

El director como autor en la escena contemporánea de Buenos Aires.

Alfredo Rosenbaum (IUNA)

Con el advenimiento de la democracia en la década del 80, surgen en la Argentina una serie de manifestaciones espectaculares diversas, que estallan en una producción teatral múltiple y heterogénea. A partir de allí, y durante las décadas siguientes, se desarrollarán en diferentes zonas teatrales.

La mayoría de estos espectáculos cuentan entre sus principales características la de dejar de lado el texto dramático, es decir, no parten de un texto *escrito para la escena* previo a la constitución de la misma. Correlativamente con esto, se produce un decaimiento del texto dramático en esta zona de la producción teatral, y hasta cierto desprecio por la escritura dramática como un elemento central e insoslayable de la producción teatral. Este es un desplazamiento importante porque en principio parece quebrar la triangulación autor-director-actor de la que hasta ese momento era impensable salir. Sin embargo, el peso de la escritura (ya no necesariamente previa) sigue vigente durante este período en la concepción de muchos artistas y fundamentalmente de la crítica y el público. Menciono sólo a modo de ejemplo el espectáculo dirigido por Ricardo Bartís, *Postales Argentinas*,¹ construido en el trabajo de ensayos entre director y actores, prescindiendo de un texto previo y edificado a partir de la parodia de situaciones clisé y un collage de textos no-dramáticos. Después de realizar funciones en el exterior y una temporada exitosa en el Teatro San Martín de Buenos Aires, se realizó una “puesta en texto”, es decir, una operación de escritura y publicación a partir de la desgrabación del espectáculo. En este ejemplo podemos ver como, a pesar de la fuerte inversión del orden (el espectáculo precede a la escritura), hay un gesto de regreso a la escritura, una necesidad (tal vez no de los artistas, pero sí de la crítica) de volver a centrar el teatro en la escritura, de regresar al ya tan mentado logocentrismo.

Pero desde el punto de vista del texto dramático, más importante aún es observar cómo en vastos sectores de la producción y la crítica el triángulo autor-director-actor persiste como concepción dominante: al debilitarse la función del texto dramático como una construcción previa y necesaria para la realización de un espectáculo, cuya

¹ El ejemplo no está tomado al azar. *Postales argentinas* fue un espectáculo que por un lado sintetizó una serie de rasgos de estas nuevas formas de teatro, y por otro se convirtió en un punto de inflexión fundamental para los teatristas que estaban ingresando a la producción en esos años.

dramaturgia el director debe interpretar para re-inscribir en la escena con un conjunto de actores, la función asignada al autor del texto dramático se desplaza a otras instancias del triángulo, y surgen los conceptos de dramaturgia de director, dramaturgia de actor, o dramaturgia de grupos.

Es útil en este punto releer el triángulo autor-director-actor desde la noción de “función-autor” desarrollada por Michael Foucault.² Si bien está claro que la función-autor se adjudica al escritor en el texto dramático, a un nombre de autor, al enfrentarnos al teatro se nos presenta la complejidad de al menos una doble adjudicación: manteniéndonos dentro del triángulo, la función-autor en un espectáculo es adjudicada tanto al escritor del texto dramático como al director: dos nombres. Es una situación por demás compleja, ya que no se piensa como una relación de co-autoría, sino como un lugar de simultaneidad ambigua de dicha función, con una diferencia fundamental: la función-autor adjudicada al productor del texto dramático está necesariamente ligada a una práctica de escritura, mientras que la función adjudicada al director está ligada a una práctica escénica. Las aguas en muchos casos se enturbian, y en la mayoría son imposibles de separar.

