

Aproximación al abordaje paródico de los clásicos en las clases de Teatro

Rocío Celeste Fernández

El abordaje tiene como finalidad desarrollar un enfoque co-constructivista (Engeström y Kallinen, 1988) en el marco de la enseñanza y del aprendizaje del Teatro, más específicamente, de las reescrituras de los clásicos. Se considera que en otros abordajes tradicionales, transmisivos y funcionalistas que piensan al texto como un objeto muerto e inamovible, se ponen en juego creencias sociales que en otro momento de la historia se expresaron como rígidas teorías científicas. Es el caso del Enciclopedismo y el posterior modelo didáctico-pedagógico Académico en artes, con una fuerte influencia del positivismo hacia fines del siglo XIX y principios del siglo XX, con modalidades que aún perduran. Muchos docentes del arte teatral, en todas sus ramas, asumen ese discurso -de modo intencional o no- sin poner en duda que todos los individuos son diferentes entre sí, y por lo tanto, el modo en que internalizan los modos de producción de conocimiento (Vigotsky, 1995) es diferente, como así también son diferentes sus esquemas previos. Estas teorías con perspectivas lineales y resultadistas sobre el conocimiento artístico-teatral, a las que no se adhiere en este trabajo, colocan a la dominación sobre el sujeto que aprende y al producto artístico como algo natural, cuando en realidad se está reproduciendo de modo elitista -sobre una base conductista del aprendizaje-, la desigualdad social. Por este motivo, este trabajo hace hincapié en la construcción conjunta, dinámica, participativa y horizontal del conocimiento y, en consecuencia, también más democrática de la producción de conocimiento teatral en todos los ámbitos (Engeström y Kallinen, 1988).

El proceso de construcción de la reescritura paródica de un clásico en escena, que deviene intrínsecamente en crítico, requiere como toda producción artística, que sea estudiado como una actividad. Es decir, como un proceso total de elaboración de un producto artístico que en nuestro caso particular llevará a la actuación de una obra (Engeström y Kallinen, 1988). Por este motivo, la reescritura paródica no se trata tan solo de un *texto parodiado* sino de un *objeto parodiado* (Jitrik, 1993). Objeto de estudio complejo que a lo largo de la historia fue concebido en sus diferentes acepciones. Para Linda Hutcheon: “la parodia se define comúnmente no tanto como un fenómeno intratextual sino en tanto que modalidad del canon de la intertextualidad” (1985).

De esta forma, la parodia es el engranaje de un texto viejo (el parodiado, en un segundo plano) en el nuevo (en primer plano). Y es aquí en donde ocurre un desdoblamiento paródico que funciona para marcar una diferencia: “la parodia representa al mismo tiempo la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado” (Hutcheon, 1985). Por otro lado, encontramos que el *guiño* o gesto político que comprende la parodia, puede constituir un contra-discurso a modo de acción transformadora concreta que representaría una posición contra hegemónica por sobre los discursos filosóficos, políticos y sociales imperantes. Pero este “guiño” en las clases surge como consecuencia, porque la idea en sí no es teatro si no está sometida a una actitud poética.

En palabras de Clarice Lispector: “si tengo que usar palabras, tienen que tener un sentido casi corpóreo [...] palabras hechas de los instantes-ya [...] Quiero como poder agarrar con la mano la palabra”

(2004). No es entonces la palabra del texto clásico lo que nos interesa, sino lo que esta puede convocarle al cuerpo o generarle como reacción paródico-estética. Y podemos considerar aquí que el modo más genuino de abordar un texto es deconstruyéndolo experimentalmente y minuciosamente a partir de un cuerpo técnico constituido por procedimientos. Con el *under* de los años 80 lo experimental fue sobrevalorado, treinta años después podemos afirmar que no se trata más que de la utilización de procedimientos sobre la base de diferentes hipótesis que pueden ser mezcladas o bisociadas.

En el imaginario teatral a Constantino Stanislavsky se lo relaciona con una concepción logocentrista del teatro, con su *método* o *sistema* y con los registros de sus producciones. Pero no siempre se tienen en cuenta aquellos registros últimos de su obra que tratan sobre el potencial de las acciones físicas para superar el texto dado y moverse hacia territorios de lo desconocido (Engeström y Kallinen, 1988). Se trata en primer lugar de pensar qué del texto clásico es posibilitador para la acción. En este sentido y hasta el momento, se han podido reconstruir y reutilizar las siguientes categorías de análisis para detectar en las diferentes textualidades teatrales tanto dramáticas como espectaculares, los procedimientos que competen tanto en el estilo, el tema, los roles y/o los personajes de una obra:

- Diferenciación contextual entre el hipotexto o conjunto A y el hipertexto o conjunto B espectacular-dramático.
- Intertextualidad, Metateatralidad, Autorreferencialidad: contra-discurso con objetivo crítico-reflexivo.
- *Guiño ideológico* o gesto político.
- Suspensión de un modo de lectura imperante del clásico.
- Sustitución o acción paródica transformadora: cambio de una cosa por otra.
- *Desenmascaramiento* de la convención *clásico*: enfatización del cambio de las formas estéticas a través del tiempo.
- *Inversión cómica* o *lo trágico visto de espaldas*. Por ejemplo, el anti-héroe trágico.
- Espejularidad: como en un espejo cóncavo, las imágenes aparecen deformadas, aunque sea mínimamente, en la reescritura.
- Movimiento paródico: elevar y bajar. *Salto* de texto elevado a texto popular o a la inversa.

