaciones

El cuerpo sabe cosas que la cabeza no sabe todavía.
Jacques Lecoq (2007: 26)

Antes de introducimos en los procedimientos que intervinieron en la construcción de *Los güérfanos* necesitamos desarrollar una perspectiva anterior que los engloba y define: la *concepción material de la escena*. Cipriano Argüello Pitt (2006: 53) la formula en estos términos: «La espesura de signos (Barthes, 1964) del espectáculo, debe ser comprendida en su doble aspecto: lo material y la percepción de este material, la cosa misma y su construcción, su trama y sus proyecciones sobre éstas».

Se plantea como campo problemático de trabajo la *intersección* entre la dimensión real/performativa de los materiales concretos y las representaciones o proyecciones significantes que les otorgamos.⁸

8. Estas reflexiones se están dando dentro del proyecto de investigación grupal dirigido por el Mgter. Cipriano Argüello Pitt nominado: *Entre la ejecución y la representación: intersecciones de lo real en la construcción escénica*. Inscripto en DocumentA/ Escénicas y SeCyT, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Al operar sobre el plano de la ejecución física del cuerpo (de los actores y de los objetos) y las relaciones en el tiempo y espacio, el plano de la representación varía sustancialmente ya que aparece el campo paradójico y «espeso de sentido» del doble teatral (real y construido; concreto y abstracto).

Desde una perspectiva fenomenológica, es el trabajo desde la *percepción material del cuerpo y su ejecución* lo que conecta e integra los sentidos en una espesura sugestiva, suponiendo una experiencia compleja de lo teatral. Cipriano Argüello Pitt refiere (2006: 61):

Como todo *paisaje*, [el cuerpo del actor] es siempre inaprensible, ya que el espectador no puede dar cuenta de la totalidad, solo puede describirla, y en la descripción, dar cuenta de la ausencia y de la imposibilidad de nombrar todo el sentido. El cuerpo, o lo corporal exige una «lógica de las sensaciones» (Deleuze), el actor no solo emite signos, sino que también estimula intelectualmente y sensorialmente al espectador.

Esta perspectiva tiene como referente al director argentino Ricardo Bartís, pero también tiene antecedentes en Meyerhold, Kantor, Barba, Lecoq; que si bien todos elaboraron reflexiones y teatralidades muy diferentes, pueden encontrar relación en el principio que requiere operar sobre el *plano físico y material* de los componentes de la escena que implican una experiencia sugestiva del sentido, una apertura a la multiplicidad del acontecimiento.

Ricardo Bartís (2003: 13) hace referencia a esa dimensión de la teatralidad y de la actoralidad que tiene que ver con ser *suceso* irreductible a texto:

El texto ha tenido siempre una supremacía ideológica con respecto a la forma y el cuerpo, y se ha ido cristalizando la creencia de que el relato textual es el relato de los sucesos escénicos, y los sucesos escénicos no tienen nada que ver con el relato textual, porque está en juego una situación de otro orden. Primero una situación de orden orgánico. Hay cuerpos, organicidad corporal, sangre, musculatura, química, energías de contacto que se van a poner en movimiento.

Estas operaciones sobre la acción y la mera ejecución material implica despejar la idea actoral de «interpretación», es decir, de un modelo de representación que pre-existe al acontecimiento actoral. Sobre el mismo acto de per-formatear el acontecimiento se va construyendo la representación o montaje —o, para ser más estrictos con lo que venimos planteando, las representaciones singulares de nuestras percepciones—. Prevalece como disposición inicial la acción performática de dejarse construir por la percepción sensorial del *devenir* (Deleuze, 2005b) y, al mismo tiempo, se van construyendo las representaciones en la tarea de montaje —realizado desde las percepciones tanto de los actores al actuar, como del director al dirigir y poner en escena, del dramaturgo al escribir, de los espectadores al contemplar, etc. Tadeusz Kantor apunta— (2004: 17): «El drama no tiene que ‘pasar’ en el escenario, sino ‘suceder’, desarrollarse ante los ojos del espectador. El drama es un devenir».

Las representaciones no tienen una esencia, no *son*; ellas *están* en movimiento constantes. Como menciona Deleuze (2005b), ellas no tienen una identidad sino que *devienen* constantemente en multiplicidad. Forma y contenido se informan mutua y dinámicamente en el crecimiento *rizomático* (Deleuze, 1977) de implicaciones sin relación de necesidad. Es decir, no existe *una* forma para *un* contenido, ni viceversa.

