

## POÉTICAS DE LO OTRO EN REESCRITURAS DE LA DRAMATURGIA DE ESCENA CONTEMPORÁNEA

Leticia Paz Sena (IDH, UNC-CONICET) | [letipazsena@unc.edu.ar](mailto:letipazsena@unc.edu.ar)

### RESUMEN

En las artes escénicas del presente es posible encontrar trabajos que, desde diferentes políticas espectatoriales, se afirman en apuestas por la interpelación y la emancipación de la mirada. Nos proponemos abordar dramaturgias de escena del teatro contemporáneo de Córdoba que experimentan con el procedimiento de la reescritura y se constituyen como *poéticas de lo otro*: *Edipo R.* (2008), de Organización Q y dirigida por Luciano Delprato; *Ser o no ser Hamlet* (2014), dirigida por Eugenia Hadandoniou y *Billis negra. Teatro de autopsia* (2015), de Convención Teatro, dirigida por Daniela Martín. En cada una de estas piezas se despliegan políticas espectatoriales que construyen diferentes miradas: a través de la metateatralidad y el develamiento del artificio teatral, se configura una *mirada capturada* en *Edipo R.*; en *Ser o no ser Hamlet*, la experimentación con la hibridez entre los lenguajes del teatro, el cine y las artes visuales genera una *mirada imposible*; una *mirada que recorre y toca* es la propuesta en *Billis negra*, fundada en una cartografía del cuerpo solo y desnudo en escena. A partir de la reconstrucción del proceso creativo y el desmontaje de los dispositivos escénicos, pretendemos recorrer las búsquedas compositivas que se organizan en torno a la emancipación de la mirada y que conforman, así, poéticas de lo otro.

### PALABRAS CLAVE

reescritura; dramaturgia contemporánea; Córdoba; lo otro; espectadorx

### LOS OJOS QUE VEN Y SON VISTOS

En las artes escénicas del presente es posible encontrar trabajos que, desde diferentes políticas espectatoriales, se afirman en apuestas por la interpelación y la emancipación de la mirada. Referir al ya clásico ensayo de Jacques Rancière (2010) se vuelve ineludible en este punto; en *El espectador emancipado*, artículo publicado originalmente en 2007, el filósofo afirma:

La emancipación (...) comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar. (...) mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones. El espectador también actúa (...). Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa de la performance rehaciéndola a su manera... (Rancière, 2010, pp. 19-20)

Al pensar en políticas espectatoriales que buscan la interpelación y la emancipación de la mirada hablamos del despliegue de principios compositivos que busquen dislocar la lógica por la cual serían lxs artistas quienes, desde el hacer, se arrojan un saber privilegiado sobre la creación. En esta dislocación se admite la distancia entre espectadorx y artista no para suprimirla, sino para suspender la oposición entre pasividad y actividad que se atribuye a cada rol respectivamente. Este movimiento es posible al reconocer que lo que se inaugura en el espacio que habilita esta distancia es precisamente la obra: "esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos" (Rancière, 2010, p. 21).

El ensayo adquiere un tono polémico cuando Rancière localiza la discusión en el marco de las reflexiones que la filosofía contemporánea viene desarrollando en torno a la noción de comunidad, especialmente aquellas que proponen discutir las ideas de fusión y homogeneización que empujan a concepciones esencialistas de lo comunitario. Es así que señala que sería oportuno interrogar la presuposición de que el teatro es de por sí comunitario, puesto que el poder común a lxs espectadorxs reside en la posibilidad de traducción singular que cada quien hace de aquello que se ofrece a sus ojos, la posibilidad de trazar una "aventura intelectual" en medio de

“la selva de las cosas” que nos vuelve semejantes al igualarse las inteligencias: “es esa capacidad de los anónimos, la capacidad que hace a cada uno/a igual a todo/a otro/a. Esta capacidad se ejerce a través de distancias irreductibles, se ejerce por un juego imprevisible de asociaciones y disociaciones” (Rancière, 2010, p. 23). Allí tiene lugar la emancipación.

