

Composición dramática y escénica: Un acontecimiento poético

María Elena Nemi
Facultad de Arte - UNICEN
mariaelenanemi@gmail.com

Resumen: El siguiente artículo propone una reflexión acerca del lenguaje poético como principio estético para la composición dramática y escénica, considerando al hecho teatral como un acontecimiento poético. Desde la experiencia de escritura dramática y de puesta en escena de la autora y directora, se describe el proceso de creación de la obra *Sal de Amor*. Asimismo, se exponen fundamentos teóricos que dan sustento a esta concepción estética. El hecho teatral 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 lírico? ¿Cómo se articula el pasaje de la dramaturgia textual a la dramaturgia escénica? ¿Cómo intervienen la directora de escena y el cuerpo de las actrices en esa construcción poética? ¿Qué lugar se le da al espectador? Estos son algunos de los interrogantes que estructuran este trabajo.

Palabras clave: Dramaturgia – Acontecimiento poético – Escena – Lenguajes.

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre a linguagem poética como princípio estético da composição dramática e cênica, considerando o evento teatral como um evento poético. A partir da escrita dramática e a experiência de encenação do autor e diretor, o processo de criação da obra "Sal de Amor" é descrito, bem como fundamentos teóricos que suportam esta concepção estética da coexistência de linguagens - verbais, corporais, luminosas, sonoras - que adquirem tonalidade e força poética toda vez que a palavra cruza através do lirismo. De que maneira é criado aquele espaço lírico? Como é a passagem da dramaturgia textual para a dramaturgia cênica articulada? Como intervém na construção poética a diretora de palco e o corpo das atrizes? Que lugar é dado ao espectador? Estas são algumas das questões que estruturam este trabalho.

Palavras-chave: Dramaturgia – Evento poético – Cena -Linguagem.

Abstract: The following article proposes a meditation on the poetic language as an aesthetic principle for dramaturgical and scenic composition, considering the theatrical event as a poetic event. From the dramatic writing and staging experience of the author and director, the process of creating the play *Sal de Amor* is described, as well as theoretical foundations that support this aesthetic conception. Of the coexistence of languages - verbal, bodily, luminous, sonorous - that acquire tone and poetic strength every time the word crosses it through lyricism ... How is this lyrical space created? How is the passage of textual dramaturgy articulated? To the scenic dramaturgy? How do the stage director and the body of the actresses intervene in that poetic construction? What role is given to the viewer? These are some of the questions that structure this work.

Key-words: Dramaturgy – Poetic event – Scene – Language.

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

Introducción

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 hacedor – investigador se abre a la posibilidad de interrogarse, cuestionarse, explorarse en la diversidad de roles que desempeña como teatrista. Desde esta perspectiva asumo la reflexión sobre mi quehacer teatral a partir de mi obra *Sal de amor: rituales de un corazón*, estrenada el 10 de marzo de 2017 en la sala Hugo Nario de la Biblioteca Rivadavia en la ciudad de Tandil.

Crecí y me formé con la concepción de que el Teatro estaba impregnado de poesía. Fue mi profesora de Literatura del colegio secundario quien me inició en la lectura de Federico García Lorca y me introdujo, como espectadora, en el prodigioso universo teatral de José María Vilches. Luego, mi formación académica en Letras y mi experiencia como actriz ahondaron esa fraternidad entre lo teatral y lo poético. Será por todo esto, quizás, que en mi incipiente experiencia como dramaturga y directora pienso, siento y vivo al teatro como *acontecimiento poético*.

La propuesta de este artículo es, entonces, reflexionar acerca de esta concepción abordando dos ejes: en primer lugar, la especificidad de la poesía y su fraternidad con lo teatral; en segundo lugar, el análisis de la obra *Sal de amor: rituales de un corazón* como acontecimiento poético producido por la transversalidad del lenguaje poético.

Sobre la poesía y el acontecimiento

Se concibe a la poesía, en sus orígenes, como arte oral vinculado a la figura de los aedos, bardos y rapsodas. Según expone Ludmila Barbero en su trabajo “Liminalidad entre teatro y poesía” (2016), se reconocen en estos modos de transmisión la existencia de elementos teatrales que fueron evolucionando en la medida en que se incorpora la interpretación de diálogos entre personajes y se imprimen imágenes sobre sus

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

cuerpos, evidenciándose así rasgos de teatralidad².

