

Universidad Nacional de Córdoba  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Escuela de Letras

**Trabajo Final de Licenciatura en Letras Modernas**

**Prácticas reescriturales en la dramaturgia del teatro independiente  
contemporáneo de Córdoba: *Griegos*, poética y política del texto teatral**

Tesista: **Leticia Paz Sena**

Director: **Mgter. Cipriano Argüello Pitt**

Co-directora: **Dra. Mabel Brizuela**

Octubre de 2016



· **Gracias** ·

A Cipriano -Pipi- y Mabel, por la escucha, por su tiempo y su paciencia, por compartir conmigo sus sólidos conocimientos, por contagiarme el amor por la investigación y ampliar enormemente mi mirada sobre el teatro.

A “los Griegos”: Daniela, Mauro, Maura, Analía y Estefanía, por su calidez, su apertura y su gran compromiso con el quehacer teatral.

A mis amigos. A May, por sus consejos y su comprensión. A Juli K. y Estefi, cuyas lecturas fueron como abrazos en el camino. A Juli A. y Nati, por el ánimo y el mutuo entendimiento. A Vi, quien me hizo conocer el teatro de Córdoba y está en la raíz de este trabajo. A todos los amigos que alguna vez me escucharon pronunciar la palabra *tesis* y me han acompañado de diferentes e inimaginables maneras.

A la Universidad Nacional de Córdoba, por su educación pública y de calidad, por las oportunidades que me brindó y brinda para formarme académicamente. A la Facultad de Filosofía y Humanidades y sus docentes, en especial a Guada, Gabi y Andre, atentas y cariñosas.

A las instituciones educativas en las que trabajé y a quienes, en ellas, alentaron esta investigación.

Al teatro independiente de Córdoba, que crece y nos desafía como espectadores.

A la música, por tantas horas compartidas.

A mi familia: a mis padres, por la confianza, el apoyo y los innumerables gestos de amor; a mis hermanos, siempre presentes.

A Sebi, compañero inmenso, por saber combinar de infinitas formas el amor, la colaboración, el aliento, la paciencia, la comprensión, la confianza.

A todos ellos: **muchas gracias**, porque son quienes hacen latir cada una de las palabras aquí escritas.



## Índice

### Introducción

**Reescribir el pasado, reinventar el presente: prácticas reescriturales en el teatro independiente contemporáneo de Córdoba / 9**

---

**I. La reescritura, propuesta y apuesta del escenario teatral independiente de Córdoba**

**II. Perspectivas encontradas para mirar *Griegos***

### Capítulo I

***Griegos, un escenario teórico / 25***

---

#### **I. Complejidad de la escritura teatral**

*La escritura desde la mirada de Barthes*

*El cuaderno de dirección: cartografía de la escritura*

#### **II. La trama teatral: la dramaturgia como urdimbre entre el texto y la escena**

*Algunas palabras sobre la relación entre texto y escena*

*Aproximaciones al concepto de dramaturgia*

*Aportes de Barthes para pensar las dramaturgias de escena*

#### **III. Derivas conceptuales de la reescritura**

*Aproximaciones al concepto de reescritura*

*Reescribir, interpretar*

*Las palabras: tan de todos, tan de nadie*

*Problemáticas que inaugura la reescritura de un clásico*

*Reescritura y metateatralidad*

### Capítulo II

***Griegos, entramado de texturas / 85***

---

#### **I. Reconstrucción del proceso creativo**

*Constelaciones textuales de Griegos*

*Políticas creativas de Griegos*

#### **II. Análisis textual y escénico de la práctica reescritural de *Griegos***

*La reescritura se señala a sí misma*

*Estrategias compositivas de la reescritura en Griegos*  
*Textualidades entramadas*

### **Capítulo III**

#### **Griegos, poética y política / 145**

---

##### **I. Griegos, trazado de una poética**

##### **II. Griegos como posicionamiento político ante el acontecimiento teatral**

*La construcción del sentido en la escena*

*Potencia política de la reescritura*

#### **Consideraciones finales / 163**

---

#### **Bibliografía / 177**

---

#### **Anexo / 185**

---

*Dossier de prensa de Griegos*

*Texto teatral de Griegos (versión para Argentores)*

*Entrevista con los hacedores de Griegos (06/12/15)*

### **Impresiones del teatro**

Para mí, el acto más importante en la tragedia es el sexto:  
la resurrección de los campos de batalla de la escena,  
el ajustarse las pelucas, las ropas;  
el arrancarse el cuchillo del pecho,  
el quitarse la soga del cuello,  
el colocarse en fila entre los vivos  
con el rostro hacia el público.

