

Más allá de las páginas Felisberto Hernández en el mundo de imágenes y de acción del teatro

Sergio Marcelo de los Santos¹

Grupo I+D “Música y Sociedad” (GIDMUS)

Grupo Interdisciplinario “Cuerpos, Arte, Sociedad” (CAS)

Centro de Investigación en Artes Musicales y Escénicas del Litoral Norte

(CIAMEN)

Universidad de la República

El personaje principal de *The piano tuner of earthquakes*², se llama Felisberto, Felisberto Fernández “afinador de terremotos”: las asociaciones entre el escritor/pianista uruguayo y lo que cuenta esa película son asimilables al cambio de iniciales en los apellidos. Una producción de la televisión pública argentina se tituló *Las trece esposas de Wilson Fernández*³ y el protagonista, que da su nombre a la serie, es un pianista mediocre abrumado por un entorno que demora en comprender. De nuevo pistas tangenciales de lo/del uruguayo en el exterior. Más directamente y a nivel nacional, en 1988 José María Ciganda dirigió *La jeringa*, un video de veintidós minutos, adaptación colectiva de “Muebles El canario”, con música de Leo Masliah. Esta producción tuvo pocas presentaciones durante un festival en la Cinemateca, ya que parte de la familia del autor intervino para evitar su futura exhibición, como una reacción pudorosa hacia la reserva de una vida que rozaba la propia fantasía. Uno de sus episodios fue llevado al teatro en África, la muñeca de Felisberto (de Roberto Echevarren, dirigida por Fernando Gallego y Andrés Galli, 2012)

1. Especialista en Gestión Cultural (Posgrado Diploma en Gestión Cultural, Facultad de Ciencias Sociales – Universidad de la República/UdelaR, 2015). Diseñador Teatral egresado de la Escuela Montevideana de Arte Dramático (EMAD, 2000). Cursa desde 2016 la Maestría en Ciencias Humanas opción Teoría e Historia del teatro en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR). Correo electrónico: sermadelos@gmail.com.

2. Película europea dirigida por los estadounidenses Quay Brothers, 2005. Los gemelos Stephen y Timothy Quay, desarrollan una fantasía bastante oscura en la que un afinador de pianos es contratado para la reparación de autómatas que componen escenas preparadas para su anfitrión, mientras lleva un diario en el que relata todo lo que pasa durante su estadía en un lugar donde no hay pianos. Un personaje secundario, pianista, es interpretado por el mismo actor.

3. Dirigida por Gastón Portal, 2014.

mezclando la realidad, enigmática, de la tercera esposa de Hernández con la fantasía de “Las Hortensias”, que le había dedicado.

Pero dos creaciones más recientes, *Proyecto Felisberto* (Complot, 2013)⁴ y *Los estrafalarios de Hernández* (Kalibán Usina Teatro, 2015)⁵, pusieron en movimiento no solamente algunos cuentos en particular, sino sus estructuras, sus recursos, sus obsesiones, sus personajes. Ante lo efímero de las propuestas escénicas, una de pocas posibilidades de reconstrucción es el diálogo con los implicados en cada experiencia. Los roles de dirección son los que tienen la mejor perspectiva a la hora de restablecer conexión con las motivaciones, los procedimientos y los efectos de cada una. Para ello, se conversó con las directoras Mariana Percovich (que respondió vía correo electrónico y facilitó el contacto personal con sus asistentes Bruno Contenti y José Pagano) y Diana Veneziano.

La noción de teatralidad⁶ implica ahondar en las complejidades de las artes escénicas, conocer detalles de las herramientas utilizadas y descubrir las estrategias que se plantearon en cada puesta en escena para establecer algún tipo de comparación entre sus elementos. Los enfoques fueron diferentes, las construcciones espectaculares y los resultados también. Esto fue anotado de forma comparativa por la crítica:

La liberación al dominio público de la obra de Felisberto Hernández está siendo muy provechosa para el teatro. No era sencillo este nuevo abordaje del literato insular, a menos de dos años del formidable *Proyecto Felisberto*. Sin embargo, Diana Veneziano ha logrado un espectáculo original, con personalidad propia y sumamente atractivo, con los puntos de contacto obvios con aquella puesta, pero con una mirada sensiblemente diferente. Si el foco en *Proyecto Felisberto* de Mariana Percovich estaba en la obra, con la escenificación de cuatro cuentos a cargo de cuatro dramaturgos diferentes, aquí el centro de gravedad es la vida del artista, su temprana faceta musical, sus recuerdos de infancia, sus sueños y obsesiones. (Javier Alfonso, *Búsqüeda*, 3 de setiembre de 2015)

En ambos montajes, el tema de la memoria, el de los recuerdos y lo onírico, son materializados en escena. Pero ya desde la concepción escénica, los rumbos son diferentes. Percovich realizó su obra en una casa, y el público se dividía por las habitaciones, fragmentando así la percepción de cada grupo de espectadores. El montaje de Veneziano también presenta originalidad. El espacio escénico, dentro de un antiguo edificio de la Ciudad Vieja, es alargado, el público se ubica a los costados, y en cada punta de esa escena longitudinal, hay a su vez un pequeño escenario. A su vez, desde el techo, o desde los costados, salen o bajan como instalaciones, donde se recrean escenas felisbertianas. (Carlos Reyes, *El País*, 24 de agosto de 2015)⁷

4. Dirigido por Mariana Percovich. <http://marianapercovich17.blogspot.com.uy/>

5. Dirigido por Diana Veneziano. <http://kalibanusinateatro.com/los-estrafalarios-de-hernandez-2/>

6. Vide P. Pavis, *Diccionario del teatro*. 1.^a ed. Barcelona: Paidós Ibérica.

7. <http://www.elpais.com.uy/divertite/teatro/teatro-visual-busca-onirico.html>

Las entrevistas con las direcciones de ambos espectáculos fueron realizadas en instancias distintas, sobre un mismo conjunto de temas, con el objetivo de exponer las líneas de pensamiento, los modelos de trabajo y las posibilidades de llevar la narración al teatro. En anexo se desarrollan conceptos que se destacaron como importantes para cada producción: *hiperdrama* y *acontecimiento escénico*.



Fotografía Juan Pablo Viera

PROYECTO FELISBERTO. El mundo como laberinto



Fotografía Patricia Kramer

Montevideo, casa en la calle Jackson 1083, 2013-2014.

DIRECCIÓN GENERAL: Mariana Percovich. DRAMATURGIA: Gabriel Calderón, Alejandro Gayvoronsky, Luciana Laguisquet, Santiago Sanguinetti. LAS ESTIRPES. Narrador/Pianista: Gustavo Saffores. Longeva Muñeca, Carolina Eizmendi. Longeva Dolly, Carla Moscatelli. Horacio: Ramiro Pallares. María: Gabriela Pérez. Hortensia: Natalia Sogbe. El Acomodador: Martín Bonilla. La Sonámbula: Liliana Curto. El Humilde: Silvio Flores. La Viuda del Balcón: Dahiana Méndez. EQUIPO TÉCNICO. Música: Fernando Cabrera. Pianistas en vivo: Andrés Bedó o Herman Klang. Dirección de Arte y Vestuario: Paula Villalba. Iluminación: Martín Blanchet. Asistentes de Arte y Vestuario: Magdalena Charlo, Marina de Mello y Jimena Ríos. Primer Asistente de Dirección: Bruno Contenti. Segundo Asistente de Dirección: José Pagano. Producción General: Adrián Minutti, COMPLIT.

***Inbox*⁸: Mariana Percovich⁹**

Sd: ¿Por qué Felisberto Hernández? Un autor que no escribió teatro...

