

## **Espacio, escrituras dramáticas contemporáneas y nuevas tecnologías**

por Soledad González

Al referirse al estudio de los textos dramáticos contemporáneos en su conferencia “Las escrituras dramáticas contemporáneas y las nuevas tecnologías”<sup>1</sup>, Patrice Pavis afirma que muchas de estas escrituras “hablan” de un mundo construido por los medios de comunicación y en particular por las nuevas tecnologías. Sostiene que la complejidad de estos textos y la eficacia de los medios de comunicación están poniendo en crisis las nociones de estética y de puesta en escena.

Es probable que como afirma Pavis, en los medios masivos de comunicación, la puesta en escena esté desapareciendo en provecho de un funcionalismo tecnológico en el que la máquina y las computadoras son celosos servidores.

Pero creo que estas escrituras dramáticas que han asimilado a los medios de comunicación en lo que podría llamarse una intertextualidad o una “intermedialidad” (cf. Pavis, op.cit.) no ponen necesariamente en riesgo ni a la puesta en escena ni a su función estética.

Por el contrario, en las recientes producciones que vi de Córdoba, Santa Fe y Buenos Aires, me pareció percibir que las escrituras están generando una problematización activa de los códigos de actuación, en primer lugar, y del espacio de la representación como consecuencia.

Mi propuesta es traer algunas reflexiones acerca del espacio en relación a la escritura y al uso de nuevas tecnologías a través de mi propia experiencia realizativa.

---

<sup>1</sup> Cf. Pavis, Patrice, “Las escrituras dramáticas contemporáneas y las nuevas tecnologías”, la conferencia “Asthetik der Inszenierung” en la ópera de Francfort, 2000.

Voy a referirme a tres trabajos de los que soy dramaturga, en dos de ellos directora y en el último intérprete: *La balsa de la medusa*, escritura escénica inspirada en la novela *Malone muere* de Samuel Beckett, *Humus*, dramaturgia espectacular y *Ana María, estuve pensando a pesar mío*, monólogo con video instalación.

Cuando empiezo a componer, escribir o dirigir actores, me pregunto: “¿desde dónde dice? y ¿hacia dónde?” Si estos lugares empiezan a configurarse sé que puedo empezar a encontrar los pliegues entre el adentro y el afuera, del cuerpo y de la escena. Sé que a partir de encontrar el lugar puedo empezar a trabajar poéticamente los materiales. Desde la mirada y la voz del personaje-actor, es decir lo que viene de adentro del cuerpo y se lanza al espacio hasta la relación que me gustaría buscar entre la escena y el público.

Al mismo tiempo, no antes ni después, sino al mismo tiempo, me pregunto: “¿a dónde van a entrar los que vienen de afuera buscando algo?, ¿con qué van a encontrarse?, ¿habrá que prepararlos?, ¿cómo me gustaría que salgan o cómo me gustaría salir a mí?”. No se trata de un deseo de manipular, sino de poder atravesar algo y salir contaminado de alguna forma; me interesa saber si eso que construimos como representación resuena con la vida de las personas y si hay puntos de contacto entre quienes asistieron.

*La balsa de la medusa* (1999). En la génesis está la sala El cíclope, un lugar que acabábamos de fundar en un subsuelo, teatro pequeño con cámara negra; y el universo de la novela de Beckett, donde Malone, solo, en una habitación, postrado en una cama se sirve de un bastón para acercar objetos aledaños. Hay una ventana por donde se cuele algo del mundo de afuera. En ese lugar, el protagonista decide pasar el tiempo inventando historias y repitiendo cada día las mismas acciones con los mismos objetos.

El espacio elegido tenía exactamente el tamaño de una habitación, no había entradas ni salidas, apenas una continuidad espacial que se ocultaba al público pero que seguía unida sonoramente a la escena, y desde donde aparecían algunos objetos. Los actores estaban todo el tiempo en escena construyendo relaciones básicamente espaciales, dentro de un tiempo marcado por repeticiones de acciones y estados. Sólo había unos taburetes de cartón (los que sirven para enrollar cables telefónicos), y aparecían: un muñeco, una tela plástica verde, un reloj, papel y lápiz.