Reverencias individuales y conjuntas:  
la blanca mano sobre la herida del corazón,  
la reverencia de la suicida,  
las inclinaciones de la cabeza cortada.

Reverencias en pareja:  
la cólera tiende la mano a la dulzura,  
la víctima mira dichosa los ojos del verdugo,  
el rebelde camina sin rencor junto al tirano.

Pisoteo de la eternidad con la punta de una zapatilla dorada.  
Dispersión de moralejas con el ala del sombrero.  
Incorregible disposición a empezar de nuevo mañana.

Entrada en fila india de los muertos mucho antes,  
ya en el tercer acto, en el cuarto, y entre actos.  
Milagroso regreso de los desaparecidos sin huella.  
El pensamiento en la paciente espera por entre bastidores,  
sin quitarse las ropas,  
con todo el maquillaje,  
me emociona más que los soliloquios de la tragedia.

Pero lo realmente solemne es la caída del telón  
y lo que se ve todavía por debajo de él:  
una mano que rápida corre hacia una flor por aquí,  
otra que agarra la espada caída, por allá.  
Sólo entonces una tercera, invisible,  
cumple con su deber,  
y siento como un nudo en la garganta.

Wisława Szymborska, en *Poesía no completa*





### Reescribir el pasado, reinventar el presente: prácticas reescriturales en el teatro independiente contemporáneo de Córdoba

---

#### I. La reescritura: propuesta y apuesta del escenario teatral independiente de Córdoba

Ser espectador de teatro es asumir formar parte de una zona oscura (en general), heterogénea y desconcertante (siempre) sin la cual el hecho teatral no puede existir como tal. Ser espectador es sumergirse de lleno en lo que Alain Badiou (2009) llama la *singularidad del acontecimiento*, de la reunión de componentes heterogéneos que sucede ante nosotros. Ser espectador es comprometerse con un *convivio*, lo que Jorge Dubatti (2007) entiende como un encuentro de presencias en una encrucijada espacio-temporal. Ser espectador de teatro es compartir una experiencia particular del tiempo: la de lo efímero, la del *instante* -siguiendo aquella figura pensada por Roland Barthes (2005)-, la de la imposibilidad de capturar aquello irrepetible que, sin embargo, vive -y muere- en cada función repetida.

El teatro ineludiblemente interpela en la medida en que es encuentro con otros y encuentro con lo otro. Podemos pensar, también, el teatro como un encuentro de temporalidades: un encuentro del presente con el pasado, con las proyecciones del futuro o un encuentro del presente consigo mismo.

Una de las posibles formas que adquiere el encuentro de temporalidades es la práctica dramática de reescritura. Al pensar en esta palabra nos introducimos, desde la invitación del prefijo *re-* (y una de sus acepciones: la repetición), en la problemática del tiempo y la escritura: ¿cómo dialoga lo que se escribe en el presente con el pasado? ¿Cuál es la necesidad de *volver a escribir*, de repetir, decir otra vez lo que ya fue dicho?

En teatro, la repetición resulta, al mismo tiempo, atributo fundante y paradoja: las funciones se reiteran dos, diez, cincuenta veces para públicos distintos y, aun así, cada puesta en escena vuelta a hacer es única e irrepetible. Esta particularidad inaugura la pregunta acerca de la reescritura como condición específicamente teatral: si el teatro es esa tensión entre lo repetido y lo irrepetible, si en definitiva toda puesta teatral es reescritura, los trabajos que eligen el procedimiento dramático de reescribir enfatizan esta particularidad del teatro.