Entendemos que la performance y la representación, que han sido puestas generalmente en relación de oposición en el teatro del s. XX, pueden encontrarse en intersecciones productivas entre la «cosa misma» (Argüello Pitt, 2006) y el montaje significativo en devenir constante de multiplicidad. Se construyen mallas abiertas de sentido por la cualidad procesual, experiencial, no-finalista y no-esencialista del trabajo con los materiales y sus respectivas verificaciones —siempre parciales

y provisionales—. Como recomendaba Jaques Lecoq (2007: 38), es necesario describir aspectos observables de la escena para operar sobre *constataciones* de su funcionamiento y poder intervenirlos. Sin embargo, como hemos visto, estas constataciones que nos facilitan cierta pericia escénica no tienen una relación directa de causa y efecto. Por el contrario, funcionan como observaciones con las que trabajan nuestras impresiones y disponemos de ellas a sabiendas del curso misterioso que tendrán, no solo en los espectadores, sino también en el grupo de trabajo. Estas impresiones funcionan en todo caso como estímulo de asociaciones imprevisibles.

Procedimientos de construcción escénica en *Los güérfanos*

*Muchas veces el actor sintoniza
los fantasmas del director,
o los de otro actor,
muchas veces no se sabe de quién,
y muchas veces sintoniza
los fantasmas que andan por ahí,
suelos.*

Alberto Ure (2003: 145)

Realizaremos un análisis de nuestra experiencia de construcción de *Los güérfanos* para indagar en algunos conceptos operativos acerca de un proceso de reflexión escénica que aún nos suscita el pensamiento. En ningún caso intentaremos proponer nuestra experiencia como *modelo* de estas conceptualizaciones sino que, como referimos anteriormente, consideramos que es en el ejercicio de hacer y significar las particulares aventuras escénicas donde se reinventan los conocimientos comunes susceptibles de generar nuevas obras.

En nuestro proceso de experimentación escénica guiado por la búsqueda de un «sentido común polémico», dicho con Rancière, podemos identificar tres procedimientos ligados entre sí que atravesaron transversalmente la actuación, la dramaturgia y la dirección: 1) la suspensión subjetiva; 2) dejarse hacer y hablar por los otros; 3) traicionar los sentidos. Estos procedimientos se fueron experimentando en el proceso de los ensayos, en la exploración de variables técnicas en torno a las problemáticas de la actuación y de la dramaturgia originada desde la escena. Esas variables se constituyeron en pruebas y constataciones del funcionamiento de diversos estímulos propuestos desde el rol de la dirección. Desde la perspectiva material de nuestro trabajo se tiende a tomar cada elemento y rol interviniente como *estímulo*, siendo a su vez susceptible de ser estimulado. Quien ocupa el rol de la dirección es quien inicia las cadenas de estímulo nombrando el punto de partida. Luego, al modo rizomático, las conexiones trazan múltiples trayectos en cualquier sentido y dirección, entre todos y cualquiera, resonando y conectando imprevisiblemente la pluralidad heteróclita de los elementos (lingüísticos, conceptuales, materiales, sensoriales, psicológicos, sociales, etc.).

En este sentido, el rol de la dirección es concebido principalmente en su función de *iniciar* (una cadena de acciones/estímulos imprevisibles), habilitando ciertas legalidades de juego pero sin determinar la jugada. Es decir, la dirección elabora comienzos, inicios, entradas al material a través de pautas actorales y dramáticas que marcan un recorte, pero desconoce los tipos de salidas, finales, resultados poéticos posibles.

