

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

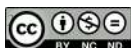


Área de

Publicaciones

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación: María Bella



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



Postdictadura y enseñanza de dramaturgia: algunas resonancias entre la dirección y la emergencia de un nuevo saber escriturario

Mariano Saba*

Es posible afirmar que el período de Postdictadura fue definitorio para la renovación con respecto a la escritura teatral y a la comprensión de sus procesos de enseñanza y aprendizaje. Esto es indudable al cotejar la sucesión de hitos relativos a la didáctica de la dramaturgia en el lapso que va desde inicios de la década de los '80 hasta mediados de los '90. Al respecto, y sólo por mencionar algunos ejemplos, me atrevo a destacar la novedad que implicó el encuadre teórico de Ricardo Monti sobre la *imagen* en el proceso creador; la fundación en 1993 del Curso de Dramaturgia de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático por parte de Mauricio Kartun y Roberto Perinelli; y el origen del Caraja-ji en 1995, con la inmediata multiplicación de talleres privados luego de su disolución. Sin embargo, poco se ha enfatizado la relación directa que existió entre esta etapa revitalizadora de la enseñanza dramática y la gravitación de ciertas poéticas de dirección -como la del Sportivo Teatral, fundado en 1986-, las cuales coadyuvaron a modificar la forma tradicional de comprender el ejercicio de la dramaturgia y de su transmisión pedagógica.

Así, vale la pena recordar que -tal como explica Dubatti (2011)- la Postdictadura es una categoría aplicable al período que se extiende entre 1983 y 2010. En su opinión, “el prefijo *post-* expresa a la vez la idea un período *posterior* a la dictadura y *consecuencia* de la dictadura” (p. 72). En este sentido el panorama de lo teatral dentro de ese tiempo exige comprenderse, en todos sus aspectos, no sólo como surgimiento espontáneo de su época sino también con relación a los condicionamientos históricos que provocó la sangrienta dictadura del período 1976 - 1983. Dubatti explica al respecto que el mencionado “paisaje teatral no se define entonces por dos claras líneas internas enfrentadas, ni por la concentración en figuras de autoridad excluyente, sino por la desdelimitación, la destotalización” (Dubatti, 2011, p. 74). En esta línea la Postdictadura se caracteriza por un

* Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” (UBA) / CONICET
marianosaba@gmail.com

canon de multiplicidad, lo cual permite en el pensamiento tanto de la dirección como de la dramaturgia y de su enseñanza, una relativización de los valores heredados y de sus exigencias técnicas. Sin embargo, lo que más me interesa destacar en este trabajo es el *acortamiento de la distancia entre las especificidades de la dramaturgia y de la dirección*, cuestión identificable en la renovación del campo teatral durante toda la Postdictadura pero especialmente durante el sub-período de 1989 a 1995, con el teatro “frente al proyecto neoliberal y la resistencia / resiliencia política” (Dubatti, 2016, p. 53). Me atrevo a afirmar que existe en esos años un significativo crecimiento de la cercanía entre las funciones de la dirección y de la dramaturgia, hasta llegar incluso a producirse en muchos casos una asimilación de ambos roles que con el tiempo se conseguiría naturalizar. Es claro que la condición de posibilidad para esa paulatina asimilación tuvo que ver con la relativización de ciertas *verdades* intocables ligadas al texto-centrismo precedente y a su aparente legitimidad como origen inescrutable del sentido de lo teatral. Es por esto que quiero remarcar dos cuestiones puntuales del campo durante la transformación señalada: en primer lugar, la emergencia de un pensamiento intrínseco de la dramaturgia con respecto a la actuación (algo que hasta entonces había sido mayormente privativo de la dirección); y en segundo lugar, la necesidad de asumir la dirección por parte de muchos escritores cuyos textos, al parecer, planteaban poéticas de experimentación que no eran factibles de ser pensadas por las posiciones más tradicionales de la dirección legitimada.