MP: Porque no se hace teatro solamente con textos generados por autores teatrales.

Porque la dramaturgia y el teatro contemporáneo se nutren de materiales muy diversos.

Porque todos los integrantes del equipo amamos la literatura, somos muy lectores y en especial amamos a Felisberto.

Porque mi formación como docente de literatura me hizo estudiar mucho la literatura nacional, y Felisberto siempre fue mi preferido.

Porque este Proyecto buscaba generar un puente entre la literatura uruguaya amada por nosotros y fundacional en muchos sentidos en el imaginario uruguayo de *lo raro* y la generación de dramaturgos y dramaturgas más interesantes que surgieron después de mi generación de directores. La generación de Gabriel Calderón, Santiago Sanguinetti, Luciana Laguisquet, Alejandro Gaivoronsky.

Por eso los invitamos con Calderón, coordinador de dramaturgia del proyecto, a dialogar con Felisberto.

A partir de la estructura de un hiperdrama¹⁰ y basándonos en la estructura arquitectónica de la casa.

Definiendo la casa como el lugar privilegiado en la literatura de Felisberto, definimos espacios, junto a la Directora de Arte, Paula Villalba, y se invitó a cada dramaturgo a tomar una obra o tema: Calderón, el relator en toda la literatura de Felisberto y “El Balcón”. Sanguinetti, “Las Hortensias”. Gaivoronsky, “El Acomodador” y a Luciana, como mujer, se la invitó a intervenir “Nadie encendía las lámparas” y tomar a las mujeres de Felisberto, las solteras, las tías, las mujeronas, y hacerlas hablar del universo que habitó la casa.

Además la literatura de Felisberto está llena de objetos, asociaciones, y es una cantera inagotable de comportamientos extrañados.

Sobre eso, que es lo más teatral que tiene Felisberto, el comportamiento de sus personajes, es que vimos la teatralidad de su mundo.

8. Contacto vía correo electrónico entre los días 21 de mayo y 18 de junio de 2016.

9. Mariana Percovich (Montevideo, 1963): Dramaturga, directora teatral, docente. Directora del Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo, (<http://www.montevideo.gub.uy/institucional/equipo-de-gobierno/autoridad/mariana-percovich>). Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas. Entre 2004 y 2007 y desde 2012 a 2014 directora artística de la EMAD, donde también fue docente de Arte Escénico. Directora del Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE) entre los años 2008 y 2011, cargo al que renunció para volver a la Dirección de la EMAD.

10. Ver anexo.

Nuestras investigaciones y ensayos fueron agotadores, pero buscaban que las criaturas de Felisberto se encarnaran frente a los/las lectores/espectadores, mientras la luz se hacía mortecina y nadie, pero nadie, encendía las lámparas...

Nuestra idea era que los/las espectadores/as entraran en un mundo literario en tres dimensiones. Que los seres felisbertianos fueran seguidos, acompañados, espiados por los espectadores, a los que les habla todo el tiempo Felisberto en su literatura.

El lector es el espectador.

Tierras de la memoria y *Por los tiempos de Clemente Colling* se despliegan en la casa también.

Fue un trabajo largo y complejo. Mucho tiempo para encadenar las escenas de cada dramaturgo y que Luciana las hilara, las atravesara, con los suyos.

Fue un viaje alucinante a las páginas felisbertianas con el amoroso respeto que todos/as le teníamos.

Fue igual para Fernando Cabrera, para Villalba.

Todos entramos en un viaje dentro de las páginas de Felisberto.

Fuimos treinta artistas metidos más de un año y medio en ese mundo alucinante. Un privilegio.

Sd: Te escuché hablar de trabajar sobre Marosa Di Giorgio y sobre Mario Levrero... autores también por fuera de lo teatral...

MP: Te reitero, no creo que estén por fuera de lo teatral.

Sd: La obra tiene un título y un subtítulo, ¿cómo explicás cada uno?

MP: *Proyecto Felisberto. El Mundo como laberinto*

En el laberinto de Felisberto, el mundo/casa, podía moverse, entrar, salir, cambiar de rumbo. La experiencia de estar en un laberinto de narraciones que podían no terminar, o entrar por el medio. Proyecto, porque no se concibe como un espectáculo cerrado. La idea es que sean tres: *Proyecto Felisberto*, *Proyecto Marosa* y *Proyecto Levrero*. Los tres hacen el *Proyecto Los Raros*.

Cuando vuelva a hacer teatro, volveré a la trilogía. Por suerte, tengo mucho tiempo para seguir estudiando a los otros dos *raros* para preparar esos otros dos componentes de la trilogía.

Frases disparadoras en las notas de Bruno Contenti¹¹ sobre cosas que yo marcaba en los ensayos:

Me importa más la expresión antes que la palabra.

11. Bruno Contenti (Montevideo, 1987): Actor, autor/dramaturgo y director teatral egresado de la EMAD en el año 2013. Asistente de Dirección de Proyecto Felisberto. Premiado en la Moviada Joven 2012, en los Fondos de Estímulo a la Formación y Creación Artística 2012 - Eduardo Víctor Haedo, y seleccionado por el INAE dentro del programa de proyectos de laboratorios de investigación teatral en 2015.

Son rarezas uruguayas.

Hay que encontrar un punto de equilibrio con el Realismo, que está extrañado, que de repente “se corre”.

En los personajes siempre hay algo que me hace un poco de ruido. Quizás sea una sola cosa, probablemente. Un detalle es lo que hace que se salga del costumbrismo, pero siempre se está al borde.

Hay que salirse del costumbrismo sin entrar en la rareza demasiado: es un delicado equilibrio.

No van a poder manejar una teatralidad cerrada, mirar al público cobra interés.

Conecten con lo que está en la escena. Hay que armar la forma para encontrar el carozo interesante, no refugiarse en una cáscara. La teatralidad que me interesa está ahí.



Proyecto
FELISBERTO
dirección Mariana Percovich

ÚNICAS FUNCIONES
1 AL 15 DE DICIEMBRE / 21HS
CAPACIDAD LIMITADA

periscopio // JACKSON 1083
reservas // proyectofelisberto2013@gmail.com //

LABERINTO



Entrevista¹² a Bruno Contenti y José Pagano¹³

Sd: ¿Cómo fue el proceso de creación? ¿Qué etapas implicó?

BC: El proceso de creación empezó, según Mariana me dijo, creo que ocho años antes. Tiene que ver con ser docente de Literatura, periodista... Llegados al momento en que se liberaban los derechos sobre la obra de Felisberto, se daba la oportunidad para ella y para el equipo, de hacer algo respecto a Felisberto. La idea venía desde hacía un buen tiempo.

El trabajo se centró sobre el modelo del hiperdrama, un formato de teatro, teatro no convencional. Había visto un espectáculo que se llamaba Tamara que tenía esta modalidad y quería usar algo de eso para contar distintas historias sobre el mundo de Felisberto.

Nos pasó algo curioso: ya habíamos empezado con los ensayos con el equipo y Mariana trajo un texto de Felisberto que se llama “Drama o comedia”¹⁴ que es una especie de pequeña obra de teatro que él había escrito en el año veintinueve. Veníamos trabajando con los actores sobre cómo desarrollar un comportamiento felisbertiano. Es decir, tomando un esquema de acciones que había desarrollado Santiago Sanguinetti a partir de un procedimiento que se desarrolló, empezamos a descubrir ensayando que había un tipo de comportamiento que solo podía darse a partir de la literatura de Felisberto. Coincidentemente, nos dimos cuenta en ese proceso de ensayos que en la didascalía¹⁵ de ese primer texto de Felisberto (no sé si no será el único texto dramático que él tiene), había como un principio de comportamiento para actores, para sus cuentos.