Poéticamente, el lugar era una isla, así cerramos la posibilidades de que alguien pudiera perderse o huir. Esta decisión espacial potenció una búsqueda actoral basada en la resonancia y escucha de los cuerpos y en la composición de mecanismos corporales y gestuales.

La “escritura escénica” nace de la contaminación del universo beckettiano en las improvisaciones en espacio real. Así empezó a configurarse una estética, un código de actuación y un texto. Por eso a esta escritura sólo se la pude concebir como algo escénico, vinculada a la dramaturgia y al arte del actor. Un texto inscripto y escrito en una situación de enunciación concreta. Un texto que nació de los cuerpos en el espacio, y se convirtió en una partitura que contiene las figuras que esos personajes van a describir en ese espacio como así también los apoyos vocales, gestuales y retóricos de la palabra que se emite.

Con *Humus* (2002), aparece el deseo de salir del teatro de cámara para trabajar algo absolutamente performático. Dos actores-bailarines me proponen crear algo a partir de dos *solos* y yo les propongo trabajar con músicos, artistas plásticos y un videasta.

Lo primero fue tensionar los *solos* a partir de la idea de hibridación animal-vegetal. Lo segundo, configurar un espacio para contenerlos. Como el trabajo corporal

de los performers unía tai-chi y butoh, el tiempo era lento. Entonces apareció la necesidad de crear un paisaje onírico: envolvente, con desproporciones espaciales o corrimientos en la escala visual como en los sueños.

El *solo* masculino como figura es un círculo que contiene la idea de origen, recorrido y muerte; el *solo* femenino trabaja las ideas de nacimiento, romper la placenta, escupir, aparecer y ser mujer; la figura es más del orden de lo vertical: de la posición fetal suspendida a la posición erguida con los pies en la tierra.

Por asociación libre surgen las ideas: origen, fragilidad, tiempo, experimentación artística-ciéntífica, el tiempo de dejar que algo crezca y a la vez ayudarlo a crecer. En el espacio aparece un carro con germinaciones que entra y sale entre un cuadro y otro, y un delicado piso de hojas secas donde van a suceder los *solos*.

Dramaturgicamente aparece la necesidad del *dúo*, con otro tiempo interno y en otro espacio que el de los *solos*. La técnica que propongo es el contact y la idea la del impulso por aparearse y volver a ser uno. La oposición uno-dos.

Ahora, el espacio necesita diferentes planos para poder abrir la percepción y además, proyectar imágenes. Construimos dos niveles con un tul entre ambos y un telón negro de fondo.

Durante los *solos* aparecen proyectados recortes del cuerpo de los performers en proporciones gigantes que se mueven en un tiempo lentísimo, Y en el *dúo*, la imagen proyectada es una corriente de fluidos, sangre, células, glándulas chocando, disgregándose y apareándose; el movimiento interno del cuerpo en velocidad real. La proyección se multiplica en el tul y el telón negro de fondo.

En lo musical, el sonido es envolvente y se mueve por el espacio, creando planos también. Viene desde atrás de los performers y circula por detrás del público; además es capturado y tratado en tiempo real. Cuando el público ingresa lo sonoro ya está

instalado y esto funciona como un pasaje que prepara a los sentidos para entrar en el tiempo lento de los *solos*.

La primer idea fue montar *Humus* en algún museo de Ciencias Naturales, pero definitivamente en todos los museos que visitamos no había espacio, por eso optamos por moverlo en galpones.

Trabajamos con la tecnología en lo visual y sonoro, pero el en centro está el cuerpo vivo. Literalmente los cuerpos ocupan el centro del espacio. En las imágenes proyectadas hay una mirada que recorta partes de esos cuerpos y en el tratamiento del sonido, hay un oído que captura, amplifica y modifica en vivo lo que interpretan los músicos y la respiración, suspiros y un grito de los performers. La tecnología no prevalece sobre lo humano ni se distancia, sino que se encarna para componer el espacio y el tiempo de un ritual.

En *Ana María, estuve pensando a pesar mío*, en la puesta aparece la video instalación antes y después del espacio teatral.

El texto nace como la decisión de una mujer de exponerse ante una cámara que maneja un desconocido. Ella entra a un lugar donde la espera un hombre, se vincula con él y su cámara. Y ese vínculo, marcado por una dirección, en la representación apunta al público. No está explicitado en el texto pero es su punto de mayor tensión: incorporar al público y ficcionalizarlo a través de una operación que consiste en reducir a todos los que están ahí presentes al ojo “voyeurista” de la cámara.