En lo que concierne a los espectáculos -rechazada la necesidad de un texto dramático (escrito) previo-, el director asume sobre sí la totalidad de la función-autor. Pero lejos de eliminar la ambigüedad, en la concepción misma de *dramaturgia de director* se mantiene, obturado, el concepto de escritura. Porque cuando hablamos de dramaturgia de director, estamos sugiriendo un pliegue, en la figura del director, de la función habitualmente (o tradicionalmente) otorgada a un escritor que produce un texto dramático³. Esta sería una primera visión de esta “novedad” surgida en la Argentina desde el regreso de la democracia. El director, al producir un pliegue del “escritor” en sí mismo, asume sus funciones en el espectáculo: organizar el material dramático, definir la organización de acciones, construir la ficcionalidad, y asumir la decisión de la textualidad verbal con todo lo que ello implica (selección de textos lingüísticos, distribución de voces, registro o registros idiomáticos, formas del intercambio verbal – diálogos, monólogos, seudodiálogos, apartes, etc-). Desde la concepción de Foucault, el director asume en su totalidad la ‘función-autor’ en el espectáculo que produce. Esta visión, si bien es la más frecuente, es discutible al menos desde dos lugares: sigue entendiendo el teatro desde la triangulación autor-director-actor, con la diferencia de que un sólo individuo asume los dos primeros términos del triángulo, y por otra parte

² Foucault, M. (1985).

³ En el caso de las llamadas dramaturgias de actor o de grupos, el pliegue seguiría sosteniéndose como un re-pliegue de todas las funciones sobre el/los actores.

funde o confunde el proceso de producción con el espectáculo mismo. Durante los 80, la escritura sigue reclamando su lugar bajo la forma de un fantasma: la 'función-autor', sea asumida por un escritor o por el director, se sigue percibiendo *como una escritura*, y por lo tanto, se sigue manteniendo una concepción escénica logocéntrica.

Salir del brete de esta visión tan generalizada, asentada en la percepción tanto de la crítica y el público como de los mismos productores, es una tarea muy difícil. Lo que propongo es pensar la relación entre el texto dramático y el texto espectacular como una relación *dialógica*⁴, como un diálogo donde uno no es el origen del otro, esto es, como *una relación intertextual permanente*. Esta otra visión por un lado pone en una igualdad de jerarquías al escritor/dramaturgo y al director/dramaturgo, y por otra, fundamentalmente pone en un pie de igualdad intertextual el texto espectacular y el texto dramático. Esto último nos permite pensar con mayor libertad la relación entre ambos textos, quebrado el punto de origen, y nos permite ver las producciones contemporáneas de otra manera.

En el espectáculo *Xibalbá* (2002), Guillermo Angelelli parece plegar sobre sí todas las funciones del tradicional triángulo de producción teatral –se nos presenta como el dramaturgo, el director y el actor, y ejerce estas funciones simultáneamente-, con lo cual estaría reafirmando sobre sí la función-autor. Sin embargo, esta idea se tensa inmediatamente cuando se perciben ciertos procedimientos que se *despliegan* de un modo rizomático⁵. Es que en esta zona teatral la multiplicidad suele entrar en tensión con los roles tradicionales, produciendo rupturas y forzando las categorías esperables en grados extremos. En *Xibalbá*, el clásico rol del 'autor como escritor' ha desaparecido, reemplazado por una especie de 'actor- director-dramaturgo' que va a la pesca de textos de orígenes y registros muy diferentes, que *dialoga* con ellos para construir un collage múltiple, no armónico, que da forma a un espectáculo de trama absolutamente abierta. Desde esta perspectiva diferente, desde esta idea del diálogo, podemos pensar en otros espectáculos donde ya el texto no ingresa como un *dato centralizante*, sino como un discurso que se insertará en una trama con otros discursos –sonoros, visuales, corporales- para constituir una multiplicidad *sin jerarquías* de unos sobre otros.

Sucede así en *Los mansos* (2005), donde los fragmentos literarios de *El idiota* de Dostoievsky se funden, en la oralidad de las funciones, con relatos autobiográficos del

⁴ En el sentido en que Julia Kristeva retoma los textos bajtinianos. Ver Kristeva (1981), p. 187 y ss.