Borges sostenía que la poesía es una experiencia, un hecho estético, es decir, una presencia que se siente con todo el cuerpo y que debe impresionar de un modo casi físico. Señala al respecto Ivonne Bordelois: “cuando habla del impacto físico que debe tener la poesía, Borges está hablando de los poderes musicales e irracionales de la lengua, allí donde 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” (2003: 92-93). Lo que Bordelois llama “magias corporales”, 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 *poésis*³.

En este punto es interesante considerar la noción de *teatro matriz* definido por Jorge Dubatti como aquellos “acontecimientos en los que se reconoce la presencia conjunta y combinada de convivio, poesía corporal y expectación” (Dubatti, 2016: 11) También el crítico e investigador afirma que:

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: 20)



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, 2007: 89)

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 genérica⁴ (Musitano, 2012). Al respecto, Adriana Musitano y Laura Fobbio exponen: “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, qui-nesia, sonoridad. Reclaman un pacto de escenificación próxima a otros formatos artísticos e intermediales en los que la imagen y su semiosis resultan predominantes” (Musitano y Fobbio, 2014: 657). No en vano Mauricio Kartun define a la dramaturgia como “Alquimia pura, rara aleación de poesía y acción, [la dramaturgia] es metáfora en sí misma” (2006: 9).

2 Jorge Dubatti define el concepto de teatralidad como una condición de lo humano que consiste en la capacidad del hombre de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política o una política de la mirada.

3 De acuerdo con Dubatti, el término *poésis* “remite al campo de la acción de hacer (crear, fabricar, confeccionar, ejecutar) y no sólo componer objetos literarios en verso y en prosa [...] Implica tanto la acción de crear como el objeto creado [...] designa el ente en sí y el ente en tanto proceso de hacerse” Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I*. Bs. As., Atuel.

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

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). Es en este sentido que abordaré el análisis de mi obra.

En *Sal de amor* acontece esa fraternidad entre el teatro y la poesía 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. (Artaud, 2001: 42).

De la dramaturgia textual poética a la dramaturgia escénica

Sal de amor está estructurada en cuatro rituales de acuerdo al proceso interno del personaje MUJER, impulsado por el personaje ESTATUA, quien proyecta en su figura las ataduras, la inmovilidad, la victimización ante el dolor, la incapacidad de dejar de mirar hacia atrás, hacia el pasado. Se trabaja en los diferentes sectores de la construcción poética del concepto de periplo – ritual, es decir, un recorrido, un camino que va desde la caída hasta la sanación, desde el dolor hasta el amor. Estos cuatro rituales son: *Ritual de la caída, del dolor, del develar y de la sal*. Desamparada ante el desamor, ante la imposibilidad de sentirse amada, Mujer decide quitarse la vida. Como consecuencia de este intento ha ingresado a un estado no consciente. Mientras la pérdida de conciencia permanece en ella, se produce una tensión interna manifestada en el desdoblamiento de su Yo. ESTATUA, su Ser esencial, su Alma o su Yo íntimo (dejaremos que los espectadores interpreten 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 en el amor, el propio amor. Así surge la idea de “desesculpir y esculpir” Claro que esto no es explícito. El espectador podrá construir su propia interpretación.

La historia se gesta a partir de la intertextualidad bíblica: “Salva tu vida, no mires atrás” fueron las palabras que, según el Libro del Génesis, los ángeles pronunciaron a Lot y a su esposa para librarlos de la destrucción y la muerte. Sin embargo, la mujer desobedeció. Cuando se habían alejado algo de Sodoma, se detuvo, miró hacia atrás y, en ese instante, se convirtió en una estatua de sal. Así permaneció, abandonada, en la eternidad de un monte frente al mar. Castigada por mirar hacia atrás. Detenida infinitamente

por no ser capaz de dejar a sus espaldas el pasado. Condenada por la añoranza de lo que fue, por aferrarse a lo que debía olvidar. Piedra y sal entrelazadas conformando una figura. ¿Por qué elegir la sal como elemento constitutivo de la estatua para concretar el castigo divino? Paradójicamente, tanto en la Biblia como en testimonios de distintas culturas, la sal ha cobrado un significado simbólico vinculado con la sanación, con la preservación de los alimentos, con la retribución laboral asegurando la subsistencia diaria.