1) *Suspensión subjetiva*: nombramos así al procedimiento a través del cual operamos sobre los materiales *suspendiendo nuestra voluntad de colmar el sentido*. Dicho con Rancière: «Lo que opera, en cierto modo, es un lugar vacío» (Rancière, 2010: 64). Esta suspensión, o vaciamiento de la voluntad de «decirlo todo», —esto es, de suponer y esperar efectos cognoscitivos y afectivos determinables— resulta una estrategia del disenso: la percepción es liberada de sus habituales equipamientos y capacidades ofreciendo espacio para ser ocupada de otra forma. Seguimos hablando de la separación que propone Rancière (2010: 58) «entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales ésta se ve apropiada por espectadores, lectores u oyentes». Sólo que en este caso esa separación está extrapolada hacia la situación de improvisación en los ensayos. Por ejemplo entre la pauta de la dirección y la producción actoral se abre una disposición neutral, un espacio libre de aventura. Resulta elocuente la frase que Rancière (2010: 65) toma de una intervención artística para referir a este procedimiento del sentido: «Quiero una palabra vacía que yo pueda llenar». Promover el vacío y (la emancipación en) el llenado, en el mejor de los casos significa propiciar una ruptura estética, un nuevo cuerpo devenido de una reconfiguración de los repartos sensibles (Rancière, 2009).

En los ensayos se perseguían esas «palabras vacías» y «cuerpos vacíos» que poder reconfigurar, para buscar nuevas capacidades en las palabras, en los afectos, en lo visible. Se inventaron ejercicios actorales de improvisación que consistían, básicamente, en operaciones performáticas sobre bases rítmicas de la voz y el movimiento. De esta manera la estrategia proponía a los actores ocuparse de usar las palabras y el cuerpo en sus funciones físicas y no semánticas. En este punto recordamos una referencia a Heiner Müller (1996, 159) cuando aludía a la inconveniencia de partir de ideas para la escritura:

Maiokovski proporcionó la única descripción para mí muy clara del nacimiento de un poema. Primero hay un ritmo. Luego se presentan palabras aisladas. Sólo cuando ya hay algunas palabras aparece una idea, que resulta luego abolida por la formulación, o al menos relativizada. Luego olvida uno la idea. Y cuando uno ha acabado con el texto, entonces puede uno quizá tener ideas sobre él. Pero no como comienzo, como intención. [...] Las ideas no sirven como material de escritura.

Entendemos que esta referencia a la escritura sirve también para pensar la dramaturgia de los actores y de la escena.

Cuando en nuestro trabajo de improvisaciones se instalaba la narración o la idea sobre el campo perceptual de lo sonoro y visual, se introducía desde la dirección un elemento dramático extraño que desarmara los anclajes narrativos de los actores. La performatividad de las improvisaciones (en la cual yo misma como directora improvisaba simultáneamente desde afuera de la escena introduciendo estímulos)⁹ permitía avanzar sobre territorios desconocidos de lo sensible, de los imaginarios y las capacidades, ya que la ejecución de la acción logra anteponerse con su multiplicidad al diseño representativo de una idea intelectual preconcebida —como sostuvimos anteriormente—. A la misma vez, los actores promueven una descentralización de mis narraciones como directora. Los estímulos y encuentros con la alteridad se suceden performáticamente en relación recíproca. La acción performática y narrativa de los actores y la directora se tensan y se reconfiguran mutuamente desplazando el sentido a lugares desconocidos.

Por ejemplo: los actores devinieron en el curso de una improvisación en un «zapateo» colectivo de gran despliegue expresivo cuya referencia realista se encontraba desdibujada y eso le otorgaba

9. Que podían consistir en dictar pautas técnicas o ingresar con la palabra un elemento dramático más de la escena.

una ambigüedad inquietante, pletórica de sentidos; pero rápidamente, en la voluntad de entender y comunicar un relato en lo que estaban haciendo, comenzaron a aparecer signos de formación militar y el imaginario que comienza a organizarse ronda en torno a guerras y conquistas. Ante esta linealidad narrativa, desde la dirección se señala una palabra y una acción de la escena que significan una ruptura en esa linealidad para que los actores tomen nuevos estímulos de ejecución y pueda mantenerse abierto el sentido, sin oprimir el desarrollo expresivo de la multiplicidad. Un actor dijo: «¿Alguien vio a mi madre?». Desde la dirección pido que todos busquen a sus madres mientras marchan. Esto devino en que la formación y tópico militares devinieran en un suceso escénico más complejo, con más capas de sentido: un ejército de hombres y mujeres que buscaban a sus madres para lincharlas y, en otros momentos, para pedirles volver a sus úteros. Desde el punto de vista dramaturgico, se multiplicó el sentido al superponer el imaginario épico militar a una dimensión íntima y afectiva del vínculo filial madre/hijo. La escena abrió el campo de sentido a un lugar existencial, pero también social; a una lectura psicológica pero también política. Siendo, a su vez, una escena cuyo criterio rítmico de los cuerpos y voces en movimiento otorgaba una potencia expresiva intransferible en términos de relato acabado.