Noé Jitrik también considera a la parodia como un "artefacto" (1993), explica que hay procedimientos específicos como la inversión, la interferencia, la repetición, el distanciamiento, la conmutación, la acentuación, la aclaración, etc.

Pero a su vez, no se trata de quedarnos en el plano del pensamiento, sino de poder transitar una experiencia que nos permita llevar a estas categorías a la práctica. La improvisación en términos de situación orientada por el/la docente, es un buen recurso para la exploración. Así como la diferencia entre un músico y un instrumentista radica en que el instrumentista ejecuta un instrumento de modo mecánico mientras que el músico interpreta, sabemos que no es lo mismo para un sujeto de la acción, actuar como otro le dice que debe actuar, que actuar con la contención de condiciones propicias que genere el coordinador de la actividad. Porque todo lo que aparece a partir del texto clásico puede ser interesante para desarrollar en la improvisación y es aquí en donde la flexibilidad y la capacidad de plantear cierta horizontalidad en la clase por parte del docente se verá puesta a prueba. No se trata de un mero *dejar hacer* sin fundamentos previos, sino de generar las condiciones para que puedan surgir emergentes y propiciar de ese modo la exploración en el espacio escénico. De ese espacio, que será un espacio habilitador de la acción, podrán emerger imágenes paródicas posibles de ser desarrolladas. Pero más allá de la imagen en general, que se limita generalmente a la subjetividad

de quien la padece, las imágenes concretas en función del lenguaje teatral tienen que trabajarse en la acción de modo objetivo, más allá del enfoque estético que adquiera posteriormente. No es cuestión de detenerse en una primera instancia tan sólo en lo conceptual, sino que se trata de utilizar la imagen de lo paródico como un elemento para ir a la acción con determinados procedimientos como medios para abordarlo. En este punto es comprensible cierta reticencia de algunos docentes a trabajar con procedimientos paródicos, bajo la creencia de que la acción carece de contenido o sufre una pérdida de éste en el tránsito. Por lo contrario, la imagen sensible debe estar viva y avivar la brasa interior del actor participante: ¿conecta con algún universo?, ¿tiene forma?, ¿contiene metáfora?, ¿contiene una metáfora que sea expresiva?, ¿hay mito detrás de esa imagen?

El texto clásico se constituye entonces no sólo como un *disparador*, un *generador* de acciones paródicas, sino como un medio de abordaje para entrar cada vez más en un universo textual -en términos espectaculares, dramáticos y viceversa- prácticamente desconocido sobre el que hay que investigar e indagar, es decir, ponerlo en duda y hacer de él un problema. El texto se convierte en la causa para la creación de un laboratorio escénico. Este laboratorio a su vez, es aquel que organiza este universo. El texto clásico generador es una propuesta inicial que no va directamente a ser reproducido por los sujetos de la acción sino que se reescribe en ella. Se toman los elementos estructurales que en la exploración se van poniendo en juego para convertirlo en parodia o en objeto parodiante.

El comienzo es un punto de partida para luego, ser un punto de llegada. El punto de llegada no es reproducir personajes, lugares, temas, textos, etc. Sino que el objetivo es explorar desde el cuerpo algo que el autor puso en palabras y *darlo vuelta* o acrecentarlo. Porque las letras son rígidas, se mantienen estáticas en la letra impresa y la función del teatro respecto a esto, es darles vida, despojarlas de ese espacio muerto. Este camino no es el más simple porque se trata de un trabajo exhaustivo sobre algo que paulatinamente y a partir del trabajo procedimental nos llevan al desarrollo de la exploración. En el entrenamiento corporal inicial que se da en la mayoría de las clases de actuación, se busca una disponibilidad en los cuerpos que a partir de diversos procedimientos nos encaminan a esta búsqueda. Se trata de poder relacionar de forma dialéctica las categorías de lo paródico con procedimientos que nos lleven a ellas.

Cuando el objeto textual se resignifica hay algo nuevo que acontece y que no se limita solamente al texto escrito en este caso, sino que emerge algo que tiene que ver también con lo espectacular sumergido o latente ya en el texto estático y no con lo meramente literario. Aceptar las propuestas que surgen en la clase por parte de los actores es una forma de convertir el universo textual paródico, porque es allí en donde el coordinador, en términos vigotskianos, habilita la transformación de la materia texto en forma espectacular-paródica.