De un modo o de otro, la sal garantiza la vida. La Sal es Vida. La acción está atravesada por la metáfora y el simbolismo. La sal, el mar, la estatua, los velos conforman un juego polisémico que articulan la situación dramática. Mujer deberá elegir entre morir o vivir. Estatua 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, la salación, el ritual de la Sal con ese juego polisémico entre “salar” y “sanar”, en torno al metafórico significante del signo.

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.

En *Sal de amor*, además, el espectador tiene que hacer un trabajo extra porque recibe al mismo tiempo que un texto complejo, imágenes simultáneas conformadas por los cuerpos de las actrices en puntos opuestos del espacio escénico. 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 telas, de la gestualidad, de las acciones mínimas e incluso de la inacción.

El diseño escenográfico, junto con todos los elementos que completan el lenguaje teatral (vestuario, sonido, iluminación) se asientan sobre el imaginario de la obra en tanto configuración de un ambiente íntimo que sucede en el plano no consciente del personaje Mujer intervenido por el personaje Estatua (figura 1).

Todos los elementos están vinculados con el campo semántico mar (sal, caracolas, esponjas, ostras) (figura 2) y con la simbología mítica de la Estatua de Sal (columnas, telas, lienzos). Ese conjunto de elementos y de fuerzas correspondientes al ámbito de la naturaleza conforman un universo plural que actúa como enlazador del mundo consciente y subconsciente. Es decir, un universo multidimensional en el que

intervienen sincrónicamente todos los lenguajes sensoriales: los sonidos de la caracola, del mar y de los granos de sal; el sabor, el aroma y la textura de la sal; la textura de las telas, el efecto lumínico azul bajo el entelado blanco de las columnas y dentro de las lámparas-esponjas de mar; los cuerpos en movimiento, sus desplazamientos, el juego con las telas, las envolturas. Porque el discurso poético también está en los cuerpos de las actrices. Esos cuerpos son la voz de la palabra poética. En palabras de Anne Ubersfeld (1998), “cuerpos parlantes”.



Figura 1. Actrices de la obra *Sal de amor*. (Foto de la autora)

REVISTA DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE
AURA

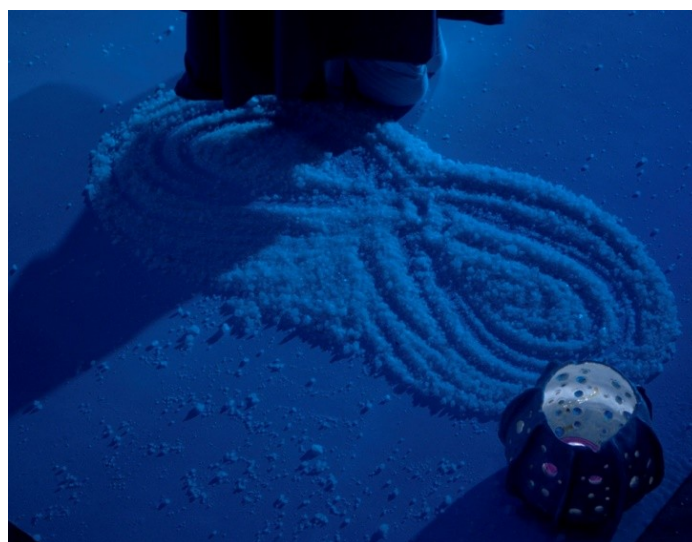


Figura 2. Elementos de la puesta en escena. (Foto de la autora)