⁵ Los procedimientos de estos espectáculos ponen en evidencia lo que Deleuze y Guattari (1988) invocan como principios del rizoma: conexión, heterogeneidad, ruptura asignificante, cartografía, multiplicidad. Para un análisis detallado de cómo estos principios y procedimientos se despliegan en esta zona de espectáculos se puede consultar Rosenbaum (2006).

director y de los actores, con el discurso de acciones, las intertextualidades plásticas y sonoras. Resulta importante destacar el modo en que *Los mansos* pone el acento tanto en la producción como en el producto -a través de una muestra fotográfica del proceso de ensayos expuesta en el ingreso a la sala, y de una serie de materiales diversos subidos a un blog, focalizándose especialmente en la productividad *textual* del trabajo de los actores. Queda claro aquí que este modo de concepción de los espectáculos se realiza también con el requerimiento de un tipo de actividad actoral diferente de la tradicional: el actor ya no propone sólo desde las indicaciones de un director -como en la típica triangulación- sino que se constituye simultáneamente en intérprete y *discurso* que se incorpora a la escena. Se trata de un tipo de productividad diferente, que lejos de seguir los modelos de la creación colectiva de décadas anteriores, pide del actor una predisposición que consiste, por un lado, en entregarse en los ensayos a un caos productivo, y por otro, en comprenderse a sí mismo como *discurso*, como otro elemento -siempre fundante- que irá a entretenerse con el resto de la superficie discursiva de la escena. Esta productividad actoral, implica una relación muy diversa entre texto escrito, director y actores. En *Open House* (2002), el espectáculo fue construido desde un diálogo permanente entre textos propuestos por Daniel Veronese, atravesados en los ensayos y reformulados por los actores, y vueltos a definir por el director. Gran parte de la obra de Ricardo Bartis posterior a *Postales argentinas*, se produce a partir de un casi sistemático ir y venir -del director y los actores- entre determinados textos literarios argentinos y la escena: Armando Discépolo, Roberto Arlt; y en su último espectáculo *De mal en peor* (2005) parte de la escritura de Florencio Sánchez, para, a través del trabajo dialógico entre esos textos y el trabajo de los actores, proponer una trama escénica donde sólo quedan restos, alusiones, de esa textualidad de la cual partieron.

En otros casos, el rol del escritor-dramaturgo es asumido explícitamente por alguien distinto del director. Así sucede en *La chira* (2004) y *Los débiles* (2003), dirigidos por Ana Alvarado. Pero también el rol de escritor-dramaturgo, entendido como un *previo*, como un dato que el director toma para trabajar con un grupo de actores, está modificado: en *La chira*, si bien se parte del texto dramático de Ana Longoni, éste no es tomado como una 'obra' que se entrega, como un todo cerrado que hay que transponer escénicamente, sino que se le propone a la autora que a partir del trabajo de ensayos, y más específicamente *durante* el trabajo de ensayos, se integre al equipo de trabajo y re-esciba su propio texto. Es decir, se considera, en función del espectáculo, esa obra literaria (y a su autora) como un discurso posible de ser modificado, reciclado y hasta negado; en *Los débiles* hay una tensión de otro tipo: el escritor-dramaturgo (Guillermo Arengo) es parte del equipo de trabajo del que

participa también como actor, y produce el discurso literario escénico durante el mismo proceso de ensayos. Algo similar sucede con Emilio García Webhi y Luis Cano en *Hamlet de William Shakespeare* (2004). Cano produjo la reescritura del clásico a partir de sus propios textos poéticos y del trabajo dialógico con el director durante los ensayos. Es interesante ver acá cómo, a partir de esta nueva relación con la escritura, los directores de esta zona teatral modifican la cuestión de los clásicos: si la obra previa es sólo un material discursivo que va a entretenerse sin jerarquía con los demás lenguajes escénicos, el clásico tensa al extremo esta situación, por la carga que la tradición de 'respeto al clásico' –y a sus modos posibles de representación- implica. Alejandro Tantanián pone en escena en 2001 *La Señorita Julia*, de Strindberg (¿pero es de Strindberg?) donde grafica la situación dialógica a la que nos estamos refiriendo, en un diálogo explícito entre el texto del clásico y otra zona (la de un personaje llamado, paradójicamente, August Strindberg) que corresponde, incluso literariamente, a este espectáculo. El diálogo se reproduce en la organización espacial de la escena y en el mismo trabajo actoral, que diferencia ambas zonas. Esta ambigüedad en la adjudicación de la autoría, como juego escénico, está explícita también en el Hamlet que menciono arriba, desde un título que incluye el nombre del autor clásico, pero que a continuación agrega “de Luis Cano”. Las últimas producciones de Daniel Veronese trabajadas a partir de textos de Chejov van en esta misma dirección.