Para que ocurra la transformación es necesario llevar las propuestas a fondo, hasta el final, no con la mera intención de *sostener* algo en el espacio escénico sino que se trata de hacerse cargo, acusar recibo de la decisión tomada estando permeable a los cambios que puedan darse. El primer paso para convertir el universo textual clásico en paródico es aceptar las propuestas sobre aquello que deviene en crítica por parte de los sujetos: actitud, concepto y procedimiento para un primer abordaje. Luego veremos qué de los procedimientos en disponibilidad fueron eficaces al desarrollo de la improvisación, explorando sobre diferentes procedimientos. Por ejemplo: trabajar con el equilibrio y el desequilibrio corporal, desde diferentes puntos de apoyo, da determinados tipos de formas y posturas corporales que no tienen que ver con lo cotidiano sino con lo extracotidiano, íntimamente relacionado aquí con la *especularidad deformante* propia de la parodia.

Esto puede dar la posibilidad de que algo de la metáfora del cuerpo aparezca en esa deformidad, sin tener que ser al comienzo una experiencia consciente para los sujetos de la acción que allí exploran. El problema queda manifiesto cuando se intenta dar a conocer lo literal desde la literalidad misma y no se tiene en cuenta que cuando aparece eso literal, se desvanece la propuesta. Es decir, se intenta llevar a cabo solo una idea: el concepto o preconcepto sin procedimientos físicos y de esta manera, cada propuesta se particulariza en un esquema casi irreversible. Cuando aparece el texto y sus ideas, aparece también la complejidad.

Tomamos entonces lo que subyace en el texto, exploramos más allá de lo escrito preguntándonos ¿qué posibilidades de construcción hay?, ¿qué procedimientos son los que permiten abordar el tema, el lugar, los roles? Las respuestas a estas preguntas funcionan a modo de hipótesis para explorar luego; tomamos lo que subyace para explorar luego más allá de lo escrito. Y a su vez, eso que subyace, no sabemos cómo es hasta poner el cuerpo en alguna situación. Por eso decimos que el texto en *crudo* es un fósil, está muerto y es el cuerpo el que le da vida. Porque aunque parezca obvio, no lo es: lo que aparece, el objeto, aparece a partir de los procedimientos porque antes de la actividad no existe. Tampoco se trata sólo de querer ser más creativos o diferentes a priori, sino de explorar los elementos desde un lugar más vivencial para poder hacernos cargo de ello. No nos quedamos únicamente en el plano del concepto o de la idea a priori, sino que nos basamos en procedimientos que provoquen un cambio al nivel de las acciones físicas. Al comienzo del proceso, ese primer momento en el que el sujeto de la acción está consigo mismo, quizás tenga que ser más largo. Pero con el tiempo, será cada vez más necesario aprovechar un segundo momento en la conexión, contacto, relación y vínculo con el otro, es decir, una mirada abierta y despierta para ver qué sucede alrededor (Muñoz, 2014). Es un trabajo de afuera hacia adentro porque el registro consciente debe ser principalmente físico y con estos registros conscientes se irá procesualmente direccionando el trabajo hacia los propósitos estético-paródicos sobre el que se quiera abordar el texto en base a lo construido hasta entonces. Con el tiempo también es esperable que cada elemento aparezca con mayor claridad. Algo de eso que se genera a partir del texto hay que explorar para que acontezca, aunque no necesariamente se vaya a estudiar lo que esos personajes en esa obra dicen. No con el fin de transitar la acción concreta sino para comprender desde lo corporal algo de esos roles (Muñoz, 2014).

De este modo podemos observar que existe un código movilizante que se gesta en cada grupo, una *complementación* de los cuerpos con la tensión necesaria, cuerpos que interactúan creciendo de propuesta en propuesta. También aparecen mundos que se cuentan de forma orgánica a veces, o rizomáticas otras. Pero es claro que cuando se trabaja sobre conceptos previos, encontramos que los cuerpos abordan el espacio escénico con mayores limitaciones. En este punto, podemos afirmar que la expresión no está tanto ligada a un concepto como a la posibilidad de metaforizar algo. Si bien no nos limitamos a ese universo textual, sabemos que allí están los bordes. El desafío está en ver a qué distancia nos ubicamos en un inicio respecto del objeto-texto para abordarlo y poder ver en qué ayuda y en qué dificulta más allá del *gusto estético* o del resultado de la producción, ya que se trata fundamentalmente de una instancia inicial de búsqueda.

Bibliografía

Engestrom y Kallinen, T. (1988). "Theatre as a Model System from Learning to Create". En *Laboratory of comparative human cognition*. San Diego: Center for Human information Processing University of California.

Hutcheon, L. (1985). *Una teoría de la parodia: las enseñanzas de las formas del arte del siglo XX*. New York: Methune.

Jitrik, N. (1993). "Para leer la parodia". En *La parodia en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

Lispector, C. (2004). *Agua Viva*. Buenos Aires: Siruela Libros del Tiempo.

Muñoz, G. (2014). *Principios extraídos de apuntes de Actuación II*. Cátedra Muñoz. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Profesorado de Artes en Teatro, I.U.N.A.

Vigotsky, L. (1972). *Psicología del arte*. Barcelona: Barral Editores.

--- (1995). *La historia de las funciones psíquicas superiores*. Madrid: Aprendizaje Visor.