Ahora bien, quisiéramos sumar a la reflexión rancieriana la especificidad de la actividad espectacular en las artes escénicas, donde estas traducciones, asociaciones y disociaciones que conforman las singulares aventuras intelectuales de cada espectadorx suceden en el territorio del cuerpo. Resulta interesante ampliar el planteo de Rancière a partir de Marina Garcés (2020), quien discute el modelo olocentrista de Occidente no por situar a la visión como el sentido hegemónico, sino, más precisamente, por separarla de su dimensión sensible. De esta manera, apela a “que los ojos se reimplanten en el cuerpo y asumir todas las consecuencias políticas, epistemológicas, vitales y artísticas de esta reconquista” (Garcés, 2020, p. 156), puesto que los ojos no son los responsables de localizar al espectador en la pasividad de una tarea meramente contemplativa, sino que las condiciones histórico-políticas han configurado una mirada desencarnada y focalizada. Mirar, en consecuencia, es participar de lo que es dado a ver, involucrar los ojos a partir del intelecto y del cuerpo; en definitiva, para la autora, el desafío espectacular consiste en conquistar nuestros ojos.

Es en la mirada, entonces, donde se condensan las políticas espectatoriales que apuestan por la emancipación, pero también es donde se ensayan formas de interpelación a lx otrx. En las artes escénicas, los ojos no solo ven, sino que también son vistos: por un lado, se entregan a explorar una propuesta de una mirada posible; por otro lado, asumen la ocasión de ser devueltos por la mirada de otrxs y así, en términos de Enzo Cormann (2007), lxs espectadores pueden *mirarse viendo*. Si mirar a otrxs y mirarse se superponen en lx espectadorx, lo que hallamos es una invitación a ver el mundo que está entre nosotrxs.

Nos proponemos abordar dramaturgias de escena del teatro contemporáneo de Córdoba que experimentan con el procedimiento de la reescritura y que, a partir de sus búsquedas compositivas en torno a la organización de la mirada, se constituyen como “poéticas de lo otro”. Se trata de *Edipo R.* (2008), de Organización Q y dirigida por Luciano Delprato; *Ser o no ser Hamlet* (2014), dirigida por Eugenia Hadandoniou y *Billis negra. Teatro de autopsia* (2015), de Convención Teatro, dirigida por Daniela Martín.

El procedimiento dramaturgógico con el que estas obras experimentan deliberada y explícitamente es la reescritura de textos en su mayoría clásicos de la tradición teatral occidental: *Edipo R.* reescribe *Edipo Rey*, de Sófocles; *Ser o no ser Hamlet* reescribe *Hamlet. Príncipe de Dinamarca*, de Shakespeare, y *Billis negra* es una reescritura de textos teatrales que abordan la figura de Fedra –*Hipólito*, de Eurípides; *Fedra*, de Jean Racine; *Fedra*, de Juan Mayorga– y ensayos de Foucault (2010), Nancy (2017) y Bolaños (2010). Los tres trabajos constituyen *dramaturgias de escena* porque sus principios compositivos y los materiales creativos se desprenden de la escena, es decir, surgen de las relaciones que se dan entre sujetos creadores, textualidades y materialidades en instancias escénicas. La complejidad de la escritura teatral, en la que se intersectan palabra y cuerpo, materialidades e inmaterialidades, se acentúa en la experimentación con la reescritura, puesto que, en sus particulares formas, este procedimiento dramaturgógico habilita problemáticas específicas: convergencia y expansión de autorías, vínculos críticos con la tradición, yuxtaposición de temporalidades heterogéneas. Postulamos, como hipótesis, que la reescritura, en tanto *lexeografía* –una *escritura de una lectura*, en términos de Roland Barthes (2009)–, es una instancia de diálogo que insiste en encontrarse con la palabra ajena, lo que supone su interpretación. Las prácticas reescriturales habilitan la invención de formas posibles de vinculación con las textualidades y con las temporalidades

que convocan: ensayan múltiples modalidades de lectura y escritura, en general colectivas, que operan a través del desvío y la diseminación y que, al producir resonancias del pasado, establecen un vínculo crítico con la contemporaneidad. A la vez, la reescritura implica un despliegue de *políticas de ex(a)propiación*. Esta categoría describe la apropiación de textos como una instancia de singularización, traducción e incorporación dentro de un proceso de expropiación que asume un carácter público al interrogar las relaciones de propiedad del texto reescrito para propiciar su apertura hacia lo común.