Sd: ¿Cómo se llegó a que fueran cuatro dramaturgos y a que se le asignaran sus cuentos?

JP: Esa fue una elección de Mariana... ellos ya formaban un grupo, ya habían trabajado juntos en *Obscena*¹⁶ con la misma modalidad, con Gabriel siendo un coordinador. En *Obscena* creo que no había llegado a la escritura, había solamente coordinado la escritura de Santiago, Luciana y Alejandro, y había hecho la dirección.

12. Contacto personal con ambos, el 16 de junio de 2016.

13. José Pagano (Montevideo, 1986): Actor, autor, director y maquinista teatral. Asistente de Dirección de Proyecto Felisberto. Premiado en 2009 en Teatro joven. Con obra seleccionada por Montevideo Ciudad Teatral y participaciones en actividades del Centro Cultural de España y de la Comedia Nacional. Seleccionado como becario por el INAE y por Panorama Sur para un intensivo de dramaturgos emergentes en Buenos Aires, Argentina. Egresó en 2011 de la Escuela de la Compañía Teatral Italia Fausta y actualmente finaliza la carrera de actuación en la EMAD.

14. “Drama o Comedia en un acto y varios cuadros”, *Libro sin tapas* (1929).

15. “En el desarrollo de toda la obra, ningún personaje demuestra exuberancia en el gesto ni en el movimiento: éstos son sintéticos y sugestivos” (F. Hernández, “Drama o Comedia en un acto y varios cuadros”, *Libros sin tapas*, Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010. p. 79).

16. Montevideo, 2008, Espacio Palermo.

BC: Gabriel pasó a ser como el director de los dramaturgos en este proceso y Mariana coordinaba todos los textos, revisándolos, discutiéndolos en un proceso de intercambio que siempre se dio. Había como un ida y vuelta de todas las partes. Los cuatro se eligieron creo que por afinidad, porque ya había un trabajo juntos, los conocía. Y sabía que conocían, que estaban empapados del mundo de Felisberto. También pasó eso en la selección del elenco, había como una constante. Actores y actrices tenían que tener ciertas características, esa especie de rarezas montevideanas por llamarle de alguna manera...

Sd: ¿Cuánto duró el proceso de creación de la obra?

JP: Bruno participó un año y medio en el proceso y yo me sumé en la última etapa, cuatro meses antes del estreno.

BC: Los ensayos empezaron en diciembre de 2012 y el proceso se prolongó como un año, año y medio. Llegamos hasta marzo de 2014.

JP: Se estrenó en diciembre de 2013. En el momento en el que yo me integro, la obra empezó a ser ensayada en la casa, pasar por las diferentes habitaciones, cuatro habitaciones, había que repartirse...

BC: Había que multiplicar las miradas sobre el proceso, porque ya empezaban a ser todas las escenas en simultáneo y se necesitaba una cabeza mirando en cada cuarto. Se necesitaba integrar la mirada del público. Era importante esa etapa del proceso, había que empezar a llevar gente y tener la mirada del otro.

Sd: La casa se toma como representación de laberinto... ¿se resolvió la escritura en función de esa casa o se buscó la casa desde la propuesta dramática?

BC: Siempre estuvo la idea de casa. Se sabía que iba a ser en una casa. Se pensaron distintas locaciones. La escritura siempre estuvo pensada en función desde esa idea... Encontrar la casa fue una odisea... pero se dio, apareció. En el proceso de montaje había escenas micro y escenas macro. Escenas macro eran las que tenían a todo el público y todos los actores y las micro eran las que ocurrían en la habitaciones, según el cuento.

JP: Teníamos el dormitorio, el vestidor, una habitación que daba al balcón, la sala de espera y una habitación más... [BC: Un recibidor...] Y después había otro espacio que cambiaba, que era el sótano. Un espacio donde había una cena, el cumpleaños de Hortensia... ahí también había escenas grupales.

BC: Ese espacio era el mayor desafío porque para la representación había que cambiar todo de lugar. Había que coordinar con la llegada del público... Se armaba y se desarmaba el espacio cuando el público subía.

JP: La dramaturgia fue intervenida. Había una dramaturgia no finalizada y al llegar a la casa se empezó a redefinir algunas cosas. Sobre todo lo grupal. Las escenas ya tenían una dramaturgia un poco más

establecida, aunque si mal no recuerdo las escenas finales de cada historia se terminaron cuando ya se estaba trabajando en la casa.

BC: Cada uno de los dramaturgos tenía que escribir una de estas escenas grandes, generales. Luciana había escrito la primera que tenía que ver puntualmente con “Nadie encendía las lámparas”...

JP: Sanguinetti escribió el cumpleaños de Hortensia...

BC: Gayvoronsky se encargó del comedor, la escena final. Todas fueron muy intervenidas en el correr de los ensayos (fueron cien ensayos en total, más o menos) porque se generaban necesidades y había que volver a escribir. Creo que la más difícil de todas fue la primera.

Sd: ¿Qué relación dirección-diseño teatral se estableció en los procesos de creación/producción?

BC: Paula Villalba tenía su séquito... había un equipo de diseño de arte, ella se encargó de la dirección de arte y vestuario. Martín Blanchet hizo la iluminación. Paula tenía tres asistentes de vestuario siempre trabajando con ella. Eran casi como una dirección aparte, tenían libertad siempre coordinando con Mariana. Paula llevaba sus propuestas de diseño a los ensayos para ir manejando con los actores el trabajo de vestuario. Se ensayaba con vestuario.

JP: Hubo también un trabajo casi que de remodelación de la casa. Además de hacer el diseño más específicamente teatral, hubo un trabajo de puesta a punto de ambientación, de espacio, muy importante. Cuando se fue definiendo todo el sistema de diseño y con las luces, se notó ese trabajo de dirección de arte que se había ido creando en paralelo.

BC: Esa transformación de la casa se hizo en un mes. Las cosas iban llegando y el mundo de la casa se iba construyendo. Un proceso agotador, pero muy rápido.

JP: Fue interesante ese pasaje de ideas a realización. Llegaban las cosas y se iban sumando en poco tiempo a aportar a ese mundo de Felisberto.

BC: Animales disecados, vitrinas...

JP: ...el empapelado... si no ibas un día y aparecías dos días después, te impresionaba la transformación del espacio. Por lo que son los objetos en Felisberto, que crean su mundo. Los objetos son seres vivos prácticamente.

BC: Ese proceso de personificación de los objetos... Las personas se cosifican y los objetos son humanizados. Ese trabajo estuvo en función de todas las cositas, los detalles: las copitas arriba del piano, el piano sonaba y las copitas temblaban...

Sd: ¿Cómo se definió lo sonoro de la obra?

BC: Fernando Cabrera fue convocado por Mariana, y durante el tiempo de montaje en la casa se lo incorporó para participar en los ensayos

y empezar a pensar la música en función de la casa y de los lugares donde iba a ser escuchada. Compuso las canciones que iban a ser tocadas en el piano y la música de las habitaciones así como las grabaciones para las escenas grandes. Estaban los músicos Andrés Bedó y Herman Klang – pianistas invitados que se turnaban–, y cada uno le daba particularidades a los temas de Cabrera. Había partituras pero ellos las interpretaban, les daban una musicalidad diferente. Esto es un tema importante por la historia de Felisberto como músico y acá jugaba como clave la forma en que la música resonaba en las habitaciones. Y la sonoridad del espacio total, porque se escuchaba la música de las otras escenas...

JP: ...el piano, siempre el piano. La presencia del pianista, cualquiera de los dos, agregaba algo muy particular...