Puntualmente, en el actual teatro independiente cordobés, podemos encontrar hacedores que asumen las anteriores preguntas y las responden poética y políticamente desde sus prácticas dramatúrgicas. Entre ellas, la reescritura de textos del pasado surge como propuesta y apuesta para mirar -y cuestionar-, desde el teatro, al presente. Durante estos últimos años, la escena independiente cordobesa se pobló de trabajos basados en reescrituras de textos: textos considerados clásicos del teatro, textos considerados clásicos de la literatura... o textos considerados clásicos a secas. En definitiva, en todas estas producciones hay *textos considerados*, es decir, lanzados al escenario junto con los actores, puestos a prueba, pensados, transformados, consultados, sostenidos, fragmentados. Y en esos textos hay autores a los que se recurre para abandonarlos, o autores a los que se abandona para, después, ir a buscarlos. Pensemos, por ejemplo, en *Modestamente con bombos y platillos*, del grupo Cirulaxia Teatro, con dirección de Elena Cerrada (2006); *Edipo R*, del grupo Organización Q, con dirección de Luciano Delprato (2008); *Payasos en familia*, de Impresentables Grupo, con dirección de David Piccotto; *Kassandra*, dirigida por Cipriano Argüello Pitt (2011); *Las tres hermanas*, dirigida por David Piccotto (2013); *Ser o no ser Hamlet*, dirigida por Eugenia Hadandoniou (2014); *Sueño de una noche (Perversión libre sobre Shakespeare)*, del grupo Episodio Once, con dirección de Julio Bazán (2014); *Para vos, Apolo*, del grupo La Volacera, dirigida por Verónica Aguada Berteza (2015), por mencionar solo algunos de los tantos trabajos de los diez últimos años, que nos permitirían armar una cartografía de prácticas reescriturales.

Entre estas propuestas/apuestas encontramos aquella que nos interesa: la puesta teatral *Griegos*, del grupo La Convención Teatro, dirigida por Daniela Martín, con asistencia de Estefanía Moyano. Fue estrenada en DocumentA/Escénicas en noviembre de 2007. Durante ese año y hasta 2016, estuvo en cartel de forma discontinua en dicha sala, en el Teatro La Luna (donde actualmente se representa), en Alta Gracia Bar y en otras salas de teatro independiente de la ciudad de Córdoba. Esta obra se presenta como la *versión libre* de la tragedia *Agamenón*, primera parte de *La Orestíada* de Esquilo, y el trabajo dramatúrgico se emprende -así se aclara en el programa de mano- a partir de textos de la directora, de los actores (Analía Juan, Maura Sajeve, Mauro Alegret) y de textos poéticos de Carolina Muscará y Gastón Sironi. Es la primera obra de una trilogía: junto a *Al final de todas las cosas* (2008) y *Con la sangre de todos nosotros* (2009), conforman el proyecto de puesta en versión de *La Orestíada*, al reescribir *Las Coéforas* y *Las Euménides*, respectivamente.

La puesta teatral *Griegos* interpela a sus espectadores desde el comienzo. El espacio se configura como las mesas de un bar, mesas en las que compartimos un vaso de vino con aquel o aquellos con quienes elegimos ir a ver la obra, pero también con otros espectadores que podemos conocer o no, a cuyo encuentro obligado nos invita la escena. No notamos exactamente cuándo ingresan los actores -la luz no baja, el silencio no cesa, la música de fondo tampoco-, lo cierto es que arman tres grupos de espectadores (juntan mesas o nos piden que nos levantemos), y cada uno pasa, por turnos, a contarnos que son actores, qué personajes representarán y cuál es el argumento de la historia (incluido el final), esto es, el relato mítico de Agamenón y Clitemnestra<sup>1</sup>.