El diseño teórico-metodológico de la investigación considera la singularidad de las instancias creativas puesto que es allí –en el cómo– donde se aloja la pregunta por el procedimiento reescritural y no solo en lo que decanta como resultado –el qué–, es decir, las obras estrenadas o textos publicados. Asumimos la reconstrucción de los procesos creativos, para lo que contamos con testimonios y documentos de proceso (Salles, 2008) que resultan los *restos/rastros* que permiten seguir la huella intermitente de la composición: entrevistas a lxs teatristas y ejercicios de memoria, discursos metapoéticos, cuadernos de dirección. Además, siguiendo a Rebecca Schneider (2011), entendemos que el carácter efímero de los procesos y las piezas teatrales no constituye una pérdida, sino que estos adquieren otros modos de permanencia inscriptos en los cuerpos y en la memoria.

Cabe una aclaración respecto de la enunciación del sujeto de esta investigación, asumida por una *investigadora-espectadora*. Esta designación busca involucrar a los propios ojos en el trayecto investigativo al fundar un particular punto de vista, el de quien se inmiscuye en el revés del bordado para detenerse en el enredo de la trama compositiva. Se trata de asumir el interés por esta forma inmiscuida de conocer la experiencia y al mismo tiempo de postular que la experiencia es también móvil y fuente de conocimiento, la experiencia de haber sido espectadora también interviene en el quehacer investigativo.

### **POÉTICAS DE LO OTRO: TEXTO-OTRO E INTERPELACIÓN**

Nos gustaría ofrecer dos dimensiones en las cuales observamos la configuración de estas reescrituras como *poéticas de lo otro*. La primera dimensión es el vínculo con el material a reescribir como encuentro con lo otro, la segunda dimensión se relaciona con el diseño de los dispositivos escénicos como forma de interpelación a lxs otrxs y emancipación de la mirada.

En cuanto a la primera dimensión, la reescritura asume el encuentro con las textualidades clásicas como un encuentro con un otro: un texto otro, distante cultural, temporal y lingüísticamente, pero a cuya reunión el proyecto se dirige azarosa u obstinadamente. El texto otro resulta ilegible, de él siempre queda un resto incomprensible, sin embargo, este opera como un polo magnético creativo.

*Edipo R.* es una reescritura del texto de Sófocles elaborada a partir del lenguaje del teatro de muñecos. El proceso creativo no inicia con la intención de reescribir la tragedia clásica, sino con el deseo de experimentación escénica con diferentes materiales y con muñecos, como parte de un reencuentro identitario del grupo Organización Q con sus propios orígenes, habiendo sido sus integrantes estudiantes de artes visuales. En su investigación sobre el proceso creativo de esta obra, Carolina Cismondi (2011) expresa:

La obra la construyen a partir de la relación que el grupo Organización Q elabora con el texto literario de Sófocles, partiendo de la premisa de que entre unos y otros no hay nada. Este vacío entre ambos universos, del texto y el grupo, implicó la necesidad de trazar encuentros posibles que potenciaran a ambos. (p. 31)

La figura de Edipo aparece en una improvisación y toma rápidamente una “fuerza gravitacional semántica muy grande”, tal como señala Delprato en una entrevista,

por una coherencia inesperada entre el trabajo con el material creativo y el azar de esta aparición:

Edipo rey y cualquier personaje de la tragedia clásica se lleva bien con los muñecos, están hechos de la misma cosa. Son arquetipos inquietantes que no tienen nada que ver con nosotros y a la vez parece que tuvieran más que ver con nosotros que cualquier persona (...). El muñeco genera una identificación muy particular por el hecho de que no es nadie, de que está vacío. Al estar vacío, cuando lo miro lo puedo llenar de todas las cosas que yo quiero, está listo para ser llenado, para que pueda proyectarme sobre él, tiene una fuerza gravitacional semántica muy grande, y en ese sentido se parece a los arquetipos clásicos. (Delprato, comunicación personal con Cismondi, 8 de junio de 2007)

Veremos que la idea de mirar el vacío para llenarlo de nosotrxs se convierte en una pauta compositiva que busca problematizar la mirada en el dispositivo escénico de esta obra.