Sd: ¿Qué había de la vida de Felisberto en el espectáculo?

BC: A Mariana le interesaba más la ficción de Felisberto. Su personalidad, su persona está presente en los personajes masculinos. Es muy importante conocer la parte biográfica, pero no estaba presente como punto de partida.

JP: Había algo de Felisberto en el personaje que hacía Saffores, que era un narrador, Felisberto el escritor, más que el hombre... en relación con su creación.

BC: Mariana descartó la idea de presentar la vida. No era la idea de este trabajo. Quería darle al espectador la oportunidad de sumergirse en el mundo literario, no en la vida.

JP: La idea de Mariana era que este fuera un espectáculo para ver una vez... No porque hubiese una multiplicidad de historias era para ir muchas veces, para ir a visitar todas las habitaciones o ver todas las historias. Consideraba que era para ver una vez, seguir *links*. Si llamaba la atención seguir una de las líneas... La idea era empaparse un poco del mundo de Felisberto y no tener una idea acabada.

BC: También pasa eso con la literatura de Felisberto. Sus historias son un poco trucas, es decir, hay algo que no termina de cerrar. Y era algo que le interesaba a Mariana; que no existiera una historia lineal, sino que el espectador tuviera la oportunidad de construir su propio relato a partir de los segmentos que iba viendo. Cada una de esas partes fue trabajada de manera episódica, autosuficiente... siguiendo a un actor, una actriz, ir construyendo el espectáculo a partir de ahí.

JP: La oportunidad de hacer la biografía a partir de la obra, con datos parciales.

BC: Una de las cosas que se le pedía a los actores era que, a partir de los textos que iban leyendo, seleccionaran qué cosas le interesaría decir en su voz propia. [JP: ...ese era material para los dramaturgos.] Claro, ese

era material para los dramaturgos que también estaban yendo desde los primeros ensayos.

Sd: ¿Y qué les pasó a ustedes como jóvenes creadores, con esta experiencia?

BC: Para mí fue un proceso muy significativo en mi carrera y en mi historia personal. En principio, el ensamble de gente funcionó muy bien. Fue un proyecto que a nivel de gente estaba muy bien armado...

JP: A mí... me dejó sobre todo fascinación. Además de que me gusta la dirección y que soy actor, escribo. Entonces me impactó esa huella obsesiva del escritor. Uno de esos autores que realmente te das cuenta que trabaja desde un lugar que excede la palabra personal. Realmente ves cómo funciona su cerebro a partir de su obra. No es una cuestión de recursos o intereses racionales. Hay una huella realmente obsesiva que entra en lo temático, en la forma, en los personajes, en las descripciones del mundo. Creo que eso me impactó y me dejó ganas de un día ser un escritor que llega a esas profundidades propias...

BC: Creo que por tratarse de una rareza –considerado así no solo en Uruguay sino en el resto del mundo–, es increíble que en su tiempo Felisberto no haya sido reconocido por su calidad literaria. Eso es algo que pasó después, y eso te da ciertas esperanzas (risas)... Todos en algún momento sentimos que no somos entendidos... Él por lo menos se arriesgó y dijo lo que quería, hizo lo que quería: dejó la música para dedicarse a la literatura. Su vida es interesante en ese sentido. Y desde su obra se puede reconstruir quién era, retomarlo por su arte, seguir su hilo de pensamiento, sus construcciones literarias. Es interesante la relación entre poesía y costumbrismo que tiene, eso me marcó mucho a nivel creativo para el futuro... Un universo que no está cerrado, algo en lo que te podés meter infinitamente y encontrar algo nuevo. Por ejemplo, cómo aún sin ser un autor teatral hay mucha teatralidad en su literatura, sobre todo en la relación que pretende establecer con sus lectores, hay una estructura...
[JP: De diálogo.]

LOS ESTRAFALARIOS DE HERNÁNDEZ. Acontecimiento escénico sobre Felisberto Hernández, creado en un proceso colaborativo



Fotografía Juan Pablo Viera

Montevideo, Sala Platea Sur, 2015.

DRAMATURGIA ESCÉNICA Y DIRECCIÓN: Diana Veneziano. ELENCO: Luciano Álvarez, Ruth Karina, María Larrouse y Agustina Vázquez Paz. MÚSICOS EN ESCENA: Pollo Píriz o Diego Galcerán y Joaquín García. ASISTENTES DE ESCENA: Horacio Veneziano y Diego Galcerán. MÚSICA: Pollo Píriz. VOCES EN OFF: Mario Aguerre, Luciano Álvarez y Diana Veneziano. TRABAJO COREOGRÁFICO: Ruth Karina. DISEÑO DE ESPACIO ESCÉNICO: Diana Veneziano. DISEÑO Y REALIZACIÓN DE ESCENOGRAFÍA, OBJETOS Y MUÑECAS: Horacio Veneziano. DISEÑO DE ILUMINACIÓN E IMÁGENES: Ivana Domínguez. DISEÑO DE VESTUARIO: Sergio Marcelo de los Santos. ASISTENCIA: María Laura Zorrilla de San Martín, María Larrouse. MANIPULACIÓN DE OBJETOS: Gustavo (Tato) Martínez. VIDEO: José María Ciganda. PRODUCCIÓN: Kalibán Usina Teatro. Kalibanusinateatro.com

Entrevista¹⁷ a Diana Veneziano¹⁸

Sd: ¿Por qué Felisberto Hernández? Un autor que no escribió teatro...

DV: Trato de trabajar a partir de autores que me movilizan más allá de la forma en que escriban. Cuando trabajé con alguna cosa de Beckett (no directamente...), en algunos de mis espectáculos... no trabajé los textos dramáticos de Beckett sino su prosa, su poesía. Felisberto Hernández es un escritor que además es muy visual, muy cinematográfico, es muy escénico. Tiene una forma de escribir que trasciende lo meramente narrativo. Y eso es lo que me fascina de Felisberto, que levanta imágenes de una teatralidad... y bueno, también cinematográficas: uno ve una película surrealista cada vez que lo lee. Esa fue un poco la motivación principal. Felisberto además es uno de esos autores que leí de muy joven y entonces eso me marcó. Siempre estuvo dando vueltas. No es que decidí hacer Felisberto Hernández ahora con este espectáculo sino que él aparece desde hace mucho. Desde *Recuerdos que han soñado*¹⁹ es que aparece Felisberto. Por algún lugar se filtra alguna cosa...

Sd: ¿Qué se eligió contar de la obra felisbertiana?

DV: La idea inicial fue trabajar a partir de todos los textos, de todo el material que Felisberto proponía; de toda su vida, o sea también elementos biográficos, de sus notas, de sus cartas, de sus relaciones... y con ese material ver qué nos pasaba a nosotros, al equipo que trabajaba con eso –tanto a actores, diseñadores, músicos, etc.–, qué fibra nos movía en algún lugar y por qué. Y de ese material empezar a contar nuestra historia que obviamente está así vinculada a su historia.

Sd: ¿Pensaste en el lector-espectador? ¿Qué pasó con los que no tenían contacto con ese universo?

DV: Por supuesto que siempre pienso en el espectador, pero pienso desde un lugar que no es ‘le va a gustar o no le va a gustar’... sino en qué lugar lo quiero colocar. Yo parto de la base de que en el momento en que nos moviliza a nosotros como equipo (nos conmueve, nos produce alguna cosa)

17. Contacto personal el 13 de junio de 2016.

18. Diana Veneziano (Montevideo, 1961): Actriz, directora y docente. Estudió Actuación en la EMAD, la Licenciatura en Artes en la Universidad Central de Venezuela y la Maestría en Teoría e historia del teatro en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. En 1994 funda Katakumba Teatro y desde 1999 dirige Kalibán Usina Teatro. Con ese grupo abrió públicamente el Parque Cultural Quinta de Santos, gestionándolo durante cinco años. Actualmente es docente de Teoría de la puesta en escena en la EMAD (<http://www.emad.edu.uy/pt/43-diana-veneziano.html>) y Gestora del Centro Cultural Terminal Goes.

