

ISBN 978-950-33-1635-1

Edición de
PAULA ANSALDO
FWALA-LO MARIN
LETICIA PAZ SENA
EUGENIO SCHCOLNICOV

Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Edición de

Paula Ansaldo
Fwala-lo Marin
Leticia Paz Sena
Eugenio Schcolnicov

Colecciones
del CIFFyH 

Perspectivas sobre la dirección teatral : teoría, historia y pensamiento escénico
Josué Elí Almanza... [et al.] ; compilación de Paula Ansaldo; Leticia Paz Sena.
- 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y
Humanidades, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1635-1

1. Teatro. 2. Ciencias Sociales. 3. Crítica Cultural. I. Almanza, Josué Elí. II. Ansaldo, Paula, comp. III. Paz Sena, Leticia, comp.

CDD 792.0233

Publicado por

Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición



Área de

Publicaciones

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación: María Bella



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.



Travesía poética de la dramaturgia textual y escénica

María Elena Nemi*

Introducción

*El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana.
Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera.
El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena,
lleven un traje de poesía
y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre.*

Federico García Lorca¹

Ser dramaturga y directora es una experiencia de exploración sensible. Es tomar el riesgo de aventurarme en una travesía poética en mi percepción de mujer que es íntima y a la vez colectiva. Experimentar, ensayar, explorar, crear. Ser buscadora de posibilidades que se abren, aparecen y se descubren en el juego sensorial entre directora, actrices y nuestros cuerpos en un mismo espacio.

Abordar el análisis de la propia práctica artística implica para el hacedor del hecho teatral entrar en diálogo con los distintos momentos de su proceso creativo. Como hacedora me abro a la posibilidad de interrogarme, cuestionarme, explorarme en la diversidad de roles que desempeño como teatrista. Desde esta perspectiva reflexiono sobre mi quehacer teatral a partir de las tres obras que he escrito y dirigido entre 2015 y 2019, las que reúno en este trabajo con el título de *Trilogía poética*, obras en las que el lenguaje poético opera como principio estético para la composición de la dramaturgia escénica.

El hecho teatral es un acontecimiento poético que resulta de la convivencia de lenguajes - verbal, corporal, lumínico sonoro - que adquieren tonalidad y fuerza poética cada vez que la palabra lo atraviesa de lirismo. ¿De qué manera se crea ese espacio poético? ¿Cómo se articula el pasaje de la dramaturgia textual a la dramaturgia escénica? ¿Cómo intervienen la

¹ Extracto de una entrevista realizada a Federico García Lorca por el diario La voz de Madrid, el 7 de abril de 1936.

* TEEC - Facultad de Arte UNICEN
mariaelenanemi@gmail.com

directora de escena y el cuerpo de las actrices en esa construcción poética? ¿Qué otros posibles modos más horizontales se generan en la práctica de dirección? ¿Qué dispositivos entran en juego? ¿Qué lugar se le da al espectador? Estos son algunos de los interrogantes que estructuran este trabajo.

Lo poético y la poetización

Es importante en principio definir mi concepción de lo poético. Tal vez porque vengo del universo de la literatura voy a partir de la concepción de poesía de Jorge Luis Borges quien la consideraba un hecho estético que se produce cuando el poeta escribe y cuando el lector lee. Así lo expresaba:

La poesía es un hecho mágico, misterioso, inexplicable, aunque no incomprendible. Si no se siente el hecho poético cuando se lee, quiere decir que el poeta ha fracasado [...] Primero sentimos la emoción y después la explicamos o tratamos de explicarla. Al mismo tiempo, para sentir esa emoción es necesario que uno sienta que corresponde a una emoción. Es decir, si leemos un poema como un juego verbal, la poesía fracasa; lo mismo si pensamos que la poesía es sólo un juego de palabras. Yo diría más bien que la poesía es algo cuyo instrumento son las palabras, pero que las palabras no son la materia de la poesía. La materia de la poesía –si es lícito que usemos esta metáfora– vendría a ser la emoción. Y esa emoción tiene que ser compartida por el lector. [...] Si sentimos placer, si sentimos emoción al leer un texto: ese texto es poético (Alifano, 1984, p. 63).