También el texto a reescribir es un enigma inicial que luego se amplifica en *Billis negra*. En efecto, tal como ha expresado en una entrevista como en desmontajes de la obra, para la directora Daniela Martín es un misterio por qué *Fedra*, de Racine, interpela a la actriz Maura Sajeve, quien trae el texto como punto de partida de la indagación creativa. En el cuaderno de dirección, leemos en la primera página: “¿por qué te gusta Fedra? experiencia particular y extraña de lectura”. Aquí el desafío es abrirse al deseo del otro para que, en esa apertura, nazca el propio.

En cuanto a *Ser o no ser Hamlet*, el texto a reescribir resulta una otredad, entre otras cosas, específicamente en cuanto a su distancia estética y lingüística. Durante el proceso creativo, la directora y los actores leyeron en simultáneo diversas traducciones y dejaron huella de ese conflicto en la obra, tanto por los pasajes que aparecen en inglés como por algunas escenas en las que se citan varias traducciones o por la intención de extrañar la palabra y la voz en el ejercicio de declamar en verso todo el segmento de *La ratonera*.

Respecto de la segunda dimensión, las poéticas de lo otro se asientan en políticas espectatoriales que asumen a lx espectadorx como unx otrx para quien se diseña un encuentro posible a partir de un dispositivo escénico que construye una mirada determinada.

*Edipo R.*, a través de la metateatralidad y el develamiento del artificio teatral, configura una “mirada capturada”. La relación entre manipuladores y muñecos se suspende en las instancias del coro, momentos en los cuales los actores superponen la palabra en la enunciación coral de un mismo texto e interpelan directamente al público, como cuando se explicita el aquí y ahora de “estar juntos en una sala de teatro”, se señala a lxs espectadorxs o se les atribuye una enumeración de sentidos comunes instalados en la doxa.

El espacio escénico, el vestuario y la iluminación también están configurados a partir de principios metateatrales que buscan interpelar a lxs espectadorxs a partir del develamiento del artificio. La luz, por ejemplo, nunca se altera y exhibe todos los componentes de la escena frente al público, no esconde nada, ni direcciona la mirada. Ese mismo carácter exhibitorio tiene la madera en la pared de atrás de la que cuelgan todos los muñecos que son manipulados a lo largo de la obra, la mesa –a su modo, un escenario dentro del escenario– y los nombres de los personajes y los de actores estampados en los vestuarios.

Además, como hemos analizado en otros trabajos (*cf.* Paz Sena, 2020), al inicio y al final de la puesta, los actores/manipuladores se toman varios segundos en silencio

para mirar de frente a lxs espectadorxs de la platea, como una forma de decirles “sí, estamos juntxs acá, nos mirarán, pero también serán miradxs”. Se acentúa la incomodidad de un colectivo que no está indiferenciado, como un ascensor lleno de gente en el que es ineludible mirarse –así describe Delprato (2008) el trabajo con lo colectivo–. Este gesto, así, reactualiza la pregunta: “para qué mierda estamos todos juntos en esta sala de teatro”.

En *Ser o no ser Hamlet*, la experimentación con la hibridez entre los lenguajes del teatro y el audiovisual genera una *mirada imposible*. Esta propuesta exagera la metateatralidad ya inscripta en el texto shakespeariano elaborando un palimpsesto ficcional y biográfico –la intervención dramatúrgica se realiza desde lo que Hadandoniou designa en su poética como *bio/logías*: procedimiento en el que la dimensión biográfica de actores y actrices resulta un elemento compositivo–.