A través de la *suspensión subjetiva*, el sentido —paradójicamente— emerge por la acción de *no querer (re)tener el sentido*, por favorecer el devenir de la multiplicidad que le es propia; dejando que se fugue y conquiste nuevas tierras a pesar de nuestras voluntades de posesión.

2) *Dejarse hacer y hablar por los otros*: está relacionado a la disposición de componerse con el/lo otro y para ello se requiere agudizar la escucha y percepción del entorno. En la medida que se vea, se escuche, se sienta, se huelga, se hace presente aquello que es objeto de mis sentidos. Desde una perspectiva fenomenológica: en la medida que *es(tá)* percibido, tiene existencia. En el trabajo de los ensayos es necesario reconocer y nombrar lo que cada uno percibe del trabajo para que la «alteridad» buscada aparezca como tal. El discurso de la percepción desde el punto de vista del otro, como veíamos con Arendt, ofrece algo distinto que puede tomarse para complejizar mis «unidades de sentido», para salirme de mi «identidad» y devenir (con el) otro. Como menciona Rafael Spregelburd (2001) en relación al proceso de construcción de la obra *La escala humana*¹⁰:

El método inicial fue que cada uno escribiera la misma escena para luego tratar de rescatar lo que más nos gustaba de las propuestas..., no funcionó. Pero nos dimos cuenta de que no queríamos la sumatoria de tres estéticas, sino llegar a una que para todos fuera nueva. Lo definimos como «siempre escribir en la casa de otro». Uno cuando escribe quiere ser otro, quiere trazar con esa otredad en la cual descubre cosas que no conocía.

Pero no se trata solo del discurso del otro, también se trata de aquello que excede el campo lingüístico y acontece materialmente: el acto de pronunciar una palabra en un actor; determinada intensidad y ritmo de movimiento; la melodía de un instrumento; la sombra de una actriz proyectada sobre la pared; etc. Si permitimos que todos esos elementos plurales me «hagan la percepción», es decir, si los percibo y «hago/me compongo con ellos», estoy permitiendo que ingresen con su alteridad en mi campo de asociaciones. Ahí estaré «escribiendo en la casa de otro», probablemente.

La misma escritura en papel conlleva una acción particular donde distintos elementos se vinculan performáticamente. Por ejemplo, en el proceso de *Los güérfanos*, luego de seis meses de improvisaciones, comencé a escribir un texto con los mismos criterios con que se desarrollaban las improvisaciones. Esto es: escribía tensando la acción performática y el montaje textual narrativo. Me disponía a escribir sin saber a dónde me llevaría el ritmo de la escritura, sin pretender *colmar*

10. Esta obra fue escrita por tres dramaturgos: Javier Daulte, Alejandro Tantanián y el mismo Spregelburd.

el sentido. Luego revisaba y montaba estratégicamente lo que había resultado en función de lo que consideraba aportaba a una complejidad y apertura del sentido. Entendemos que en este procedimiento es la palabra quien escribe al dramaturgo y no al revés. Heiner Müller (1996: 158) dice:

Escribo más de lo que sé. Escribo en otro tiempo que el que vivo. [...] [Escritura como] una cámara oscura. No me gustan las concepciones detalladas. No me gustaría conocer la fábula antes de encontrarla. Nunca busco una fábula. La encuentro antes de buscarla. Eso es lo que me agrada de escribir: es un riesgo, una aventura, una experiencia.

Parecería que, finalmente, el texto sabe más de uno mismo que uno de él y de uno. Esas aventuras pueden ser asumidas también en el encuentro con cada situación y elemento de la escena. Podríamos decir que los actores se dejaron «hacer/decir» por mis pautas de dirección y por sus compañeros de escena, luego yo me dejé hacer/decir por ellos y por los materiales surgidos de las improvisaciones, más el devenir de las palabras a la hora de sentarme a escribir el texto. Esta misma lógica se repite en lo sucesivo: en el encuentro del texto ya escrito con los actores en escena, en la reescritura del texto a partir de la puesta en escena de los actores, de una función a otra... El proceso consistió en un continuo trabajo de re-escritura cuya progresión intentaba ser aditiva y en relación de apertura. A partir del principio de «dejarse hacer» de acuerdo a «la casa del otro» se abren campos de posibilidades desconocidas hasta el momento. La puesta en escena termina siendo un proceso inacabado; no es un resultado que se «repite», sino disposiciones de muchos tipos que buscan «producir» la obra cada vez.