Con respecto al primer tema, es factible asegurar que –salvo escasas excepciones– la dramaturgia –tanto en sus instancias formativas como en su producción– no acostumbraba a pensar teóricamente en las implicancias de la actuación para su construcción de lenguaje. En los ’90 –y probablemente gracias a los *relatos* emancipados que la actuación *under* venía promoviendo desde los ’80– la actuación deja de pensarse como territorio meramente *intérprete*. Se desgasta entonces la virtud operativa sobre la actuación que hasta entonces había sido entendida como competencia exclusiva de la dirección. Estudios como el Sportivo Teatral –entre muchos otros– relativizan la jerarquización entre una actuación “expectante” que se limita a la interpretación de los textos, y una dirección “ilustrada” que vendría a organizar sus fuerzas en la idea *apriorística* de una puesta. La aparición del *actor productor* reconduce el tema del *sentido al relato de actuación*, y la dramaturgia joven puede entonces pegarse a ese reordenamien-

to –imbuida también en los conflictos específicos de su campo con las exigencias heredadas en torno al *mensaje* y a lo *comprometido*–. Esto obliga entonces a la escritura teatral a reorganizar durante los '90 sus responsabilidades en el campo de la construcción de lenguaje, al punto de considerar en algunos casos las pruebas proliferantes de la actuación como nodo radiante de relato cuyos sentidos la dramaturgia podía ayudar a organizar en cierta partitura *a posteriori*. En otros casos, la actuación no resulta “disparador” de escritura pero sí estímulo, decantando en los textos *hipótesis de representación* sumamente abiertas, y orientadas de distintas formas a recibir la complementariedad de la actuación. La dramaturgia asume entonces una atención particular sobre la actuación que hasta entonces sólo había competido a la dirección: esta innovación del campo resulta plenamente visible cuando la propia *formación en dramaturgia* postula la necesidad de pensar el texto desde la hipótesis de su actuación, y no sólo desde las exigencias autónomas de su dimensión literaria. Evocaré al respecto el ejemplo notable del Caraja-ji y de sus derivas.

Tal como explica Celia Dosio (2008) durante el tiempo en que Juan Carlos Gené estuvo al frente del Teatro General San Martín, la dirección convocó a un taller de dramaturgia coordinado por Roberto Cossa y Bernardo Carey. Poco estudiada, se trata de una experiencia previa a la que tuvo lugar luego, originando el Caraja-ji:

Esa experiencia anterior se había desarrollado también en el marco del teatro San Martín y había vinculado a dramaturgos y actores en un trabajo de corte más interdisciplinario. Los autores proponían escenas y textos fragmentarios que luego algunos actores ligados al teatro, como por ejemplo Roberto Carnaghi, trabajaban directamente en escena. El taller había resultado muy productivo y enriquecedor. (Dosio, 2008, p. 23)

Tan positivo fue ese taller que el Teatro San Martín arriesgó después una nueva propuesta con los mismos coordinadores. Se decidió así convocar a un grupo de autores jóvenes que produjeran materiales con el objetivo de nutrir el repertorio de la Comedia Juvenil (dirigida por Perinelli). Pero el nuevo intento, sin embargo, sería problemático: el encuentro de los coordinadores con lo que se concebía como una selección de *lo joven* terminó por fracturar los presupuestos “didácticos” del taller. Según Dosio (2008), “la relación entre los convocados y los coordinadores fue tensa desde el comienzo. Había un profundo desacuerdo ideológico y es-

tético. Y ni bien comenzaron a trabajar se hicieron patentes” (p. 24). En palabras del propio Spregelburd el núcleo de la contienda radicaba en la incomprensión recíproca de términos técnicos en cuanto a la escritura dramática:

Quando preguntamos ingenuamente qué es una obra joven, que era el trabajo que teníamos que hacer, nos respondieron “una obra joven es una obra cuyos personajes son jóvenes”. Errores que tienen que ver con malas interpretaciones de cuestiones técnicas. Incluso, hasta el punto tal que creíamos estar hablando de lo mismo y no. Cuando nosotros hablábamos de estructura, ellos hablaban de argumento. Nosotros hablábamos de estructura en un término mucho más global. No se podía hablar... (en Dosio, 2008, p. 24)

Dos meses después, los conflictos se habían hecho habituales y el taller se encontraba erosionado. Desde la dirección del teatro solicitaron ver los materiales, aunque la evaluación resultaba repentina y los materiales se encontraban en proceso. Según la dirección, los textos carecían de “humor, pasión y ternura” (Dossio, 2008, p. 27), por lo cual se decidió suspender el taller. Ante la intempestiva resolución institucional, los jóvenes deciden proseguir con los encuentros en el sótano del Teatro Payró. Meditan la posibilidad de pedir a Kartun o a Monti que los supervisen, pero finalmente definen continuar sin coordinación. De ese modo nace el Caraja-ji, cuyos integrantes fueron Arrieta, Tantanian, Spregelburd, Robino, Daulte, Zingman, Leyes y Apolo.