Como el texto trabaja en gran medida por asociación libre, la idea es que una imagen nos arrastre hacia otra y que esos cambios que no pueden memorizarse se registren en el cuerpo y en su relación con el espacio. La pregunta es ¿cómo sostiene,

dirige y mueve Ana María la palabra en ese espacio? Y la respuesta es buscar las correspondencias entre las figuras del texto y las que nacen del cuerpo en el espacio.

En la puesta, decidimos abrir el espacio. En una antesala hay un televisor donde se ven partes del cuerpo de una mujer que se mueve por su casa. Luego se entra a otro espacio en donde un piso y un friso con fotos sugiere un estudio de grabación; no hay más que eso y los objetos que pide el texto. Ana María entra a ese estudio y seduce, provoca, se muestra, se niega a hablar por hablar y todo se lo dirige a él, su público. El texto “habla” de esta relación sujeto-objeto, sujeto que se expone para transformarse en cuerpo-objeto. Hay un apagón cuando se agota la palabra que por convención clausura la representación, pero al salir de vuelta el televisor muestra imágenes de Ana María en otro espacio, un espacio al que ella ha aludido.

Con estas imágenes de video, la historia se abre a otras dimensiones, y a la vez sitúa al público como un *voyeur* anónimo antes y después de que Ana María le haya apuntado directamente. Seguramente “Ana María...” está dentro de esas escrituras contemporáneas que trabajan incorporando los medio de comunicación, audiovisuales en particular. En este caso la contaminación podría ser la del reality show televisivo.

En estos tres trabajos la relación entre escritura, espacio y nuevas tecnologías varía bastante de uno a otro. Creo que como espectadora, los espectáculos que más me gustaron siempre tenían algo sorprendente en el uso del espacio, algo inesperado y es lo que busco recrear en mis producciones.

En *La balsa de la Medusa*, el espacio reducido y cerrado mantiene expuestos a los actores todo el tiempo. La trayectoria del conjunto de la obra describe un círculo donde se anula la idea de progresión cronológica. De las propuestas es sin dudas la más convencional y parte también de un espacio teatral convencional con cámara negra.

En *Humus*, en un único espacio coexisten distintos lenguajes que incluyen nuevas tecnologías y la trayectoria descrita es más bien un espiral, como un círculo que se abre y se expande en diferentes planos. La puesta en escena se vuelve un trabajo de equipo con el videasta y sonidista, y la construcción estética también se pluraliza.

En *Ana María*, hay una línea con progresión cronológica en el monólogo pero la inclusión del espacio de la videoinstalación plantea un problema sobre la idea de inicio y fin del espectáculo, abriendo el espacio, incorporando otro lenguaje y fragmentando la recepción. El origen de la influencia de los medios de comunicación audiovisuales en la escritura es clara, aunque ideológicamente hay un reflejo de protesta contra la alienación de la palabra individual.

Creo que en la escritura en el papel y en el espacio de estos tres trabajos hay un intento o intención por abstraernos del dominio de los medios de comunicación masivos. En los dos últimos, en particular, encuentro un camino de mayor interés ya que en la puesta en escena hay inclusión de nuevas tecnologías; sin embargo *Humus* invita a entrar en el espacio-tiempo de un ritual y *Ana María, estuve pensando a pesar mío*, cuestiona el inicio y final de la obra, obligando al espectador a estar siempre en vilo, y a juzgar si es manipulado o no y cómo puede intervenir su juicio estético.

Para concluir vuelvo a Pavis cuando afirma que hay principios estéticos diferenciados que atraviesan la línea divisoria entre hombre y máquina, animado e inanimado, voz y micrófono. Pero esta línea divisoria cambia y se impugnan viejas dicotomías; se aplican atributos de ficción diferente a la imagen o al actor vivo, a la presencia o a la repetición y del mismo modo densidades diferentes caracterizan todos los elementos de la puesta en escena.

El riesgo y el juego es comprender con qué se compone la obra, para seguir arriesgando y jugando más.

Córdoba, 2004.-