Volviendo atrás, recordemos que durante los años 80 los directores, en su rechazo a la escritura dramática producida en la Argentina buscaban establecer un diálogo fundado en una nueva relación de poder. Quebrar la dependencia de un texto dramático que no respondía a sus necesidades artísticas, para poder abrir la relación de un diálogo en pie de igualdad. Esta “crisis” en el diálogo⁶ comienza a reformularse cuando una serie de escritores, a partir de los años 90, toman las prácticas escénicas de la década anterior y comienzan a problematizar, en la escritura, ciertas categorías del texto dramático. Es decir que se puede afirmar que en esta relación, la práctica de la escritura dramática de los 90 dialoga intertextualmente con la práctica escénica surgida en los 80. Esta práctica de la escritura dramática durante la última década se hace intensiva, reestableciéndose ese diálogo con lo escénico que había estallado en crisis, *ahora bajo otras condiciones*: los escritores/dramaturgos de los 90 *incorporan* en la escritura las concepciones teatrales surgidas en la escena de los 80, al tiempo que entienden la escritura teatral ya no como el centro del espectáculo sino como un material literario que será utilizado *intertextualmente* en la producción escénica.

⁶ Si siguiéramos en la concepción triangular con el punto de origen en el texto dramático escrito, podríamos hablar de una generación parricida del autor en los años 80.

Pero no sólo eso. No dejemos de notar que esta crisis de los 80 y su resolución en los 90 se realiza también a través de los cuerpos. Quiero decir que muchos de los “nuevos dramaturgos” de los 90 se formaron en el teatro de la década anterior y surgen como escritores desde la propia práctica escénica. La figura del autor dramático que sólo es escritor es difícil de hallar en la zona que estamos estudiando. Más bien son frecuentes los casos en que los autores-escritores son los autores-directores, que parten de sus propios textos, modificándolos muchas veces durante los ensayos. El mismo Daniel Veronese produce este despliegue del rol en varios espectáculos, como en *La forma que se despliega* (2003) que, al reponerse en 2004 en otra sala, incorpora un personaje inexistente en la primera versión. Más extremo aún es en *Mujeres soñaron caballos* (2001), publicada con anterioridad a su ensayo y estreno, y modificada textualmente durante el proceso de puesta en un enorme porcentaje. Luis Cano hace un trabajo de re-apropiación de su escritura en varios espectáculos, como en *Socavón* (1997), donde lo que eran dos personajes se funden en el sólo cuerpo de Osmar Núñez, o más acá en *Ruidosas rosas: Niñas piden auxilio por el conducto de ventilación* (2004) donde el texto es tejido con lo sonoro hasta constituirse en una puesta de teatro musical.

Es por todo esto que en los directores de esta zona suele percibirse un malestar (que a veces llega a grados de fuerte disgusto) cuando la crítica realiza lecturas de sentido de sus espectáculos. La actitud interpretativa molesta porque se hace evidente que es un modo de leer que choca de plano con estas producciones. Ese modo de leer implica no sólo una interpretación, una construcción de sentido, sino además -y fundamentalmente- la idea de un sentido único, acabado, cerrado, y los artistas perciben esta lectura como un forzamiento de su propio discurso. Además, este discurso crítico⁷ localiza ese sentido único en el *autor*. El sentido, pensado como verdad del espectáculo, es una proyección de la intención de sentido del autor: otra vez surge la cuestión de la propiedad del sentido adjudicada al productor como un ser especial que lo “transmite”⁸. A esta intención (la tengan o no, eso no nos incumbe) es a lo que los directores se oponen con vehemencia. No significa esto una adhesión fuerte al non-sense o a una frivolidad del discurso teatral, sino más bien una apuesta a otro modo de construir significación: una significación abierta, múltiple, que propone líneas asociativas al espectador, y que lo moviliza. En una nueva modalidad de lo que se entiende como actividad del espectador, estos espectáculos reclaman una visión abierta a las asociaciones, un espectador que se apropie del texto, de esa red o tejido

⁷ Un análisis exhaustivo de la vacancia de la función crítica para esta zona de espectáculos y del modo en que los propios artistas asumen esa función se encuentra en el trabajo de Liliana López en esta revista.