3) *Traicionar los sentidos*: consiste en el procedimiento de instalar un suceso o relato como criterio de realidad escénica o ficcional y posteriormente desvirtuarlo. Tanto en las improvisaciones de los actores como en el proceso de «improvisación escritural» realizada por mí -podríamos llamarlo así-, nos ocupábamos por entender la lógica o principios que organizaban ciertas identidades del material para luego desconfigurarlas revelando una nueva potencia. Por ejemplo: la noción de personaje fue trabajada desde esta perspectiva como una identidad polimorfa, en movimiento constante, que se define provisoriamente en relación con los otros y a partir de sus miradas. Los actores elaboraban comportamientos físicos de los cuales emergían datos psicológicos y afectivos, pero el procedimiento del ejercicio consistía en contradecir los signos del cuerpo con tales asociaciones inmediatas. O bien, una vez que el cuerpo se informaba de un trayecto afectivo, se pedía que la palabra apareciera dissociada de esa afectación, por ejemplo con un lenguaje académico; o bien que narrara algo que nada tenía que ver con el suceso dramático que estaba evocando y luego encontrarle alguna asociación —relacionado con el procedimiento deleuziano (2003) de promover «una boda de dos reinos»—. En el proceso de escritura del texto, buscaba elaborar características singulares en cada personaje al mismo tiempo que procuraba que sus reacciones me sorprendieran. Y si un texto o situación parecía recargar un aspecto característico de un personaje lo extirpaba sin modificarlo y lo ponía en boca de otro. Otra forma de aplicar este procedimiento era insinuar una tendencia de acontecimientos y luego desviarla bruscamente obligando a mi propia escritura a encontrar una alternativa imprevista plausible de convivir con lo dado, pero sin corresponderle necesariamente en términos de causa y consecuencia. Este procedimiento de traicionar el sentido implica amenazar toda posibilidad de estabilización del sentido. Sospechosamente, cuando menos unidad parecen tener los relatos y acontecimientos, más se asemejan a la realidad. Como nos recuerda Píndaro: «la realidad guarda más sombras que luces».

Desde este procedimiento formal fueron tomando protagonismo temático en la obra los conceptos de identidad y de realidad; ambos cuestionados como relatos inacabados, como constructos complejos que nos abren preguntas sobre lo que «nos viene dado» por las instituciones sociales —particularmente, por la institución *familia*— y la potencia de la ficción para «construir la realidad». En términos de anécdota *Los güérfanos* trata de tres hermanos que han sido abandonados por sus padres y han inventado roles ficticios para suplir esa ausencia: la hermana mayor «hace» de madre, el hermano de tío (porque no le sale «hacer» de padre), y la hermana más pequeña de hija. El tema conflictivo de la obra se despliega en torno a los vínculos que establecen entre ellos y el entorno social a partir de sus singulares construcciones ficticias. Pero también vemos cómo las ficciones que han construido, los construye a ellos.

Podemos decir que los procedimientos que hemos desarrollado tuvieron mucho que ver con los principales núcleos temáticos que hoy están presentes en la obra y, al mismo tiempo, estas temáticas son también reflexiones teatrales: la realidad como un constructo ficcional y la ficción como productora de realidad que, en tanto construcción, permite ser deconstruida. Desde estos núcleos centrales, los distintos campos de sentido que se abren en torno al abandono, el amor, el desamor, la soledad, el fantasma de la disolución de los vínculos, la verdad, la muerte, adquieren valor de relato que, mal o bien, los personajes se cuentan a sí mismos. Y, en su reverso, emerge la pregunta: *¿serían capaces de contarse otro relato que les ofrezca mayor libertad?*; o bien, dicho con palabras de Rancière (2010: 67), serían capaces estos personajes de encontrar nuevas relaciones entre forma y contenido, nuevas capacidades, «un paisaje inédito de lo visible, formas nuevas de individualidades y de conexiones, ritmos diferentes de aprehensión de lo dado, escalas nuevas».