De este modo, para Borges la poesía es una experiencia, una presencia que se siente con todo el cuerpo y que debe impresionar de un modo casi físico. Señala al respecto Ivonne Bordelois (2005) que cuando habla del impacto físico que debe tener la poesía, Borges está diciendo que

[...] las palabras no son referencia sino presencia, contacto mágico del lenguaje. Dicho de otro modo, las palabras dejan de ser signos duales provistos de significado y significante, de sentido y sonido, para fusionarse en una sola experiencia simbólica (más cercana al sueño y a la sangre que al discurso). (p.122)

Lo que Bordelois llama “magias corporales” es el cuerpo como territorio de las emociones. Por tanto, la poesía no es un concepto sino una

experiencia concreta que se manifiesta en el cuerpo físico del lector/espectador, lo que permite asociarse con el término “*poíesis*”.

De acuerdo con Dubatti (2007), el término *poíesis* “remite al campo de la acción de hacer (crear, fabricar, confeccionar, ejecutar)” implicando tanto la acción de crear como el objeto creado. Es decir que designa el ente en sí y el ente en tanto proceso de hacerse.

“El teatro se volvió el imperio de las metáforas (...) se preserva como mediación metafórica. (...) y ahonda sus raíces en el campo del mito, de la poesía, la imaginación, el sueño, la ciencia, lo abstracto y lo transhistórico, sin dejar de convertir todo ello en metáforas que directa o indirectamente permiten, al ser indagadas, descifrar y pensar el presente”. (Dubatti, 2007, p. 20)

Y agrega:

“En el seno del convivio, los artistas hacen, producen acciones que generan un segundo acontecimiento: el poético. El acontecimiento consiste en la producción de un ente poético, dotado de rasgos singulares, a partir del que se producen procesos de semiotización que nunca se completan o agotan”. (Dubatti, 200, p. 89)

Esa fraternidad entre el teatro y la poesía acontece en la medida en que el lenguaje poético del texto deviene en una poetización de todos los lenguajes no verbales que intervienen en el hecho teatral. Artaud afirma que

La escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje (...) que ese lenguaje concreto, distinto a los sentidos, e independiente de la palabra debe satisfacer los sentidos, que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje y que ese lenguaje físico y concreto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado” (2001, p.42)

En cuanto al texto, la relación entre escritura dramática y poética ha sido motivo de investigación en los últimos años enmarcada dentro de los fenómenos de liminalidad genérica.² Al respecto, Adriana Musitano expone:

² El concepto “escrituras con liminalidad genérica” ha sido utilizado por Adriana Musitano en sus investigaciones sobre escritura dramática y poética.

En el teatro del siglo XXI, el texto dramático se vuelve permeable, se reformula su especificidad, el proceso de lectura y aún la escena. Las escrituras con elementos poéticos abren la teatralidad, captan la atención del lector/espectador con la corporalidad, quinesia, sonoridad. Reclaman un pacto de escenificación próxima a otros formatos artísticos e intermediales en los que la imagen y su semiosis resultan predominantes (Musitano, 2014).

Asimismo, Anne Ubersfeld señala que “el análisis poético de un texto teatral debe centrarse en el discurso total o de sus elementos, pero no puede ser operativo sobre una capa textual aislada del conjunto teatral” (1998).

Sabemos que la palabra poética contiene capas de significado que posibilitan variabilidad de sentidos de acuerdo al contexto del poema, sea cual fuere. Así el espectador lee esos significados no sólo en el contexto del poema o de la puesta teatral sino también de acuerdo con su mirada subjetiva, emocional y vivencial. El teatro como acontecimiento poético plantea al espectador otro sentido de la percepción, porque lo envuelve en una atmósfera creada por un conjunto de signos, percibiendo un hecho que le es narrado en la yuxtaposición de lenguajes.

La poetización del acontecimiento teatral funda un universo donde todos los lenguajes, los objetos, los espacios y los cuerpos se entrecruzan en múltiples canales de manera singular y única. Esto es porque la palabra poética del texto deviene en una poetización de todos los lenguajes no verbales que intervienen en el hecho teatral. Incluso en los cuerpos de las actrices, porque esos cuerpos están habitados por esa voz poética.

Desde mi experiencia de escritura dramática y laboratorio de dirección, propongo una reflexión acerca del lenguaje poético como principio estético para la composición dramática y escénica, considerando un universo poético que resulta de la convivencia de lenguajes - verbal, corporal, lumínico, sonoro - que adquieren con naturalidad tonalidad y fuerza poética al ser atravesados por el lirismo.

La travesía

Pensar la práctica de dirección de mis obras es pensar en una travesía que se inicia en la primera imagen que viene a mí y concluye en el estreno. En su sentido etimológico, (del latín *transversus*: atravesado) la palabra



travesía refiere a un viaje, un camino que se recorre siempre entre dos zonas; una expedición, una aventura que incluye riesgos; un espacio que se transita y que implica la transversalidad. Es decir, implica cruces, espacios, tiempos, acciones, personas, paisajes, desplazamientos, territorios que trazan un mapa único. En otras palabras, todo hecho teatral ofrece una particular travesía sensorial.

