

---

## ACERCAMIENTOS DRAMATÚRGICOS PERFORMÁTICOS<sup>1</sup>

Julia Elena Sagaseta (IUNA)

### Resumo

*O artigo debate o conceito de dramaturgia no atual panorama do teatro pós-dramático, ou performativo, em que as distintas operações de transfiguração do texto provocaram uma profunda revisão nos limites disciplinares do gênero.*

**Palavras-chave:** Dramaturgia, Teatro Contemporâneo, Narrativas, Processo.

### Abstract

*The article discusses the concept of dramaturgy in the current scenario of post-dramatic theater, or performative theater, in which several operations in the text provoked a profound revision in the disciplinary boundaries of the genre.*

**Keywords:** Drama, Contemporary Theatre, Narratives, Process.

¿A qué llamamos dramaturgia en el teatro contemporáneo? Si nos referimos al texto y lo destacamos, como se hace en la escena más tradicional (la obra de Tennessee Williams, por ejemplo) estamos supeditando el teatro a la literatura. La dramaturgia así entendida es un género literario (con todo lo controvertido y discutible que tiene el concepto de género) pero el teatro es el arte escénico del que ese tipo de texto puede ser uno de los componentes.

El teatro contemporáneo (y me refiero al más experimental, al de mayores búsquedas estéticas, llamémoslo posdramático o performático, que es la denominación que prefiero), no deja de lado la textualidad ni la historia, pero la dramaturgia se puede desarrollar de muchas maneras sin que encarnar personajes y repetir palabras sea lo único prioritario. El texto es sólo uno más de los lenguajes de la escena.

Las narrativas pueden ser múltiples. En algunas propuestas pueden combinarse con obras ya escritas. Un ejemplo de la escena de Buenos Aires: el director Cristian Drut dirigió *Crave*, una pieza de la dramaturga inglesa Sarah Kane. Su propuesta fue colocar a los actores sentados frente a los espectadores y de ese modo iban diciendo el texto de Kane. Pero detrás de ellos, el iluminador y artista visual Fabricio Costa creó una ambientación digital que producía otra dramaturgia, a través de un software de tratamiento audiovisual en tiempo real y código abierto. El espacio se llenaba de colores, de luces, de formas que se abrían y cerraban. La relación entre ambas dramaturgias la realizaban los espectadores que eran así invitados a un trabajo activo.

---

<sup>1</sup> Nota do editor: a revisão do texto é da própria autora; a bibliografia foi adequada às normas da ABNT.

La dramaturga y performer española Angélica Lidell separa sus dos artefactos artísticos. Publica sus obras, que le han valido el premio nacional de literatura dramática de España y con esos mismos textos realiza performances inquietantes con los que ha obtenido un gran prestigio en su país y fuera de él. Las piezas rompen con las convenciones conocidas del género pero es una escritura muy cuidadosa en sus búsquedas estéticas y de fuerte tono político. En las performances teatrales esa denuncia se hace más fuerte cuando la pasa por su cuerpo. La escritura se cruza y se ve intensificada por la presencia. En *Yo no soy bonita* (la obra que vi) Lidell elabora una cruda acusación a la sociedad patriarcal. Como lo hacen muchos performers, apela a su propia vida, a sus propios recuerdos, en este caso a una violencia sexual que sufrió de niña. Mientras relata, su cuerpo sufre porque se autoinflige heridas, sangra. La belleza y la tranquilidad están en un hermoso caballo blanco que permanece en escena y al que acaricia y hasta pretende seducir.

En esta performance no se espera un público que complete la historia, que se integre. Es decir, no es relacional. Se busca impactar al público con el relato y las acciones y muchos no lo soportan (a pesar de la tradición desde el Accionismo Vienés a Marina Abramovic). Pero de las dos dramaturgias, la que no se tolera es la de las acciones y las heridas, que crean otra narración, distinta y complementaria de la verbal.

En otros casos se puede hacer un cruce textual que trastoca una historia, como ocurre con la *Orestea* del director italiano Romeo Castellucci. Allí, la tragedia griega se mezcla con *Alicia en el país de las maravillas*. Por supuesto, esto provoca que la trama tome un giro inesperado para mostrar un mundo de horror. Pero el mayor cambio lo provocan los actores elegidos, particularmente el que realiza el papel de Agamenón. Es un joven con síndrome de Down y esa presencia cambia completamente la figura siniestra del jefe griego y con ello la fábula tradicional.