19. Obra estrenada por Kalibán Usina Teatro en marzo de 2007. Dramaturgia y dirección de Diana Veneziano. Declarada de interés cultural por el MEC, auspiciada por la Intendencia de Montevideo y con el apoyo de Comisión del Fondo Nacional de Teatro (COFONTE) y el International Performers Aid Trust de Londres (IPAT).

y como no somos ajenos al contexto en el cual vivimos, va a haber otros a los que les va a pasar lo mismo. Y en realidad como partíamos de las sensaciones, de las impresiones que a nosotros nos generaba (no partíamos de contar un cuento, no partíamos de escenificar un relato o una mezcla de dos o tres relatos, o mezclar un relato con aspectos de su vida, sino que era generar una serie de sensaciones –que partían de nuestras propias sensaciones– hacia el otro), que se supiera o no, que se conocieran los textos de Felisberto no era importante. O sea, lo importante era construir un espectáculo desde ese lugar, y bueno, que el espectáculo en sí tuviera un valor, no como transposición de la narrativa felisbertiana. Obviamente, nuestra pasión –mi pasión personal– por la obra de Felisberto contagió de alguna manera a los espectadores. Lo que pasó después fue eso: a los espectadores les atraía el espectáculo independientemente de si conocían o no. Quien no conocía la obra de Felisberto salía preguntando “¿Quién es Felisberto?, quiero leer a Felisberto” lo cual me parece maravilloso: que un espectáculo te incite a leer al autor. Y quienes conocían la obra de Felisberto –y quizá este sea el punto más peligroso–, los espectadores que conocen profundamente la obra de Felisberto son más meticulosos en lo analítico... Pero nos pasó al contrario... Recuerdo a Ricardo Pallares por ejemplo, que quedó fascinado por cómo el mundo de Felisberto estaba ahí, presente, desde un lenguaje que no era una transposición, que era sumamente escénico pero era el mundo de Felisberto. Esa fue un poco la idea inicial y eso fue lo que se transmitió en este otro grupo de espectadores.

Sd: O sea que no hubo una traslación directa desde lo escrito a lo escénico, y ese pasaje de lo narrativo a lo dramático tuvo un proceso que es el propio del grupo, de Kalibán Usina Teatro...

DV: No es una traducción de lo literario a lo escénico. No es una puesta en escena desde el punto de vista literal. No es poner en escena un texto literario.

Sd: Incluiste además, textos que no son de Felisberto...

DV: Incluí algunos textos de autores que se *filtran* también, mucho, en el trabajo del equipo. [Antonin] Artaud, por ejemplo. Bueno, termina la obra, antes de que se diga ese texto de “Hasta tu muerte fue un cuento tuyo” hay una frase de Artaud... porque iba apareciendo. Hay mucha analogía; yo veo mucha analogía entre [Felisberto Hernández y] parte de los pensamientos, fragmentados, las imágenes, etc., de Artaud. Sobre todo del Artaud que escribe poesía. Y obviamente hay textos de gente que escribió sobre Felisberto, que le escribió a Felisberto... como la carta de [Julio] Cortázar o parte de alguna frase del texto de Ángel Rama sobre el velorio de Felisberto; gente que estaba vinculada de una manera o de otra a la obra de Felisberto.²⁰

20. El programa menciona además a Roger Callois.

Sd: Y ya que hablabas del final: hay un cortometraje²¹ que pone en imágenes eso que escribió Rama sobre el velorio...

DV: Sí. Bueno, cuando yo leí por primera vez ese texto de Rama (hablando sobre el velorio de Felisberto y la muerte de Felisberto y lo que eso significaba), cuando él relata el velorio y entierro para mí se levantó una imagen muy precisa que era una película de cine mudo, cómica, al estilo Buster Keaton. Y la idea entonces fue hacer esa película realmente... porque además tenía que ver con Felisberto que había tocado el piano para cine mudo. Era como un volver a eso y que él estuviera presente desde varios lugares. Incluso desde su muerte.

Sd: Entonces los textos se seleccionaron, no por lo que relatan, sino por sus imágenes, imágenes en movimiento...

DV: Imágenes que se repetían... Empezás a encontrar ciertas imágenes que se van repitiendo, no solamente en su escritura sino también en su vida. Imágenes que aparecen y reaparecen... como ideas-fuerza. Obsesiones. Que de alguna manera se convirtieron también en nuestras obsesiones.

Sd: Algo característico del grupo –que sé que se consolidó con esta puesta en escena– es la “dramaturgia escénica”. ¿Podés explicar qué es?

DV: Es una forma de escribir en el espacio, directamente. Y no solo con la palabra, sino con los distintos elementos que conforman lo escénico, que son los objetos, la luz, el vestuario, las acciones, los movimientos, la música y la palabra, por supuesto. La palabra es importante pero no es lo que guía o lo que determina, y entonces esta escritura, esta dramaturgia escénica, va surgiendo de la interrelación que se produce entre los distintos creadores que forman parte de esto. Por ejemplo, cuando leíamos a Felisberto apareció muy claramente desde el punto de vista de la diseñadora de iluminación, un aspecto que ella iba rescatando de todas esas lecturas, que era la penumbra: la mayoría de los relatos ocurren en una oscuridad o en una penumbra, y ella lo visualizó. Y por otro lado también a una de las actrices le llamó la atención el tema de la luz; de la poca luz o la ausencia de luz en determinados relatos... Y desde ese lugar empezamos a construir cosas... O, el tema de los objetos, obviamente, que es fundamental en Felisberto, y empezamos a construir ese aspecto desde distintos lugares, desde el creador de los objetos, pasando por el diseñador de vestuario a la actriz o el actor que manipulaba o jugaba con esos objetos. Por eso también invitamos a trabajar en esto a un titiritero... Y a un cineasta para realizar aquel sueño... que se materializó.

Sd: ¿Cuándo empezó y cuánto duró el proceso de creación?

21. Video El Funeral. GUION Y REALIZACIÓN: José María Ciganda (sobre idea de Diana Veneziano). Con la participación especial de Walter Diconca, nieto de Felisberto y presidente de la Fundación Felisberto Hernández.

DV: Empezó... no recuerdo exactamente la fecha, pero... dos años nos llevó, dos años de trabajo. En agosto de 2013 empezamos a trabajar. A leer y a intercambiar... después empezamos a hacer trabajos de improvisación, a probar distintas cosas. Y nos llevó un tiempo enorme antes de empezar a generar escenas; se fue casi un año antes de que se empezaran a levantar ciertas escenas. Y a partir de eso, de lo que iba pasando, se empezó a construir la dramaturgia. Eso fue lo que vino después de generar un montón de imágenes y un montón de elementos, desde todo punto de vista: había vestuario, había objetos, había músicas, etc. antes de que se empezara a escribir...

Sd: Y ese proceso, también es característico y tiene la etiqueta de “proceso colaborativo interdisciplinario”, ¿no?