El universo espacio temporal que articula la acción dramática se ha delimitado, como ya fue mencionado, por un periplo – ritual en el que Estatua y Mujer recorrerán cada una su camino hacia la otra hasta lograr

la fusión, la unificación, la conformación de un solo ser. Por momentos la comunicación será unilateral, ya que Mujer, en un principio, no tiene conciencia de la existencia de Estatua. A medida que avancen en ese proceso, el vínculo entre las dos estará enmarcado por los recuerdos felices y también por los desdichados, por las añoranzas de una y los intentos de desengañarla de la otra. Este juego de confrontaciones, de espejo, descubrimiento, de “desesculpirse y esculpirse”, requiere de una *partitura coreográfica*. En este sentido, la 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 los personajes

En cuanto a la escenografía y espacio escénico se ha diseñado una puesta que incorpore la particularidad de la sala elegida. Es oportuno explicar que la misma corresponde a un subsuelo multifuncional de la Biblioteca Pública Bernardino Rivadavia de Tandil, que cuenta con una extensa trayectoria relacionada con los inicios del Teatro Independiente tandilense y que, con el paso de los años, por diversos motivos se apartó de su raíz. Este espacio tradicionalmente denominado “El Teatrillo” (hoy sala “Hugo Nario”) no sólo fue testigo de innumerables puestas sino que guarda en su memoria la ideología estética del Teatro independiente de la década del ‘50 en adelante. Por tanto, subyace en esta propuesta artística la intención de recuperar para la comunidad este espacio arraigado a la historia cultural y teatral de la ciudad.

La particularidad de la sala que cuenta con tres columnas centrales dispuestas en línea y dos escaleras de hierro (ambas tienen acceso a la planta donde se halla la Biblioteca, pero sólo una ofrece salida al exterior, es decir, a la calle.) propone la incorporación de estos elementos a la puesta, permitiendo la integración y el desplazamiento espacial. Por otra parte, las columnas (figura 3), revestidas en telas blancas están destinadas a diferentes juegos escénicos.



Figura 3. Columnas revestidas de tela blanca. (Foto de la autora)

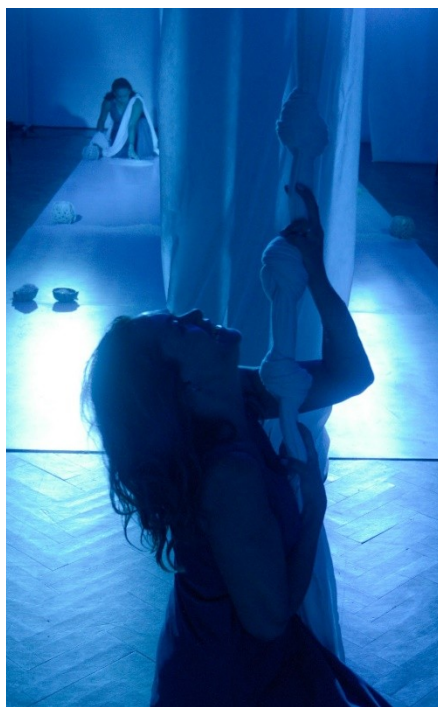


Figura 4. Ritual de la caída. (Foto de la autora)

REVISTA DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE
AURA

Tanto la construcción dramática como la escénica están atravesadas por la metáfora y el simbolismo. A modo de ejemplo, presento dos escenas.

1) En el *Ritual de la caída*, la que cae es la tela (figura 4). Quien menciona esa acción no es la Mujer sino la Estatua:

Estatua: Nadie te vio caer, nadie vio tu cuerpo pétreo, tu corazón entumecido, el frío quemándote la sangre, el veneno hiriéndote la piel.

Mujer: Cerrar los ojos, abandonarme a esta pena sin ruidos ni gestos. Sentir cómo se van haciendo piedra los murmullos de la tristeza. [...] amuralló recuerdos sobre mi cuerpo, me aquieto, me aquieto.

En el *Ritual del dolor*, esa tela adquiere distintos significados (figura 5). Es máscara, es dolor, es la sábana de la cama que se ha convertido en una sala de espera, es el ángel caído y sus alas mudas, es la asfixia de los recuerdos:

Mujer: Dormir sin vos es hundirme en el insomnio de mis sueños, en el hueco de mi cama donde mi silueta te nombra. La espuma del colchón se ha vuelto cal y cemento que entumece. Esta cama es una sala de espera...un sepulcro de almohadas para un ángel caído [...] ¿Cómo recoger mis alas con estas manos mudas? [...] ¡He gastado tantas horas enlazando recuerdos! ¡Me ahogan! ¡Me asfixian los recuerdos!.