Nos resulta interesante ligar esta particularidad dramática con una reflexión que nos devuelve a la cuestión central de este trabajo: la estrecha relación entre los procedimientos teatrales y los procedimientos por los cuales conocemos y producimos la vida social y política.

El teatro como laboratorio político: las capacidades de la ficción

Eugenio Barba reflexiona (1986: 157): «Durante la última improvisación he tenido la nítida sensación de lo que el teatro pueda ser. El teatro no es lo que afirmaba en ocasiones pasadas: es decir la verdad. El teatro es el vacío de verdad, es el grado máximo de ficción». Pensar el concepto de ficción como alternativa de pensamiento a los conceptos *verdad* y *mentira* (conceptos que han tenido gran participación en la tradición teatral y filosófica, desde las argumentaciones de Platón para echar a los poetas de su ciudad ideal, hasta las tendencias contemporáneas como las performances y happenings, los *biodramas*, etc.) nos ofrece la posibilidad de librarnos de ciertas connotaciones metafísicas de origen platónico, de valores trascendentes.

El concepto de *verdad* ha circulado en las preocupaciones de pedagogos, directores y actores especialmente desde el siglo XIX, dejando traslucir un orden moral en las argumentaciones teóricas y los tipos de teatralidades. Barba nos ofrece pensar en el concepto de *ficción* como una salida alternativa del dualismo verdad-mentira (1986: 141): «En la raíz de la palabra ‘ficción’ se da el sentido de ‘hacer’, ‘dar forma’. Es probable que originalmente indicase la acción de ollero que modelaba la arcilla. Del mismo modo la boca y la laringe modelan los sonidos cuando el hombre quiere comunicar algo y hablar». Esta perspectiva nos permite formular otras consideraciones políticas y estéticas desequipadas de las connotaciones que homologan la ficción a la mentira o a la ilusión. En este sentido, la ficción es tomada como *otra realidad* posible, de la misma manera que la arcilla puede transformarse en vasija: «La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo

real» (Rancière, 2010: 66-67). Se libera del campo moral metafísico, mimético, representacional, y se alinea a un inmanentismo ligado a la perspectiva vitalista spinozista (Deleuze, 2006) de *componerse* con lo/s otro/s. En todo caso, lo que funciona como medida de eficacia ética y estética de la ficción sería, siguiendo el enfoque vitalista, *componerse en pasiones alegres* —entendidas como potencias de acción, siendo que las *pasiones tristes* las impide, las debilita y sofoca— (Deleuze, 2006: 38).

Por otro lado, la verdad, ligada por la corriente histórica realista del teatro a la *autenticidad* y a lo *natural*, nos remite a otra reflexión barbiana:

Pinocho, el muñeco de madera que hablaba y andaba a solas, decide buscarse a sí mismo: todas las partes del árbol de las que procedía. Con otras palabras: lo que era cuando era *natural*. Se puso a buscar y, efectivamente, encontró algo. Las otras partes de su naturaleza eran una culata de fusil, la puertecita de un tabernáculo, la mesa de cocina de un burdel, una parte de un bote salvavidas...

Reencontrarse a sí mismo no tiene sentido.¹¹

Entendiendo al cuerpo y a la realidad como construcciones hechas de sentidos y hábitos culturales, poco importa su «verdadera identidad» sino la forma que puede darse a sí mismo en el espacio común de participación, sus nuevas capacidades y potencias (Spinoza) o, usando términos de Barba, lo que importa es cómo «poner-en-forma un cuerpo nuevo» o, en términos de Rancière, cómo modificar el reparto sensible para una experiencia política igualitaria y emancipatoria.

Luego están, [...] las estrategias de los artistas que se proponen cambiar las referencias de aquello que es visible y enunciable, de hacer ver aquello que no era visto, de hacer ver de otra manera aquello que era visto demasiado fácilmente, de poner en relación aquello que no lo estaba, con el objetivo de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y de los afectos. Ése es el trabajo de la ficción. La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto a lo real. Es el trabajo que produce disenso, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación. Este trabajo cambia las coordenadas de lo representable.¹²

Las ficciones teatrales, entendidas como el trabajo específico estético que «cambia las coordenadas de lo representable», pueden pensarse como laboratorios políticos que si bien no generan a la manera de la acción política un «nosotros», es decir, formas de enunciación colectiva (Rancière, 2010), pueden considerarse laboratorios epistemológicos de la vida social y pueden aportar a la producción de «los mundos propios de los *nosotros* políticos».