El proceso generativo metodológico desde el cual concibo la escritura dramática está alineado con la imagen generadora como punto de inicio, concepto acuñado por los maestros Ricardo Monti y Mauricio Kartun. La materia prima dramática es la imaginación, es decir, una sucesión de imágenes internas, acompañadas de una reverberación sensorial imbuidas por todos los sentidos. Lo que Monti llama el pensamiento de la imaginación. Esta perspectiva propone la indagación del imaginario propio que proviene del mundo interno y del campo de la experiencia sensible del autor o autora, de su recuerdo, sus sueños, su observación y también del cruce de todo ello. Esa exploración de la imagen implica tres caminos: la indagación sensorial por medio de los sentidos, habitando esa imagen y dándole materialidad sensorial; la indagación poética, es decir en su dimensión metafórica, y la indagación dramática en tanto fuerzas en tensión y campos dialécticos. (Kartun, 2006).

Como lo mencioné al inicio de este trabajo, mi intención es reflexionar sobre mi quehacer teatral a partir de las tres obras que he escrito y dirigido entre 2015 y 2019. Ellas son: *Mordisco*³ (2015), *Sal de Amor*⁴ (2017) y *Juanas*⁵ (2019).

Si bien las tres obras fueron concebidas de manera autónoma, reconozco en ellas su hermandad: la misma sangre, la misma pulsión, el mismo mundo íntimo femenino donde el lenguaje sensorial, la metáfora, el símbolo y el ritual crean una multiplicidad de sentidos que confluyen en

³ MORDISCO fue estrenada el 15 de agosto de 2015 en el Club de Teatro de la ciudad de Tandil. Participó de festivales y encuentros de teatro en distintas localidades de la Provincia de Bs As. Obtuvo varias distinciones y premios entre los que destaco principalmente el Premio Teatro del Mundo del Centro Cultural Rojas y Universidad de Bs As. XVIII Edición – Premio especial Tandil. Trabajos destacados en Dramaturgia. Septiembre 2015.

⁴ SAL DE AMOR fue estrenada el 11 de marzo de 2017 en la sala del teatrillo de la Biblioteca Rivadavia de Tandil. Contó con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro.

⁵ JUANAS fue estrenada el 9 de junio de 2019 en el Club de Teatro de Tandil. Contó con el apoyo del Consejo provincial de Teatro Independiente. Fue seleccionada para participar del III Festival de dramaturgia femenina en español Atenas 2021.

un universo poético. Y es por eso que las reúno o, mejor dicho, las nombro como *Trilogía poética*.

A continuación, incluyo una síntesis de cada una.

Mordisco

Eva es una mujer madura cuyo mundo se reduce a su cocina y sus manzanas. En ellas se cobijan los secretos de una historia, su propia historia, la que ha ido construyéndola en su identidad. Secretos que guarda en su piel, en la penumbra de su casa, en el encierro de las habitaciones. Secretos con los que ha ido conviviendo, en apariencia, de manera imperturbable. Sin embargo, ante la amenaza de ser despojada, arrancada de su universo - que es ella misma - la oscuridad del dolor y del silencio emergen desde el pasado a contraluz de su presente. Entonces, Eva habla. Y en esas palabras brotan la niña, la adolescente, la esposa, la madre. Todas las mujeres que fue y que ahora se unen derribando, destruyendo y liberándola para volver a edificarse como Mujer.

El devenir trágico se articula en la revelación de la verdad y de las múltiples verdades posibles. Todo se tiñe de contradicciones, claroscuro, dualidad. La niña que juega a las muñecas y se masturba; la adolescente que se revela ante el pecado y al mismo tiempo reza; la joven mujer atravesada de gozo y de dolor por su único varón que fue su dios y su demonio; sus hijos a los que debe elegir amar aunque vea en sus rostros reflejada la brutalidad de la serpiente. Matar o morir...matar y vivir. Matar y salvarse y salvar a sus niños que así ya no serán serpientes.

Sal de Amor

Es una obra estructurada en cuatro rituales de acuerdo al proceso interno del personaje MUJER, impulsado por el personaje ESTATUA, quien proyecta en su figura los bloqueos, las ataduras, la inmovilidad, la victimización ante el dolor, la incapacidad de dejar atrás el pasado y la renuncia a la vida. Todo sucede como en un espacio metafísico, o dentro de su mente en una especie de “estado de coma”, según la terminología médica. Se produce una tensión interna manifestada en el desdoblamiento de su Yo. ESTATUA, su Ser esencial, su Alma o su Yo íntimo (los espectadores interpretan y nombren a este personaje según su propia percepción) lucha

por despertarla a la Vida, a la aceptación de las máscaras, a la conciencia de su propia naturaleza, a la liberación de los velos que la atan, que le impiden verse y reconocerse.