⁸ Ver Foucault, especialmente en *El orden del discurso* (1970).

que se le presenta. Es una construcción de permanente ambigüedad, donde se suspende literalmente el territorio, se obtura, se hace indecible cualquier anclaje. Lo que se pide del espectador no es ni más ni menos que una adhesión a estos principios, una actividad que es un viaje, un recorrido a través de ese mapa múltiple: una cartografía que lo incluye como sujeto. Esta actividad requiere un nuevo modelo de espectador que asuma su propio juego, y que seguirá conformándose en la práctica misma.

Si como mencioné al comienzo, Foucault plantea, bajo la forma de un deseo, la idea de una sociedad no preocupada por la función-autor, el teatro al que hago referencia, lejos de eso, sigue girando alrededor de la figura del director como autor. Pero lo hace “torciéndole el cuello” a esa función, al provocar desde un cuestionamiento permanente un juego de ambigüedades entre la función autor, la escritura -el juego entre escritor/dramaturgo y director/dramaturgo- y la marca siempre colectiva que conlleva consigo la misma actividad teatral, el acto mismo de hacer teatro. Sin embargo, en estos espectáculos rizomáticos, con este grado de apertura y multiplicidad, es de todos modos la figura del director la que ejerce un fuerte dominio, en tanto “autor”. Es al director a quien se le adjudica la función-autor, y eso parece correcto, siempre y cuando comprendamos la figura del autor sin asimilarla a la de un escritor, a la de un modo transplantado desde el sistema de la escritura, sino como una dinámica dialógica cuya materialidad la constituyen una variedad de lenguajes artísticos y de cuerpos a su vez dialógicos y múltiples.

Espectáculos

Alvarado, Ana (2003). *Los débiles*. Estrenado en Espacio Callejón, Buenos Aires.

Alvarado, Ana (2004). *La Chira o el lugar donde conocí el miedo*. Estrenado en el Teatro del Abasto, Buenos Aires.

Angelleli, Guillermo (2002). *Xibalbá*. Estrenado en La Fábrica, Buenos Aires. Reposición en el Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

Bartís, Ricardo (1988). *Postales argentinas*. Funciones en el Teatro San Martín, Buenos Aires.

Bartís, Ricardo (2004). *De mal en peor*. Estrenado en Sportivo Teatral, Buenos Aires.

Cano, Luis (1997). *Socavón*. Estrenado en el Centro Cultural Rojas, Buenos Aires.

Cano, Luis (2004). *Ruidosas rosas: Niñas piden auxilio por el conducto de ventilación*. Estrenado en el Centro Cultural Rojas, Buenos Aires.

- García Webhi, Emilio (2004). *Hamlet de William Shakespeare*. Estrenado en la sala Sarmiento del Complejo Teatral de Buenos Aires.
- Tantanián, Alejandro (2001). *La señorita Julia*. Estrenado en la sala Cunill Cabanellas del Teatro San Martín de Buenos Aires.
- Tantanian, Alejandro (2005). *Los mansos*. Estrenado en El Camarín de las Musas, Buenos Aires.
- Veronese, Daniel (2002). *Mujeres soñaron caballos*. Estrenado en Espacio Callejón, Buenos Aires.
- Veronese, Daniel (2002). *Open House*. Estrenado en Espacio Callejón, Buenos Aires.
- Veronese, Daniel (2003-2004). *La forma que se despliega*. Estrenado dentro del ciclo Biodramas, en la sala Sarmiento del Complejo Teatral de Buenos Aires. Reposición en el Camarín de las Musas, Buenos Aires.
- Veronese, Daniel (2004). *Un hombre que se ahoga*. Estrenado en El camarín de las Musas, Buenos Aires.

Bibliografía

- Deleuze, G y Guattari, F. (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-Textos.
- Foucault, M. (1985). *¿Qué es un autor?* México, Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Foucault, M. (1970). *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets.
- Kristeva, Julia (1981). *Semiótica*. Caracas, Fundamentos.
- López, Liliana (2007). "Territorios baldíos de la crítica". En www.territoriosteatrales.org. N°1