La configuración del espacio interpela la mirada desde el primer momento: el suelo está lleno de tierra negra, se proyectan imágenes en vivo con baja resolución, la iluminación –escasa– habilita zonas de ambigüedad en la que no sabemos del todo qué sucede, en algunos espacios la mirada está vedada. Sin embargo, la cámara proyecta sobre la pared del fondo tomas que jamás como espectadorxs podríamos obtener desde las butacas: ciertos perfiles de los actores, el abajo de la mesa, el detrás del andamio, algunos fragmentos del techo. Se trata de una mirada imposible que multiplica el espacio. Además, en el espacio los actores nos proponen un juego permanente de exponer y esconder, juego que desempeñan sin salir nunca del espacio escénico: cambian de vestuario, de estados anímicos, de escenas e incluso de personajes siempre ante nuestra vista: sin bambalinas, nos fuerzan a verlo todo. La interpelación, entonces, se basa en ponernos en evidencia en nuestra toma de decisiones sobre qué mirar.

El hecho de que camarógrafo y músico estén presentes en la escena devela el artificio: los lenguajes que intervienen no buscan esconder las operatorias que las generan, sino que son mostradas. Lxs espectadorxs, así, se ven interpeladxs a participar en el momento mismo de su producción, así como en la construcción de imágenes diferentes si solo se observa lo recortado en la proyección o si se observa lo caótico de la escena. Mostrar que el artificio es tal implica poner en discusión la mirada y el punto de vista.

En *Bilis negra* la propuesta es la de una “mirada que recorre y toca”, fundada en una cartografía del cuerpo solo y desnudo en escena. Junto a Estefanía Otaño hemos estudiado en otra ocasión (*cf.* Otaño & Paz Sena, 2022) cómo el trabajo dramatúrgico se elabora a partir del montaje de textualidades y del monólogo como una “intimidación pública” que inaugura una reflexión crítica sobre el cuerpo y la experiencia del dolor. A partir del dispositivo de la autopsia, el cuerpo/cadáver de Fedra encarna escénicamente su dolor, la carne herida se expone y produce imágenes y sentidos que tocan a esos otros cuerpos en una afección intersubjetiva entre la escena y el público.

Despojados de todo atuendo y, por ello, de toda referencia que algún vestuario podría tener, el cuerpo se amplifica en su carácter de territorio, un territorio por el que recorrer relieves y cicatrices. El examen forense se convierte, así, en una cartografía del dolor: la disquisición y la interpretación de señales se transforman en una operación de desmontaje de la melancolía. El cuerpo se potencia en su materialidad geográfica: relieves, contornos y accidentes cobran protagonismo y conforman una historia. La actriz señala zonas de su propio cuerpo, se autoexamina y, a su modo, se ausculta. Los gestos de detención en un dedo, el pómulo o una lágrima van marcando mojones en el mapa de ese cuerpo expuesto doblemente en su superficie y en su mecanismo, y de ese modo el recorrido trazado queda visible y disponible para lxs espectadorxs.

Para la configuración del espacio escénico, la máquina teatral se reduce al mínimo: todo lo que el público tiene enfrente es el cuerpo-cadáver acostado sobre una plataforma en el suelo, cubierta con una tela e iluminada levemente en sus contornos. Sobre esta plataforma –que puede funcionar, a la vez, como camilla de autopsia, lecho de muerte o cama–, Fedra yace, pero también recorre sus bordes, se arrodilla y se sienta. Es un espacio de exposición que habilita la examinación, así como es un espacio de intimidad que habilita las confesiones más indecibles. Por otra parte, el único objeto con el que interactúa el cuerpo en escena es la tela que cubre la plataforma y por momentos semeja la sábana arrugada y cotidiana de una cama destendida. Con esta tela se establece un juego en la relación desnudo/ vestido. El procedimiento dramático de transformación del objeto sábana en vestido produce una instancia de inquietud en quien mira: de repente, la envoltura del cuerpo es lo que resulta extraño y se genera una atmósfera en la que erotismo y pudor conviven ya no por el gesto de descubrirse, sino por el de taparse.