En definitiva es un llamado a crearse y recrearse. Así surge la idea de “desesculpir y esculpir”. MUJER deberá elegir entre morir o vivir. ES-TATUA la interpelará, apelará con persistencia, pronunciará las palabras, los sonidos, la guiará en un recorrido profundo e íntimo para liberarla y liberarse de las ataduras representadas en los lienzos que ella lleva envolviendo su figura.

A modo de periplo heroico, los rituales van marcando el camino: el ritual de la Caída corresponde al llamado; el ritual del Dolor, el reconocimiento y la aceptación; el ritual del Develar, quitarse la máscara y llegar a la liberación y, como último estadio, el ritual de la Sal con ese juego polisémico entre “salar” y “sanar”, en torno al metafórico significante del signo.

Juanas

Nace a partir de las figuras de Sor Juana Inés de la Cruz y de Juana de Arco. La energía, la fuerza, las pasiones de estas mujeres se constituyen en símbolos que estructuran la obra. Son dos mujeres en debate en torno a la libertad, cuyos temores y deseos atraviesan sus conciencias y también sus cuerpos. Palabras que se dicen o se callan. Palabras que se escriben con fuego, en la piel, para que no puedan ser borradas. Palabras que quieren salir y que quieren ser escondidas.

Los personajes *Juana* y *Otra* se mueven en un espacio de encierro y ahogo intensificado por la amenaza de *El Preguntador*, un personaje siniestro que las acecha y las somete a la negación de la palabra, más aún a la anulación de la palabra poética.

Juana es dueña de una fuerza interior, una energía que por momentos le es imposible controlar y que la lleva a arriesgar y desafiar por encima de sus miedos. Siente que el éxtasis que le produce escuchar una y otra vez aquellas voces que la animan y la fortalecen va a ser señalado, cuestionado, censurado. Una *Juana* en la que convergen la fortaleza, la decisión y el coraje de Juana de Arco y el amor por las letras, los poemas, la aguda inteligencia y la exquisita sensibilidad de sor Juana Inés de la Cruz.

Otra se desliza en la tensión entre el deber y el ser, entre la razón y la emoción, entre el equilibrio y el impulso. Se escurre allí donde Juana

se permite desear para instalar el temor. Un temor que no es sino el de no atreverse a desear. ¿Quién reprime sus deseos? ¿Quién le señala qué está bien y qué está mal? ¿Quién le arroja la culpa de saberse libre? Quién sino ella misma que prefiere callar, que no le teme a las palabras pero las prefiere inertes.

El trabajo con las actrices: Proceso de dirección y dramaturgia poética

En mi concepción personal, el proceso de dirección es inescindible de la dramaturgia. Hay una simbiosis entre el decir y el hacer, entre la narrativa dramática y la creación escénica. La dramaturgia poética crea el universo particular de cada personaje. Esa palabra poética es el puente entre la actriz y el personaje. Mi tarea es propiciar esa travesía y ese encuentro.

Cuando escribo no incluyo indicaciones escénicas. Sin embargo, en mi mente voy creando una puesta imaginaria. Veo a los personajes, los escucho, percibo sus movimientos, cómo se mueven sus cuerpos en un espacio con luces y sombras. Todo eso se reconvierte y se resignifica en el trabajo con las actrices. El texto guía el proceso, la palabra poética cobra renovado sentido. Hay algo en la manera de mirar, de vincularme con mi propia dramaturgia que se transfiere y, al mismo tiempo, muta en cada encuentro con las actrices. Podría decirse que es un juego colaborativo en el que se improvisa, se propone, se motiva, se interpela, se observa y se escucha. Así lo hemos ido percibiendo en estas tres experiencias.

Siempre hay un trabajo de mesa que cada actriz debe hacer en soledad y un trabajo de mesa que hacemos juntas al inicio. Después hay que poner el cuerpo. Hay un diálogo permanente, un intercambio de pareceres y sentires. Es un proceso envolvente. Nada se cierra hasta que se cierra. Aún después del estreno el trabajo de exploración sigue avanzando aunque la búsqueda se hace más fina, más sutil. Después de cada función retomamos las charlas, revisamos, ajustamos. Es la posibilidad que nos da el carácter efímero del teatro de estar siempre vivo, siempre creándose a sí mismo, siempre ser una única vez.