DV: Sí, colaborativo, porque a diferencia del proceso natural en que hay un texto que guía la puesta en escena hay una interpretación de ese texto que hace la dirección y que guía el trabajo del resto del equipo; hay una interpretación actoral que hacen los actores guiados por esa dirección; y hay un trabajo de diseño que se hace en función de... A diferencia del proceso, digamos, más convencional, el proceso colaborativo parte de un lugar en donde todos aportan y no solo lo específico de su área: el diseñador de vestuario puede proponer una música, el realizador de objetos, el diseñador de los objetos puede proponer una escena, el actor puede proponer un vestuario. Es decir, cada uno propone desde su lugar. Como en el ejemplo de la luz: la diseñadora de iluminación captó un elemento que tenía que ver con la luz en los relatos felisbertianos, pero una actriz también, y desde ahí empezamos a trabajar cosas. En el proceso colaborativo, los distintos creadores van aportando con mucha libertad... también es como una cosa muy caótica. Esa libertad genera mucho caos, pero yo creo que es eso, que la creación es generar ese caos...

Sd: Y, vos, como directora, ¿tenías tomadas algunas decisiones previamente sobre la puesta en escena?

DV: No, no.

Sd: ¿Cuál fue tu rol?

DV: Mi rol era generar el caos [risas] y después de generado el caos tratar de llegar al cosmos, al orden, ordenar aquel caos. Guiando, estimulando, proponiendo, tomando aquellos elementos que me parecía que podían ser interesantes, que se podían poner en relación. O sea, vincular un aspecto que había surgido desde la actuación con otro que había surgido desde un objeto y entonces [ver] cómo empezaban a interactuar entre ellos. Es más bien un trabajo de guía, de estar muy abierto, muy disponible a lo que pasa y tomar decisiones. Y, al final, las decisiones las tomo yo.

Sd: Se utilizó para las funciones un espacio alternativo. ¿Cuál fue el motivo que llevó a tomar esa decisión? ¿Influyó en lo dramático?

DV: Yo creo que el espacio es esencial. Lamentablemente, por cuestiones de infraestructura y económicas (no somos un grupo que tenga un espacio fijo, cuesta mucho tener un espacio fijo...) no trabajamos más en función de lo que el espacio implica, andamos medio nómades, por distintos espacios, alquilando un espacio para empezar a ensayar... Pero trato de pensar desde muy temprano en qué lugar quiero que se haga, por distintas razones. Sabía, lo único que sabía en relación al espacio, era que no quería un trabajo frontal sino que quería que los espectadores estuvieran metidos dentro de ese espacio que se fuera definiendo. Empezamos a ensayar en un lugar pensando que lo íbamos a hacer ahí. Después surgió este otro espacio [Platea Sur] que incluso tenía como impedimento que era muy largo y muy angosto y al principio incluso los diseñadores no estaban muy convencidos de que fuera el mejor lugar... pero a mí me interesó esa cosa de generar una especie de pasillo o corredor, y bueno, nos fuimos instalando ahí. Y obviamente que la dramaturgia... el espacio entra a ser uno de los elementos que participa activamente de la dramaturgia. No hubiera sido lo mismo esto en otro espacio. Se hubiera generado otra dramaturgia.

Sd: Respecto a la presencia escénica, ¿qué pediste a los actores/ bailarines, los músicos y asistentes de escena?

DV: Trabajamos varias cosas. Porque no interpretan personajes. Realizan, *pasean* por distintos estados: a veces son ellos mismos, a veces son Felisberto, a veces son personajes de un cuento; son como bocetos, como figuras apenas bocetadas, no es que interpreten a un personaje determinado. Y en relación con el espectador, su presencia tenía que ser la de una figura fantasmal que aparecía por ahí, como una figura onírica que atravesaba, o, un elemento más concreto que se relacionaba, y le hablaba directamente al público pasando a un vínculo más directo. Siempre desde una búsqueda no excesivamente impostada... yo les pido por lo general a los actores que no se concentren en un trabajo introspectivo, sino más bien en un trabajo de dejar fluir y de conectarse con el otro. Ya el espacio era algo determinante en eso.

Sd: ¿Qué obstáculos tuviste y qué descubrimientos hiciste con este espectáculo?

DV: ¿Obstáculos? Muchos [risas]. Coordinar un trabajo como este de tipo colaborativo con un equipo tan grande, tan diverso, fue por un lado un obstáculo... pero a su vez yo creo que los obstáculos son elementos que te proyectan y que te generan... -¡a mí me fascinan los obstáculos!-. Como tener que resolver lo del espacio, que a primera vista no era el más adecuado; tratar de vencer ese obstáculo potencia lo que hacés, que creo que fue lo que ocurrió. Y obviamente los obstáculos que tienen que ver con las infraestructuras y los apoyos económicos... dos años de trabajo salen

muy caro, con un equipo tan grande, sin un espacio fijo. Todos esos también eran obstáculos, pero generaron resoluciones, toma de decisiones que terminaron siendo sumamente positivas. Los propios obstáculos generan descubrimientos. Por ejemplo, durante mucho tiempo en el primer lugar de ensayos, trabajamos con una mesa. Hicimos ochocientas mil cosas con esa mesa, hasta que casi quedó una escena. Cuando nos trasladamos al espacio definitivo, esa escena quedó pendiente, a la espera de otra mesa, cuando llegara la mesa iba a ser retomada. Pero nos dimos cuenta que en ese espacio no tenía sentido esa escena y fue eliminada. Empezás a descubrir... a partir de ahí empezamos a buscar otras cosas, empezamos a descubrir cosas que estaban dadas por esas dificultades del nuevo lugar. Creo que están muy unidas esas dos cosas, los obstáculos y los descubrimientos. Descubrís porque tenés obstáculos que te hacen buscar soluciones y ahí descubrís cosas nuevas.

Sd: La obra tiene un título y un subtítulo, ¿cómo explicás cada uno?

DV: Bueno, *Los estrafalarios de Hernández* que fue el título que surgió al final, tenía que ver con Ángel Rama también, con ese artículo de Ángel Rama en donde dice que no se le daba mucha importancia a Felisberto, que fue alguien de quien no se hablaba mucho y que sus personajes no eran tenidos en cuenta... algo como “nadie habla de los estrafalarios de Hernández”... y me gustó la palabra “estrafalarios”. Es una palabra que además, siento que identifica mucho lo que son estos personajes de Felisberto; identifica mucho lo que es el propio Felisberto, lo que fue Felisberto y su mundo, y sus mujeres, sus relaciones... Y de alguna manera también siento que nos identifica a nosotros. De alguna manera me siento identificada con esa definición. Entonces me pareció bueno poner *Los estrafalarios de Hernández*. Y que fuera “de Hernández”, una cosa como más general y no “de Felisberto”; Felisberto ya todo el mundo lo asocia a Felisberto Hernández... Hernández es un apellido, y un apellido muy común, entonces, *Los estrafalarios de Hernández* tenía como algo misterioso. Había que aclarar que se trataba del mundo de Felisberto y entonces el subtítulo tiene que ver también con una definición de nuestro trabajo como grupo: es *Acontecimiento escénico*... sobre Felisberto Hernández. Por qué “acontecimiento escénico”²², porque lo que hacemos no se define dentro de las categorías tradicionales, de teatro, de danza, de teatro-danza... Sobre eso también hay mucha confusión; hasta en la crítica, como nos movemos mucho... (trabajo mucho con bailarines) entonces, en algún momento se nos definió como grupo de teatro-danza. Yo no creo que lo que hacemos sea teatro-danza... usamos el teatro, la danza, la música, la plástica, el cine en este caso. Quise de alguna manera

22. Ver anexo.

anunciar: bueno, lo que van a ver no es una obra de teatro. Que ya antes, los espectadores estuvieran prevenidos: no van a ver una obra de teatro –si por teatro entendés un texto escrito por un autor y escenificado por un grupo de actores–. Van a ver algo diferente, algo que no es fácilmente clasificable. Entonces las palabras “acontecimiento escénico” nos definen mucho más claramente. Ponerlas como subtítulo era una manera de preparar al otro: “lo que vas a ver no es danza, no es teatro, no es nada que vos ya sepas que es. Es una cosa que se llama distinto”.