Es curioso que a diferencia de su antecedente, esta segunda convocatoria del San Martín escindiera la relación entre los dramaturgos convocados y la actuación capaz de hacerse cargo de las pruebas correspondientes a las obras en marcha. Cierta prejuicio sobre lo joven parece haber obturado esa posibilidad. De hecho, y a pesar de solicitárseles a los escritores desarrollos orientados a los jóvenes actores de la Comedia (mejores promedios del Conservatorio Nacional de Arte Dramático y de la EMAD), no fue estimulado por parte de la organización ningún acercamiento de ambos planos con el objetivo de fomentar construcciones integradas. Muy por el contrario, durante el breve tiempo que duró el taller la mediación entre la expectativa y la escritura estuvo dada por la coordinación de dos autores legitimados que detentaban la última autoridad en la perspectiva sobre los textos. Al suspenderse este proyecto por la fractura de una esce-

na didáctica “oficial”, el Caraja-ji inaugura en su exclusión una suerte de valor *horizontal* que venía aplicándose desde años antes en los módulos prácticos del Curso de la EMAD (de donde casualmente Tantanian, Apolo y Arrieta eran egresados), y que sería patrón democratizador reconocible de los pioneros talleres privados que proliferaron luego. Aludo, por poner sólo dos ejemplos, al desempeño de Rafael Spregelburd coordinando cursos de dramaturgia en el Sportivo Teatral, donde colaboraba con la estructuración de las situaciones improvisadas en los seminarios de actuación, o al taller de dramaturgia que por entonces iniciaron de forma conjunta Alejandro Tantanian y Daniel Veronese.

En ese contexto de mediados de los '90, entonces, la ajenidad de la escritura con respecto a la actuación termina de disolverse gracias a muchas circunstancias, y entre ellas al cruce que ciertas escenas de enseñanza dramática producen con algunos paradigmas rupturistas de la dirección, como ser el de Ricardo Bartís. “De Bartís, yo aprendí absolutamente todo lo que aprendí de teatro” (Abraham, 2013, p. 56), señala Spregelburd y describe:

Lo más gracioso es que a Bartís me lo había recomendado mi propio profesor de dramaturgia. Cuando Bartís me vio, dijo: “Así que vos sos dramaturgo”. Así, muy despectivamente. Entonces para mí era una formación muy esquizofrénica. Un día tenía el taller de escritura con Mauricio [Kartun], al otro día iba a lo de Bartís. El primer año en lo de Bartís yo lo pasé muy mal. Nada de lo que había estudiado previamente me servía, pero además él tenía para conmigo una actitud de choque porque yo escribía obras de teatro y creía que yo pensaba algo muy distinto de lo que pensaba él. Bartís pensaba que los autores no saben nada de teatro, que el teatro se escribe sobre la escena. En realidad yo estaba de acuerdo con él, pero creía que también podía formarme en ambos campos y escribir mejor siendo actor, que es de hecho lo que hace él. (p. 57)

Esta persistencia en el cruce entre escritura teatral y una experimentación en el campo asociativo de la actuación tuvo sin lugar a dudas su repercusión no sólo en la poética de Spregelburd sino también en su desempeño como novel director, y como docente y propagador de la praxis dramática. Al respecto explica:

Mientras yo seguía trabajando en el Estudio, daba clases de estructura dramática. En realidad, daba clases de lo que yo creo que hay que hacer: ayudar a los actores a organizar las escenas cuando no hay nadie detrás que se las escriba, a convertirse en escritores de las propias escenas. Esto también creo que sentó las bases de lo que a mí me pasa en el teatro. Yo no soy dramaturgo. Yo soy un actor que se escribe las obras en las que le gustaría actuar. (p. 58)