En esa travesía, en ese itinerario que trazamos desde la dramaturgia textual a la escénica cobran fuerza ciertos criterios que componen un campo sensible de indagación corporal, de lenguaje sonoro, de objetos simbólicos y de rituales.

Para una mejor comprensión acompaño la descripción de los criterios de dramaturgia escénica con algunas imágenes de las obras.

• **Indagación corporal:** se sostiene en la idea coreográfica de crear estructuras en las que los movimientos conformen un discurso específico, es decir, un lenguaje corporal que sea expresión del mundo interno de estas mujeres-personajes. Cuerpos en movimiento “narrando” a través de sus desplazamientos, de los diferentes niveles de la kinesfera, de las variaciones de la energía, del contacto con los objetos (manzana, cajones, cuchillo, telas, sal, caracola, velas, cruztijera), de la gestualidad, de las acciones mínimas e incluso de la inacción aparente. En síntesis, se busca un lenguaje del cuerpo en diálogo con los otros lenguajes sensoriales.



Figura 1a



Figura 1b

• **Lo sonoro:** Más allá de la musicalización, hay un relato sonoro que se crea a partir del carácter simbólico del sonido producido por algunos elementos. Por ejemplo, el sonido de la sal al caer, el soplido a través de la caracola, la cruztijera abriendo y cerrándose, la cuchara revolviendo las manzanas dentro del caldero o el cuchillo cortándolas (Figura 2) Pero también el texto es un espacio sonoro. Hay una musicalidad, un ritmo, una respiración que necesita ser explorado y

apropiado por las actrices hasta adquirir la naturalidad de ese lenguaje. Es decir, hasta que el lenguaje poético sea cotidiano porque es cotidiano para el personaje. Esto es clave en el trabajo de dirección y actoral, lograr que esa palabra poética le sea natural y cotidiana como lo es para el personaje.



Figura 2

• **Los objetos:** Es fundamental el carácter escénico de los objetos. Todos los elementos están vinculados con el campo semántico de la historia que se narra en cada obra y la simbología mítica de los personajes. Por ejemplo: Eva: manzana-serpiente-cocina-cajones-cuchillo.



Figura 3

• **El ritual:** Se trata de una construcción poética del concepto de ritual – periplo como ilación entre lo visible y lo invisible, entre lo sagrado y lo profano, entre lo íntimo y lo ancestral. Ese es el recorrido, el camino que atraviesan estas mujeres -personajes. De algún modo, y dentro de la particularidad de la historia de cada obra, todas ellas atraviesan ese periplo que inician en un estado de vulnerabilidad y culminan en otro de liberación. En paralelo, actrices y directora somos parte de ese ritual y de ese recorrido.

En síntesis, esta travesía es una indagación del espacio íntimo femenino donde el lenguaje sensorial – poético, la metáfora, el símbolo, el ritual, los cuerpos conforman un universo particular. Universo que es, ni más ni menos, una nueva realidad. Pero esa nueva realidad que se gesta en la palabra poética de la dramaturgia textual impregna toda la escena. Y nos impregna a nosotras – directora y actrices - en toda nuestra corporeidad y corporalidad.

Referencias bibliográficas

- Alifano, R. (1984) *Conversaciones con Borges*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Atlántida
- Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble*. Barcelona, España: Edhasa.
- Bordelois, I. (2005). *La palabra amenazada*. Buenos Aires, Argentina: Libros del zorzal.
- Driskell, Ch. B. (1979). Conversación con Ricardo Monti, *Latin American Theatre Review*.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- (2016). *Teatro matriz, teatro liminal*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Kartun, M. (2006). *Escritos 1975-2005*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Musitano, A. (2014). La escritura dramática y la escritura poética de fin de siglo XX: coincidencias y especificidades, *Actas VII Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas*, FFyH-UNC.
- Monti, R. (2015). “El arte de escribir teatro”. Conferencia dictada en el Seminario Iberoamericano de Dramaturgia creativa, Centro Cultural Kirchner. (Grabación personal sin publicar)
- Monti, R. (2011). El teatro, un espacio literario. Apuntes sobre dramaturgia. En línea en: <https://saquenunapluma.files.wordpress.com/2011/04/ricardo-monti-02.jpg>
- Noé, L. F. (1988) *Antiestética*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.
- Pavis, P. (2016) *Diccionario de la perfromance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Ubersfeld, A. (2003). El habla solitaria. *Acta Poética*, (24).