Los límites entre realidad y ficción son indiscernibles en todo momento: mientras en un grupo escuchamos a Sajeva, la actriz, en otro grupo no hay duda de que Agamenón se está dirigiendo a nosotros; en este mismo sentido, la metateatralidad es un componente fundamental que permite a la obra autoafirmarse y autointerrogarse. La ruptura del espacio no se basa solamente en la abolición de la cuarta pared. También las paredes del teatro se abren, con lo cual el territorio de la ficción se agrieta, dejando entrar el azar del afuera, de lo real. Así, los espectadores son interpelados desde la configuración del espacio, desde la explicitación del pacto de lectura ficcional y desde el vaivén permanente entre el pasado y el presente.

Este espectáculo fue subsidiado por el Instituto Nacional del Teatro, participó de diferentes festivales a nivel local, nacional e internacional<sup>2</sup> y fue premiado en múltiples

---

<sup>1</sup> Luego de los diez años que dura la guerra de Troya, Agamenón, rey de Argos, regresa victorioso a su palacio, donde lo espera la reina, Clitemnestra, con deseos de vengar a su hija Ifigenia, que había sido sacrificada por su esposo antes de partir a Troya por requerimiento de Artemisa. Esta diosa detuvo los vientos sin los cuales era imposible trasladar a todo el ejército; a cambio de su devolución, pide el sacrificio de la joven. Para el día del regreso de Agamenón, Clitemnestra planea y consuma el asesinato de su esposo junto a su amante, Egisto. También da muerte a Casandra, hija de Príamo y botín de guerra, quien puede anticipar el trágico desenlace gracias a su poder de predicción, pero cuya palabra no es escuchada dado que Apolo le había quitado el don de la credibilidad como castigo por rechazar casarse con el dios.

<sup>2</sup> “Con la obra *Griegos* participan en el 16º Festival de teatro del Valle de Punilla (2008); 100 horas de Teatro Independiente, Cine Club Municipal Córdoba (2008); Festival de Invierno, Municipalidad de Cba (2008); Fiesta Provincial de Teatro, Instituto Nacional de Teatro (2008); Fiesta Regional de Teatro, Instituto Nacional de Teatro, Santa Fe (2009); Programa de Corredores teatrales (2009); VI Jornadas de difusión sobre Dramaturgia de Provincias, Tandil (2010); Festival de teatro / Rosario, INT Presenta, 2009; Festival Internacional de Teatro de Mendoza, INT presenta 2011; Festival de Teatro de San Juan, INT presenta 2011; Encuentro Regional de Teatro, INT Presenta, Mendoza, 2013; Jornadas de Teatro comparado, Comodoro Rivadavia, INT presenta 2014; Festival Internacional de Teatro, Manta, Ecuador, agosto del 2014; Festival Pirológicas, Conurbano bonaerense, octubre del 2014” (Extraído de la página web oficial de La Convención Teatro: <http://www.convencionteatro.com/#!sobreconvencion/c240r>, última visita: 05/10/16). Recientemente, *Griegos* ha participado del Festival “1000 Gracias” -Primer Festival Independiente de Humor y Comedia-, realizado en agosto de 2016 en Alta Gracia Bar, Córdoba.

oportunidades<sup>3</sup>. Es de destacar el tiempo que lleva sosteniéndose en cartel: nueve años; esto la vuelve singular en el circuito del teatro independiente cordobés, dado que son pocas las puestas que ocupan la agenda teatral por más de dos años. Nos preguntamos, entonces, por qué *repetir una repetición* durante casi nueve años.

Y las preguntas en torno a este hecho teatral se multiplican y construyen nuestro problema a investigar: ¿en qué consistió la práctica reescritural en la dramaturgia de *Griegos*? ¿En qué términos los creadores entienden la reescritura: adaptación, versión libre, apropiación (Tantanian, 2010; Sanchis Sinisterra, 2002; Martín, 2013) y qué problemáticas se derivan del acto de designar ese trabajo dramático o de no designarlo? A la vez, ¿qué sentidos habilita la reescritura de textos conocidos? ¿En qué radica la necesidad -política- de recuperar el pasado para traerlo -(a)traerlo- al presente -(re)presentarlo-? ¿Por qué se recuperan los clásicos, en una evocación a la raíz del teatro occidental? Se trata de un imposible: ¿por qué insistir en recuperar un comienzo al que, como tal, es imposible acceder? ¿Qué dice del hoy esa insistencia en el ayer? ¿Qué se mantiene y qué cambia en esa repetición de los clásicos? ¿En qué reside su vigencia? ¿Qué resulta anacrónico? ¿Qué herramientas brinda el tiempo pasado para leer el tiempo presente? ¿Qué tiene todo esto de contemporáneo? ¿Se trata de una mera veneración del pasado o un intento de desafiar lo imposible para poder interpretar el presente?