Cierto vínculo con Kartun es inevitable: también él había colaborado como docente de estructura dramática en el Sportivo Teatral, consolidando la búsqueda de un *trazo diestro* que habilitara la forma de los indefinidos contornos que la improvisación actoral iba abriendo en las búsquedas del estudio. Algo entonces del acercamiento coincidente a ese nodo de creación donde la dramaturgia componía un margen imprescindible pudo aportar no sólo un nuevo modo de pensar la dirección, sino también nuevos tipos de enseñanza y aprendizaje de la dramaturgia. Spregelburd declara su coincidencia con Bartís de que al no haber obras que interesaran a su generación, había que “escribir las obras sobre la escena” (Abraham, 2013, p. 59). La búsqueda de esas obras requería exactamente lo opuesto a lo que se les había solicitado a los autores en el taller del San Martín: no ir en busca del sentido, si no rodearlo. La *aproximación indirecta* –procedimiento bélico de Liddell Hart (1974), evocado por Bartís en su propio trabajo– permitía la comprensión de la escena como espacio más alusivo que declarativo; habilitaba la comprensión lateral del conflicto más como espacio de merodeo que de afirmación temática. Es indudable que este rasgo implicó una fuerte cuota de erosión para los relatos más ligados al argumento realista, fundado en la idea previa y en la intención “didáctica” del autor. Spregelburd sostiene: “Lo que hace mi teatro es justamente generar tapices que hacen que la razón entre en crisis” (65). Y con esto puede sugerirse que la crisis de la razón es así el resultado proveedor que emana de una genealogía iniciada por Monti y Kartun, nutrida por las vanguardias de actuación de los '90 y consolidadas con las nuevas dramaturgias surgidas de los primeros cursos de escritura teatral enmarcados en ese contexto. Es cierta idea de *razón* rectora del lenguaje representativo lo que colapsa con la puesta en crisis de la dramaturgia de *premisa*, pasa al *piedrazo en el espejo* bartisiano y deriva finalmente en poéticas como la de Spregelburd, quien llegaría a proponer como parte de sus clases de drama-

turgia ya no el armado de una idea primigenia sino el listado anárquico de lo que no puede representarse. Él mismo expresa al respecto:

Es un ejercicio que yo hago mucho con los alumnos. Les pido en la primera clase una lista de cosas irrepresentables para la escena. Es muy curioso porque algunos se piensan que es una pregunta filosófica... es una pregunta completamente técnica. [...] La gracia está en tomar un disparate absoluto y hacerlo en serio. (pp. 76-77)

Es en este sentido que podemos afirmar, a partir del ejemplo del Caraja-ji y de su posterior incidencia en la multiplicación de talleres, que a mediados del período de Postdictadura, ciertos hitos renovadores en el aprendizaje de la escritura dramática habilitaron cruces con algunas poéticas de dirección capaces de jerarquizar la importancia del *relato de actuación* para la construcción de un nuevo *relato dramático*. El estudio de estos cruces, sin lugar a dudas, sigue nutriendo una historia más cabal de la constitución actual del campo didáctico de la dramaturgia, consciente por fin de sus vínculos innegables con los otros elementos de lo performático pero, sobre todo, con los de la dirección escénica.

Referencias bibliográficas

- Abraham, L. E. (2013). Entrevista a Rafael Spregelburd. *Boleín GEC*, 17, 53-85.
- Dosio, C. (2008). *El Caraja-ji (Primera Parte). Lo joven, la tradición y los años noventa*. Colección Libros de Rojas, Buenos Aires: C. C. Rojas (UBA).
- Dubatti, J. (2016). Las poéticas políticas de Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun, entre siglos: de la micropolítica de la resistencia a una nueva discusión de macropolítica alternativa. *El matadero*, 10, 51-67.
- Dubatti, J. (2011). El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): Época de Oro, destotalización y subjetividad. *Stichomythia*, 11-12, 71-80.



Hart, L. (1974). *Estrategia de aproximación indirecta*. Buenos Aires: Editorial Rioplatense.