En los años 80 vino a Buenos Aires Tadeusz Kantor y dejó una marca muy fuerte en la escena, particularmente en un grupo que en los 90 y principios de los 2000 enriqueció el teatro argentino, el Periférico de Objetos. Las obras de Kantor se presentaron sin traducción, por lo tanto lo que se seguía y maravillaba era la dramaturgia que producían los cuerpos, la música, los muñecos. Lo mismo ocurrió con *El Evangelio de Oxirincus* de Eugenio Barba, que usaba distintas lenguas. Con estas experiencias como espectadores, los argentinos aprendimos a leer de otra manera el teatro, a ver que la escena era lo importante, a destacar los cuerpos de los actores.

Hay que aclarar que el teatro argentino tiene un inicio mixto desde fines del siglo XVIII: el teatro de texto y el circo. Ya a fines de 1700 hay una obra corta cómica pero de corte político que muestra las desaveniencias entre la monarquía española y la portuguesa. A la protagonista, una joven campesina la pretende otro joven de la misma extracción social, al que ella ama, pero aparece un portugués nativo de Brasil y muy rico que también quiere casarse con ella. La obra es muy simple pero lo principal está en los juegos de palabras y la corporalidad propuesta, especialmente en el antagonista portugués.

A fines del siglo XIX, después de dos décadas de estancamiento, se produce un renacimiento del teatro argentino desde el circo: unos payasos y trapeceistas se hacen actores. Es decir, el teatro vuelve a comenzar con cómicos de gran entrenamiento físico. Pero rápidamente, casi diría en tropel, llegan los dramaturgos. Convertidos en actores

los ex cirqueros resultan buenos en la escena, se multiplican las compañías y crece la dramaturgia que no ha dejado de producir material hasta la actualidad. Y como Buenos Aires es el centro absoluto del teatro argentino ese material se expande por todos lados. Por eso casi no tenemos teatro de grupo o creación colectiva, la gran innovación latinoamericana en el teatro.

La mayor diferencia se produce con el teatro de la ciudad de Córdoba donde sí hay creación colectiva. El director más importante de esa ciudad, Paco Giménez, no desdeña la dramaturgia pero pone en sus puestas un particular énfasis en el accionar y las voces de los actores. Dirige dos grupos, uno en Córdoba y otro en Buenos Aires y en sus representaciones se puede ver la diferencia de propuestas que hacen los cuerpos de los actores: los de Córdoba son desbordados en su expresividad, los de Buenos Aires marcados por tantas décadas de formarse en el método Stanislavski.

El teatro de Buenos Aires conoce al maestro ruso en los años 50 cuando llega al país una actriz austríaca, Heddy Crilla, formada con una actriz de Stanislavski. Ella hace una rápida difusión del método que es recibido con enorme entusiasmo por los actores de la época y que rápidamente se convierte en el método canónico de enseñanza del teatro en Buenos Aires. Sin embargo, no era totalmente desconocido y esto sí habla lo que puede significar el centralismo cultural en un país. Desde la década del 20 vivía en una ciudad del interior, Mendoza, una actriz rusa que había trabajado en el Teatro de Arte de Moscú bajo las órdenes de Stanislavski y, por lo tanto, conocía bien el método. Era Galina Tolmacheva, que se fue de Rusia cuando se produce la revolución de 1917, viene a Sudamérica y se instala en esa localidad hasta su muerte. Allí forma actores y es la iniciadora de la escuela de teatro de la universidad de ese lugar. Sin embargo, todo eso era ignorado por la capital del país.

La formación stanislavskiana proporcionó a la escena porteña buenos actores pero también potenció la existencia de dramaturgos. La triangulación autor – director – actor se mantuvo en todo su vigor. Pero la escena estaba al servicio del texto.

Recién a mediados de la década del 80, con la instauración de la democracia, se produce la caída de ese modelo y la proliferación de diferentes búsquedas escénicas: teatro de imagen, de objetos, cabaret teatro, clown, performance. El actor se prepara de diferentes maneras y empieza a tener preponderancia el “teatro de estados” de Ricardo Bartís que se va a asentar en las décadas siguientes.

En la década del 90 vuelven a aparecer dramaturgos pero la diferencia con el panorama tradicional es que estos escritores vienen de la escena. Son directores o actores que se ponen a armar sus textos. Es una dramaturgia distinta, más separada de la literatura y que tenía un antecedente importante: Eduardo Pavlovski, un actor performer que siempre concibió sus obras para su actuación (la que por otro lado también anticipó el teatro de estados).

La dramaturgia de estos nuevos autores también puede ser considerada un artefacto independiente y puede ser realizada con una búsqueda poética muy fuerte como la de Luis Cano. La editan como literatura y como material escénico y está abierta a múltiples interpretaciones. Al respecto vale el ejemplo del material de uno de los directores de un grupo muy significativo de los 90 y 2000, El Periférico de Objetos. Me refiero a Daniel Veronese (los otros directores eran Ana Alvarado y Emilio García Wehbi) y a una de sus obras, *Cámara Gessell*. La obra se estrenó con muñecos y una actriz, la

mezcla de muñecos, robótica y actores se fue acrecentando en las siguientes puestas del grupo. Pero ese texto fue puesto en escena por André Carreira sólo con actores con un resultado muy efectivo. La perspectiva amplia de la pieza permitía muchos acercamientos diferentes y producía distintas dramaturgias.