Bibliografía

ARENDDT, Hanna (1997): *¿Qué es la política?* Barcelona, Paidós.

ARGÜELLO PITT, CIPRIANO (2009): «El nosotros infinito de la creación colectiva», en *Revista Picadero*, n.º 23, abril/julio.

— (2006): *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. DocumentA/Escénicas, Córdoba, Argentina.

BADIOU, Alain (2005): *Imágenes y palabras*. Buenos Aires, Manantial.

11. BARBA, Eugenio. (1989): *Más allá de las islas flotantes*. Gaceta, México, p. 137.

12. RANCIÈRE, Jacques (2010): *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, pp. 66-67.

- BARBA, Eugenio (1989): *Más allá de las islas flotantes*. México, Gaceta.
- BARTIS, Ricardo (2003): *Cancha con niebla*. Buenos Aires, Atuel.
- BENE y DELEUZE (2003): *Superposiciones*. Buenos Aires, Ediciones Artes de Sur.
- CORMANN, ENZO (2007): «Especificidad, potencialidad, actualidad de la asamblea teatral», en *Escribir para el teatro 02*. España, Alicante.
- DELEUZE, Gilles (2007): *Spinoza: Filosofía práctica*. Buenos Aires, Tusquets.
- (2005): *Francis Bacon. Lógica de las sensaciones*. Buenos Aires, Arena.
- (2005b): *Derrames entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires, Cactus.
- DELEUZE y GUATTARI (1988): «Postulados de la Lingüística», en *Mil Mesetas*. Pre-textos, Valencia.
- DELEUZE, G. y F. GUATTARI (1977): *Rizoma. Introducción*. España, Éditions de Minuit.
- DUBATTI, Jorge (coord.) (2008): *Historia del actor*. Buenos Aires, Colihue.
- DUVIGNAUD, J (1966): *Sociología del teatro*. México, Fondo de cultura económica.
- ECO, Umberto (1984): *Obra Abierta*. Barcelona, Planeta.
- FÉRAL, Josette (2004): *Teatro, teoría y práctica: Más allá de las fronteras*. Buenos Aires, Galerna.
- (2003): *Acerca de la teatralidad*. Bs. As, Nueva Generación.
- GUÉNOUN, Denis (2004): «¿Todavía teatro?», en *Actas del 1.º Coloquio Internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*. México, UNAM.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (1998): *Meyerhold: Textos Teóricos*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- IRAZABAL, Federico (2005): *El giro político*. Buenos Aires, Biblos.
- KANTOR, Tadeusz (2004): *El teatro de la muerte*. Buenos Aires, Ediciones de La Flor.
- LAVATELLI, Julia (2005): «Gilles. Deleuze: la alternativa filosófica a la diferenciación de los estudios teatrales en internalistas y externalistas», en la Revista *Telondefondo*, n.º 2, diciembre. <http://www.telondefondo.org/articulo.php?cod=19> (Consulta realizada el 1 de Septiembre de 2010).
- LECOQ, Jacques (2007): *El cuerpo poético*. Barcelona, Alba.
- LEHMANN, Hans-Thies (2006): *Postdramatic theatre*. Oxon, Ed. Routledge.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2000): *Fenomenología de la percepción*. Madrid, Península.
- MÜLLER, Heiner (1996): *Germania. Muerte en Berlín*. Navarra, Hiru.
- RANCIÈRE, Jacques (2010): *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.
- (2009): *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile, LOM.
- SÁNCHEZ MONTE, María José (2004): *El cuerpo como signo. La transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- SERRES, Michel (2000): *La interferencia. Hermes II*. Bs. As, Almagesto.
- (2005): *Atlas*. Madrid, Cátedra.
- SPREGELBURD, Rafael (2002): «La función conjunta de autor y director», en *II Foro de dirección teatral*, Festival Internacional de Teatro Mercosur. Córdoba, edición del Festival, p. 121-122.
- (2001): «Spregelburd: Defensa de un teatro idiota», en el Diario *La Nación*. http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=190530 (Consulta realizada el 20 de Noviembre de 2010).
- STEINER, George (2004): *Lecciones de los maestros*. México, Siruela.
- URE, Alberto (2003): *Sacate la careta*. Buenos Aires, Norma.