Anexo

Hiperdrama

Hiperdrama e hiperdramaturgo son términos teatrales provenientes de innovaciones en la dramaturgia reciente. El equipo de *Proyecto Felisberto* tomó como referencia a Charles Deemer, teórico del hiperdrama e hiperdramaturgo. Se han encontrado menciones de otros escritores de este tipo de obras teatrales, quienes al comentarlas dan definiciones referidas al espacio físico en el que las puestas se desarrollan o reseñan cómo son escritas: Russell Anderson anota que en ellas “*multiple elements of performance occur in multiple locations simultaneously*” (p. 1), y Hannah Rudman (sin indicación de página) dice que se trata de “*a play that is written in hypertext, that is performed as a promenade and that is realised on multiple levels. Scenes happen simultaneously throughout a performance space.*”

Se encontraron también investigaciones que se centran en el carácter interactivo de estas piezas. Para ver la acción completa los espectadores tienen que asistir varias veces, ya que cualquier “*audience member, who cannot be in more than one place at one time, makes a series of choices that determines the flow of action*” (Deemer C. *The Deal: A Hyperdrama Demo. Theater Network Magazine, fide Collin Lavalle*, p. 346). Sucede que:

[...] diferentemente dos procedimentos tradicionais, no hiperdrama, o espectador não é requerido como simples testemunho de uma ação concreta e ficcional. Nele, aquele que antes se restringia à observação ganha capacidade controlável e virtual para intervenção e jogo no desenvolvimento da ação. Seu papel é, portanto, ativo na construção da história e sua presença e opção durante a atividade influencia no desfecho da trama. (Tonezzi, p. 341)

El espectador se ve enfrentado a tener que hacer elecciones. Deemer expone en el video *Hyperdrama: An Introduction* (publicado en 2008, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=H9pYzjzKrvC>), cómo la dramaturgia que emplea el hipertexto cambió los parámetros de la escritura dramática. Para ello contrapone la experiencia de los espectadores de obras de dramaturgia tradicional –textos teatrales representados en edificios específicamente dedicados al teatro– con la de los que asisten a una de carácter hiperdramático, que necesariamente debe darse en un espacio no convencional a ser recorrido. La primera experiencia teatral, tradicional, se corresponde con puestas en escena frontales, direccionales. El público está inmóvil sentado pasivamente en la oscuridad de una sala, enfrentado al escenario que es el lugar de la acción. Una acción lineal tiene una duración determinada; tiempo durante el que se obtienen informaciones pautadas por la sucesión de distintas escenas que ofrecen una “*Single Vision*” del asunto tratado. Por contraposición, el hiperdrama explota las líneas narrativo-dramáticas “*into branches, multiplying the action on a ‘stage’ into simultaneous scenes occurring throughout a performance space.*” (Deemer en *The New Hyperdrama*). Pero la visión unificada/unificadora ya está rota en la forma escrita de estas piezas dada la virtualidad de los recorridos planteados:

As a reader, you could follow the path of one character through the play by clicking on their hypertext links; read all the separate scripts in a linear fashion; or explore the hyperdrama more randomly by swapping between rooms via the hotlinks (Rudman, sin indicación de página)

Deemer en *The New Hyperdrama* (s/d) advierte que todo esto “*is much easier to demonstrate than to explain*” y al igual que en el video mencionado, recurre a un ejemplo: “*Consider a play that is set in the interior of a house.*” El público recorre esa casa como si fuera un *voyeur* invisible, un fantasma parado entre los demás espectadores y los actores. Cada uno “*would choose whether or not to stay in the living room or to follow the action elsewhere whenever that alternative presented itself.*” Si, por ejemplo elige quedarse viendo lo que ocurre solamente en una de las habitaciones/escenario, entonces estaría en la misma situación que en el teatro tradicional, con “*a single viewing from a single perspective of a story that is far richer and denser in experience than Single Vision can ever communicate.*” y en seguida amplía: “*From this perspective, hyperdrama is an enriching expansion of the theatrical event, both for the artist and for the audience.*” Respecto de esta innovación, Deemer deja en claro que:

hyperdrama is not in competition with traditional theater, any more than the new physics is in competition with traditional physics. In each case, we have a new model into which the old model is welcomed as a special case. In other words, we can look

at traditional drama as a special case of hyperdrama. [...] this new mode of theater embraces traditional theater even as it reaches into new and no doubt surprising frontiers, redefining what it means to tell a dramatic story in live performance.

En otro artículo (Deemer, 1994, sin indicación de página) señala 1985 como el año en que comenzó con la escritura de esta clase de textos teatrales como resultado de enfrentarse a las dificultades de la acción en una obra que tendría lugar en una mansión y “*was not going to be linear, one scene happening after another, but simultaneous, with many scenes occurring throughout the mansion at the same time*”. Su referencia para el caso, era la obra *Tamara* de John Krizanc estrenada en 1981 en Toronto, que había visto en Los Ángeles. Esa obra presentaba varias escenas ocurriendo a la vez en el interior de una casa. La dificultad que identificaba mientras escribía, no era cómo sería representada su obra sino cómo la escribiría, y sobre todo cómo haría posible su lectura. El recuerdo de la obra de Krizanc le permitió darse cuenta de que, sin saberlo, había experimentado con hipertexto, sin siquiera saber de qué se trataba, advirtiéndole que esa “*was the form in which the dynamics of nonlinear writing came into focus and under control.*” A lo largo del artículo, Deemer da detalles históricos sobre el concepto de hipertexto desarrollado a lo largo del siglo XX como una derivación en el campo de la física que implica algo que está en exceso o en grado superior a lo normal; por encima o sobre algo, y que presenta ese algo como nuevo o diferente:

Hypertext is text seen in a new way, a new kind of text. [...] What makes hypertext is not non-linearity but choice, the interaction of the reader to determine which of several or many paths through the available information is the one taken at a certain moment in time. [...] Hyper-text: text that is more than text, which is more than one word after another, from beginning to end, with no variation allowed.

El hipertexto es la clave en este nuevo tipo de dramaturgia, porque proporciona al lector/al espectador la posibilidad de elegir. El hipertexto los interroga acerca de cuál será su siguiente paso. Una pregunta que se les plantea una y otra vez a lo largo de la experiencia de la lectura o del espectáculo. “*Em um hiperdrama ao vivo, a escolha sempre envolve seguir ou não um ator que está deixando uma determinada cena; na leitura de um hiperdrama a escolha é similar, seguindo o script.*” (Collin Lavalley, p. 346). Evidentemente, con el paso del tiempo y la expansión del uso de Internet, más usuarios están en contacto con este tipo de experiencias en la lectura, y se ha facilitado su acceso. Podrá parecer tautológico pero en resumen, “*hiperdrama é uma forma recente de teatro que surge a partir de roteiros escritos em hipertexto*” (Collin Lavalley, p. 346). Y además “*hypertext may well define what it means to be literate in the 21st century*” (Deemer en *The New Hyperdrama*).