Emilio García Wehbi realiza una dramaturgia escénica que parte de una fuerte intertextualidad. Sus textos son una multiplicidad de citas. Cuando hace una puesta de autores (*Woyceck* de Büchner, *Bambiland* de Elfriede Jelinek o las obras de Rodrigo García que está realizando ahora) la escena realiza una marcada resemantización y muchas veces agrega textos propios. García Wehbi es un artista conceptual y como tal dirige, lo que lo coloca en un lugar singular dentro del teatro argentino.

Cabe preguntarse a esta altura cuál es el panorama de la escena porteña en el 2013. Las búsquedas parecen haberse tomado un respiro. Hay un crecimiento del teatro comercial, a veces con obras de Broadway, a veces con autores alemanes. Es el mercado, las entradas son muy caras pero los actores son muy buenos y muchos directores del teatro independiente se han pasaron a este sector, algunos relevantes como Daniel Veronese, Claudio Tolcachir, Alejandro Tantanián.

En el ámbito independiente se ha vuelto al teatro de texto pero, en general, los dramaturgos siguen siendo directores o actores. Es decir, parece haberse terminado definitivamente con la figura del escritor.

Si bien se produce desde la escena se ha perdido mucho de la dramaturgia performática, cuyo mayor representante actual es Emilio García Wehbi y también Fernando Rubio y Pompeyo Audivert. Diríamos que lo que predomina es un esquema de teatro tradicional, que en cierto sentido hay una involución. Importa la palabra y la tecnología, que se utiliza muchísimo, está al servicio de la historia pero no con propuestas o búsquedas.

El problema no es sólo de Argentina. André Carreira (2012) en el artículo "*Nova lorque: visita ao ambiente fronteiriço*" comentando su estadía en esa ciudad hace observaciones parecidas. Y lo mismo ocurre en países europeos. Erika Fischer Lichte en su libro *Estética de lo performativo*, señala que lo más importante está ocurriendo en los lugares donde se juntan las artes, es lo que ella llama "el acontecimiento". En toda performance hay una carga de teatralidad muy grande, suele encontrarse también en las intervenciones. Habría que plantearse qué diferencia hay entre una intervención teatral en la ciudad y el teatro callejero. En la misma posición está Josette Feral en su último libro *Théorie et Pratique du théâtre* que lleva como subtítulo *Au-delà des limites*.

Desde la teoría se propone seguir con las rupturas y los entrecruces. Algunos teatristas lo hacen. Otros se dejan tentar por una situación más cómoda o más rentable. No quiero decir que no propongo el teatro de texto pero quisiera que se renovara, que produjera lo que hizo Beckett, que exigió otra forma de teatro. Creo que el último dramaturgo absolutamente innovador para la escena fue Heiner Müller, basta pensar en sus textos *Máquinahamlet* o *Medeamaterial*. En la dramaturgia argentina algunos siguen en las búsquedas. Ya he nombrado a Luis Cano, uno de los más cuidadosos y el más poético dramaturgo, también director. Y tengo que agregar a Rafael Spregelburd que juega con los géneros populares en rupturas posmodernas o realiza un cruce entre dramaturgia textual y musical en su obra *Apátrida*, que además codirige e interpreta, o Federico León director de teatro y cine que rompe los límites genéricos y los mezcla.

Se lee mucho a Jacques Ranciere, en especial *El espectador emancipado* pero la estética tradicional escénica no lo emancipa y el espectador queda trabado, se ha ido haciendo cada vez más convencional.

A pesar de todo esto, como puede, el teatro sigue avanzando y los límites no dejan de romperse. En el Festival de Nancy de 2012 estuvo Sophie Calle con una performance. ¿Qué hacía en un festival de teatro una artista conceptual? Si se la convocó es porque el teatro se expande. Sophie Calle leía los diarios de su madre que había muerto poco tiempo atrás en el ámbito de una iglesia abandonada.

Dónde se ubican las performances parece ser un problema. ¿Dónde ponemos las obras de Jan Fabre? ¿Son teatro o artes visuales? Hablar en esos términos creo que es un intento de mantener los géneros que muchos artistas no respetan pero que otros malentienden. Jan Fabre, por ejemplo, tiene una dramaturgia que ha publicado. En Buenos Aires se ha puesto uno de esos textos en un proyecto de graduación del IUNA. Se hizo una puesta bastante performática pero, indudablemente, alejada de las propuestas escénicas tan visuales de Fabre. No niego ese intento. Hay allí una exploración estética que encuentro positiva, porque coloca a jóvenes teatristas frente a dificultades y maneras de enfocar el arte contemporáneo.