### OJOS SINGULARES Y ANÓNIMOS

Luego de este recorrido podemos pensar las poéticas de lo otro en los términos de la *destinación*, categoría estética en debate en el arte contemporáneo. En la obra colectiva *Indiccionario de lo contemporáneo*, la noción trae la pregunta por lo singular y lo anónimo como características inherentes en la destinación, que puede pensarse como una “continua travesía hacia el otro” (Pedrosa et al., 2021, p. 121). Pero esa travesía es siempre incierta, no está controlada, se trata de una conversación siempre abierta guiada por un deseo de encuentro. El tránsito hacia el otro puede pensarse como el tránsito hacia una comunidad de semejantes, construida en el desacuerdo, sostiene Rancière, y también en lo inesperado. En este recorrido quisimos evidenciar, al decir de Cipriano Argüello Pitt (2011), que el otro es la condición del teatro político. En los procesos creativos y en los dispositivos escénicos de las piezas teatrales que estudiamos podemos entrever una apuesta por la errancia, el enigma y el extrañamiento en la creación y una apertura a la experiencia siempre incierta que supone arrojar a otrxs un poema. La interpelación a lx otrx no se concreta desde un lugar de saber considerando a lx espectadorx en posición inferior por ignorar el mecanismo de la creación: se igualan en sus distancias y sus diferencias a partir de la inauguración de un destino común e incierto que crece en la mirada. Se trata de apostar por esos mundos que se abren y se cierran en cada parpadeo de los ojos anónimos del público.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Argüello Pitt, C. (2011). El otro como condición del teatro político. En M. Brizuela (comp.). *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga* (pp. 65-71). Mabel Brizuela Editora.
- Barthes, R. ([1984] 2009). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós.
- Cismondi, C. (2011). Variaciones teatrales de crítica genética. *Manuscrita. Revista de Crítica Genética*, (21), 13-60. <https://www.revistas.usp.br/manuscrita/article/view/177702>
- Cormann, E. (2007). Especificidad, potencialidad, actualidad de la asamblea teatral. En S. Blanco et al. *Escribir para el teatro* (pp. 22-38). Alicante: XV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Colección Laboratorio Teatral 2.
- Garcés, M. (2020). *Un mundo común*. Marea.
- Hadandoniou, E. (2017). *Ser o no ser Hamlet*. Salvadora Editora.
- Organización Q (2008). *Edipo R*. Inédito.
- Otaño, E. y Paz Sena, L. (2022). Una soledad poblada de voces. Experiencia del dolor y escritura rapsódica en monólogos contemporáneos: *Billis negra, El empapelado amarillo y Susurro*. *RECIAL. Revista del CIFYH, Área Letras*. 13(21), 176-197. FFyH, UNC. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/reacial/article/view/37550>
- Paz Sena, L. (2020). Políticas compositivas en la escena contemporánea de Córdoba: *Edipo R*. y *Ser o no ser Hamlet* como dispositivos de interpelación. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*. N° 22, 242-266. [http://anagnorisis.es/pdfs/n22/PazSena\\_num22\(242-266\).pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n22/PazSena_num22(242-266).pdf)
- Pedrosa, C., Klinger, D., Wolff, J. y Cámara, M. (org.) (2021). *Indiccionario de lo contemporáneo. Prácticas estéticas latinoamericanas en tiempo presente*. Estructura Mental a las Estrellas.
- Rancière, J. ([2008] 2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Sajeva, M. y Martín, D. (2017). *Billis negra. Teatro de autopsia* en Monsiváis, Carlos et al.: *Monólogos/Páginas/Escenas. Dramaturgias de Latinoamérica y Europa* (pp. 67-79). Editorial

de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.

Salles, C. (2008). *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. EDUC.

Schneider, R. (2011). El performance permanece. En Taylor, D. y Fuentes, M. (eds.). *Estudios avanzados del performance*, pp. 217-240. México: Fondo de Cultura Económica, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University.