Figura 5. Ritual del dolor. (Foto de la autora)

En el *Ritual del develar*, los velos que lleva la Estatua como proyección de la Mujer, simbolizan las ataduras, la incapacidad de dejar atrás el pasado, los bloqueos, la victimización, la ceguera. Esas telas las enlazan a ambas (figura 6). Hay todo un juego de tensión que deviene en el quite de la máscara-tela y en la aceptación de sí misma que ocurre cuando Mujer toma conciencia de la existencia de Estatua y, por lo tanto, se produce el develar, el quite de los velos, la liberación.



Figura 6. Ritual del develar. (Foto de la autora)

2) Al finalizar el *Ritual del develar* y en todo el *Ritual de la Sal*, la escritura dramática abandona el diálogo teatral para adoptar el verso. El primer poema es recitado por Mujer al mismo tiempo que sus manos y las de Estatua van deslizándose sobre la tela de una de las columnas componiendo una especie de danza – ritual que se completa con la música que remite a sonoridades arquetípicas (figura 7). La presencia de rituales en la obra denota el carácter simbólico del sonido como medio de ilación entre lo visible y lo invisible, entre lo sagrado y lo profano. El uso de las sonoridades arquetípicas de las memorias ancestrales remite al hecho de que la percepción memoria holística reacciona, se activa, frente a estímulos arcaicos. La

idea es que con la unión del relato escénico dramático sea también posible una conexión sensible sensorio-evocativa profunda. Así, el sustento sonoro de *Sal de amor* pretende acentuar, conectar y activar los canales de emocionalidad de registro antropológico.

Aquí, Mujer evoca la creación de su ideal de varón sobre la figura del varón real.



Figura 7. Ritual de la Sal. (Foto de la autora)

Con la espuma esculpí tus brazos,
 tus piernas, tus pupilas.
 Mis labios fueron cincel y besé la penumbra de tu figura.
 Repetí el rito de elevarte a un pedestal,
 deseo inconsolable de un ángel que no encontraba redención.
 Con mis manos esculpí tu cuerpo,
 la desnudez de tu virilidad tendida sobre mi altar.
 Recorrerte fue crearte.
 Casi puedo oler tu sangre,
 percibir la vibración de tus células
 murmurando dentro de vos.
 Los ojos cerrados y mis yemas deslizándose,
 esculpiéndote sobre las sábanas.
 Aquí un lunar, aquí cierta aspereza...
 el grosor de tus vellos,
 la ferocidad de tus músculos aferrados a tu piel,
 y mis manos susurrándote.
 Fuiste mi templo.
 Simulacro de amor.

Diré, a modo de conclusión, que esta 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.

Bibliografía

Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.

Barbero, L. (2016). "Liminalidad entre poesía y teatro". En *Nuevas orientaciones en teoría y análisis teatral. Homenaje a Patricio Esteve*. Bahía Blanca y Buenos Aires: EdiUNS/ IAE-UBA.

Bordelois, I. (2005). *La palabra amenazada*. Buenos Aires: Libros del zorzal.

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I*. Buenos Aires: Atuel.

----- (2016). *Teatro matriz, teatro liminal*. Buenos Aires: Atuel.

Kartun, M. (2006). *Escritos 1975-2005*. Buenos Aires: Colihue.

Musitano, A. (2012). "Escritura dramática y escritura poética del fin del siglo XX, coincidencias y especificidades. La casa de los muertos de Philippe Minyana (2002)", en *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. N° 15.

Musitano, A. y Fobbio, L. (2014). "El paisaje y el entre, categorías relacionales para la escena y la puesta en página". Actas del *VI Congreso Internacional de Letras*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Pp. 656-665.

Ubersfeld, A. (1998) *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

----- (2003). "El habla solitaria". En *Acta Poética*, N° 24. México: UNAM.