Guillermo Gómez Peña, el performer chicano, en su manifiesto *En torno a la performance* trata de caracterizar al performer y sus relaciones y diferencias con el actor. En sus performances, que son muy teatrales, hace una fuerte dramaturgia con su cuerpo, con su vestuario y con la palabra hablando en español, en inglés, en spanglish.

Eleonora Fabião ha dicho que la performance es un desordenador y es cierto. Produce impacto, obliga al espectador a tomar alguna posición. Me he referido antes a la performance de Angélica Lidell *Yo no soy linda* y al rechazo de parte del público.

Pero el espectador también puede tomar otra actitud. En la retrospectiva de Marina Abramovic en el MOMA de Nueva York en 2010, la artista realiza una performance que consiste en permanecer los tres meses de la exposición en el museo y presentarse en el horario del mismo sentada en una silla con otra enfrente y una mesa en el medio. Los espectadores van pasando de a uno y se quedan mirándose con Marina el tiempo que quieren o toleran. Para la inauguración se invitó a Ulay, el artista alemán con quien Marina compartió trece años de arte y vida hasta la separación en la performance *La muralla china*. Cuando Ulay llega a Nueva York hace veintitrés años que no se ven. Se encuentran antes de la inauguración y luego Marina empieza su performance. Ulay se pone en la fila de espectadores y cuando llega su turno pasa como uno más. Marina está con los ojos cerrados, cuando los abre ve a Ulay y se pone a llorar. Se toman de las manos y permanecen un tiempo así mientras el público aplaude. Los espectadores no se sintieron contempladores sino partícipes del encuentro.

Bia Medeiros ha dicho que la performance y en particular Marina Abramovic ya está en los museos. Quizá los museos se estén transformando si permiten estas cosas, quizá tengan que cambiar la palabra que define los museos de arte contemporáneo o haya que agregar otra significación a la palabra museo.

Y cuando los límites del teatro de ensanchan ocurre también allí algo parecido. El último espectáculo de El Periférico de Objetos, el que fue su despedida, *Manifiesto de niños* (2005) se presentó en Berlín en una galería de arte y en Buenos Aires en un gran ámbito de un centro cultural. Por sus características (era una instalación teatral) era

difícil presentarla en un teatro. Como toda instalación es difícil describirla. Sólo podemos decir que consistía en una gran caja blanca dentro de la cual estaban dos actores que como niños jugaban, se agredían, se burlaban, se amigaban, mientras una actriz leía nombres de niños de todo el mundo abusados, martirizados, muertos, sufrientes. Los costados de la caja tenían ventanas por donde los espectadores podían ver lo que ocurría dentro y también pantallas donde se transmitían esas acciones, dibujos y películas. Pantallas en otros lugares de la sala también transmitían las acciones y otras películas. Los espectadores podían elegir qué ver y desde dónde hacerlo.

Margarita Bali ha sido una bailarina y coreógrafa muy importante, una de las directoras del grupo Nucleodanza. Ahora es una video artista muy reconocida. En su última obra, *Hombre rebobinado*, presenta en varias pantallas historias de un hombre, actor-bailarín y su relación familiar. Pero en medio de esas acciones llega el bailarín-actor y se instala en la escena interactuando con las imágenes. La primera versión de esta obra fue presentada en una galería. Luego ha venido haciéndose en el estudio de Bali porque le resulta muy difícil encontrar un lugar de artes visuales o teatro donde pueda presentar el trabajo y que cuente con la tecnología que ella utiliza. La obra es un cruce interartístico y eso la lleva a no poder ubicarse en un lugar preciso para presentarla.

Creo que esta relación de teatro y performance, de teatro performático, de teatro y arte conceptual, enriquece la escena, la hace avanzar en sus posibilidades y multiplica las formas dramáticas. Sólo hace falta que los ámbitos y los espectadores se abran a ellas. Los artistas, como siempre adelante, ya lo están haciendo.

## Bibliografía

BOURRIAUD, Nicolás. **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2008.

FÉRAL, Josette. **Théorie et Pratique du théâtre**. Au-delà des limites. Montpellier: Éditions l'Entretemps, 2011.

FISCHER-LICHTE, Erika. 2011. **Estética de lo preformativo**. Madrid: Abada editores, 2011.

FORTEZ, A. L. *et al.* **Relatos de viagem**. Florianópolis: Experiência Subterrânea, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **El espectador emancipado**. Buenos Aires: Manantial, 2010.