Acontecimiento escénico

Para facilitar la comprensión del concepto de “acontecimiento escénico”, manejado especialmente durante la entrevista a Diana Veneziano, se recurre a los planteos de Hans-Thies Lehmann en su libro *Teatro posdramático*. Entre otras, la noción de acontecimiento vertebró el discurso de este autor. Según explica, estéticamente en el teatro fue de gran importancia lo hecho por las vanguardias –con el aquí y ahora del dadaísmo, el involucramiento con el público del futurismo o la lógica del sueño en el surrealismo–. De ese impulso vanguardista resultó la inclusión de “las reacciones y las *respuestas* latentes o manifestadas intensamente por los espectadores” como un componente de la realidad teatral que deja “obsoleta la idea de la construcción que estructuraba coherentemente una obra” (p. 106, cursivas en el original). Se trata de un giro hacia lo performativo que tiene como resultado en lugar del mensaje perfectamente construido (idea de la totalidad estética de la obra de teatro), una apertura hacia el espectador y “su intuición, su modo de comprender y su fantasía”. Una apertura hacia una realidad compartida por todos los participantes (pp. 107-108).

Ya en el prefacio a la edición castellana (p. 14), Lehmann plantea que el teatro posdramático –una categorización del teatro que se hace desde el siglo XX–, es una ampliación de la noción de teatro que ha empleado nuevos medios o que con “nuevos modos de emplear los medios de la práctica teatral” ha producido un desplazamiento del centro de atención desde el producto teatral terminado hacia la reunión de todos los participantes del acontecimiento teatral: actores y asistentes. Esta dimensión de acontecimiento deviene paradigma de lo estético convirtiendo al teatro en práctica artística deconstructiva al dirigir la atención “hacia el potencial artístico de la descomposición de la percepción [...], estrategia –en cierto modo desconcertante– basada en el *abandono de la síntesis* [que] supone proponer una comunidad de fantasías distintas y singulares”. No se trata de una fusión de distintas perspectivas sino discursos escénicos que “se asemejan con frecuencia a una estructura onírica y parecen hablar del mundo de los sueños de sus creadores” (p. 145-146, cursivas en el original). Se sirve de esa similitud para explicar que transcurren simultáneamente y que la concentración en uno de ellos hace imposible el registro claro de los otros: “se debe prestar atención a los elementos y, al mismo tiempo, percibir el todo”. Deja a la vista un procedimiento que ofrece al espectador una esfera de elección y de decisión propias respecto a cuáles elementos quiere seguir, “unido a la frustración de percatarse del *carácter* excluyente y *limitado de esa libertad*” (p. 152, cursivas en el original). En esa fragmentación, es imprescindible que la pérdida de la totalidad

no se conciba como un déficit, sino como una posibilidad liberadora de reescritura continuada, una forma más de comprender.

Para el autor, se deben valorar en sí mismos, como una cualidad estética, “eventos de una peculiar comunidad formalizada; construcciones de desarrollo rítmico-musicales o arquitectónico-visuales; [...] celebraciones del cuerpo y de la presencia; [entendidos y elaborados] artísticamente como *ceremonia, voz en el espacio y paisaje*” (pp. 121-124, cursivas en el original). Para dar ejemplo de este enunciado, cita a Tadeusz Kantor y su pretensión de:

‘alcanzar una absoluta autonomía del teatro con el fin de que lo que sucede sobre la escena se convierta en un acontecimiento’, liberado de todo ‘engaño ingenuo’ y de toda ‘ILUSIÓN irresponsable’ [sic]. Se trata de la búsqueda de un ‘estado de la no-actuación’ y de la cancelación de la continuidad de acción, siempre con densas escenas expresionistas, ligadas a una forma casi ritual de evocación del pasado. (Kantor, T. *Ein Reisender - seine Texte und Manifeste*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 1989, pp. 80-81 *vide* Lehmann, p. 124, mayúsculas en el original)

Lehmann reconoce aquellas intenciones en la valorización que hace de los elementos materiales de esta teatralidad:

Madera, hierro, tela, libros, vestidos y objetos extravagantes cobran una intensidad y una cualidad táctiles sorprendentes y difíciles de explicar. Un factor esencial al respecto es el sentido que Kantor otorga a lo que él mismo denominó el objeto pobre o también la realidad del rango más bajo. [...] Los vulnerables actores devienen parte de la estructura global de la escena y los objetos deteriorados son sus acompañantes. (p. 127)

No se trata de la negación del texto (p. 14). Es un teatro que se aleja de la literatura en la medida en que reelabora la relación corporal y espacial entre actores y espectadores explorando las posibilidades de participación e interacción y acentúa “la presencia (el hacer en lo real) frente a la *re-presentación* (la mimesis de lo ficticio), así como el acto en contraposición al resultado [...] acabado, como actividad de producción y acción en vez de como producto” (p. 179, cursivas en el original). Así, este teatro “nos sitúa lúdicamente en una posición en la cual ya no podemos estar sencillamente *delante* de aquello que percibimos, sino que se nos exige participación” (p. 181, cursivas en el original). Dada esta inclusión directa del público, avanzado su análisis se detiene en la implicación del espectador, no solamente en la atención a la síntesis o montaje que haga de lo escénico, sino también en que “debe permanecer atento a todo aquello que no se puede convertir en objeto del entendimiento: desde la sensación de la participación en lo que sucede, hasta el percatarse de la problemática situación del observar en sí mismo” (p. 253).

Finalmente, se considera importante citar una diferencia entre lector y espectador que se plantea desde los fenómenos de la recepción y que sirve para anotar aspectos que se pretendió analizar en las entrevistas:

La percepción del teatro se diferencia de la lectura fundamentalmente en lo siguiente: el texto puede provocar un *shock*, una excitación o una turbación, pero estas emociones se transforman, [...] en formas de reflexión, mientras que la corporalidad espacio-temporal del proceso teatral incluye el esquema inteligible de lo percibido en un momento vital afectivo. Este es un hecho crucial para la lógica de la significación del teatro. El sentido de la escena depende tanto de las circunstancias materiales del escenario, como las deliciosas impresiones sensoriales que [...] desencadenan la memoria involuntaria. (p. 187).

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, Russell, *Woyzeck: a Hyperdrama*, Department of English and Modern Languages, Oxford University, 2014. Disponible en http://www.academia.edu/10351971/Woyzeck_a_Hyperdrama
- COLLIN LAVALLE, Luci M., “O Hiperdrama e as Mudanças na Narrativa Dramática”, en *Crop, Revista da Área de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês*, Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, 7, 2001, 343-351. Disponible en http://200.144.182.130/revistacrop/images/stories/edicao7/v07a18_O_Hiperdrama_e_as_Mudanas_na_Narrativa_Dramtica.pdf
- DEEMER, Charles, “What is hypertext”, 1994. Disponible en <http://www.ibiblio.org/cdeemer/hypertxt.htm>
- “The new hyperdrama. How hypertext scripts are changing the parameters of dramatic storytelling”. Disponible en <http://www.ibiblio.org/cdeemer/newhype.htm>
- HERNÁNDEZ, Felisberto, “Drama o Comedia en un acto y varios cuadros” [1929], en *Libros sin tapas*; con prólogo de Jorge Monteleone, Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010, 79-83.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Teatro posdramático*, Murcia: CENDEAC, 2013.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro*. [1996], 1.ª ed. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.
- RUDMAN, Hannah, “The Benefactor - a Hyperdrama”, 2004. Disponible en <http://rhizome.org/art/artbase/artwork/the-benefactor-a-hyperdrama/>
- TONEZZI, José, “Inovação e Significação em Cena”, *Revista Brasileira De Estudos Da Presença - Brazilian Journal on Presence Studies*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v. 4, n.º 2, 2014, 333-350. Disponible en: http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/34339764/Rev_Bras_Est_Presenca_2014.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAJ56TQJRTWSMTNPEA&Expires=1468911008&Signature=IR5M3w8IX61T6sd6wjpFIBfsV3w%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DInovacao_e_Significacao_em_Cena.pdf