Podemos intentar contestar estas últimas preguntas a la luz de las reflexiones de Reinaldo Laddaga en su introducción a *Estética de laboratorio* (2010). En este trabajo, se propone indagar en las singularidades de lo que llama las *artes del presente*. Señalaremos algunas de las que desarrolla el autor, que contribuyen a pensar la lógica creativa de *Griegos*.

A diferencia del arte moderno, que proponía ausentar al artista a través de la obra, las artes del presente sitúan al yo en su centro: ya no son un panel divisorio entre el artista y su recepción. Más bien, la obra es hoy una ventana hacia el artista, que se muestra sí mismo. La *autoexposición*, entonces, es una de estas estrategias singulares.

---

<sup>3</sup> *Griegos* ha recibido premios en la categoría Mejor dirección (2008), Mejor dramaturgia (2008), Mejor obra (2007), otorgados por la Secretaría de Cultura, Área teatro, de la Municipalidad de Córdoba. “*Griegos* recibe los premios por Mejor obra y actuación destacada (Maura Sajeve) dentro del marco del Fondo Estímulo a la Actividad teatral de Córdoba, otorgado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Córdoba, 2008. En el marco de la Fiesta Provincial de Teatro (INT, 2008), Maura Sajeve y Analía Juan reciben una mención por su actuación” (Información extraída de la página web oficial de La Convención Teatro: <http://www.convencionteatro.com/#!sobreconvencion/c240r>, última visita: 05/10/16). En 2016, reciben una mención especial, *Reconocimiento a la trayectoria*, en el Premio Provincial de Teatro (Córdoba).

Además, Laddaga advierte que los artistas contemporáneos tienden a *producir colaborativamente* y experimentan formas de *autorías complejas*. Estas prácticas de “colaboraciones anómalas”, en general temporarias, dependen de modos de organización que las hagan posibles y resultan “experimentos de vida en común” (2010: 13).

El *trabajo con los materiales* también constituye otra singularidad de las artes del presente: provenientes de la tradición remota o reciente, los materiales forman conjuntos de capas superpuestas (imágenes, textos, sonidos) a partir de los cuales componer. Con respecto a los materiales de la tradición, estos se piensan como estratos -unos más visibles, otros más ocultos- y “las operaciones que realizan, confrontadas con los residuos del pasado, son del orden de la conservación, aunque comprendan, a la vez, que la conservación no es posible sin que la acompañe la exploración de potencialidades que no han sido desenterradas o descubiertas” (Laddaga, 2010: 14).

Podemos decir que el arte contemporáneo *pone en tensión al tiempo* en este sentido: el interés por la novedad reside en la indagación, a partir de una evaluación del estado de las prácticas artísticas de su contexto, de las posibilidades poco o todavía no exploradas (dicha indagación, por cierto, suele explicitarse en la obra). Además, el pasado no ejerce autoridad, puesto que

...toda tradición se percibe como contingente, contradictoria, revisable. Aunque, para ser más precisos, dado que todo aquello que es revisable, contradictorio y contingente carece del carácter que asociábamos con la figura de la tradición, habría que decir que estamos en tiempos postradicionales (Laddaga, 2010: 23-24).

Ese gesto con la tradición es el que asumen las prácticas reescriturales dramáticas de la actualidad al *poner en tensión el tiempo*.

Si seguimos las respuestas que el filósofo Giorgio Agamben da en torno a la pregunta *¿qué es lo contemporáneo?* en su ensayo homónimo del año 2008, entendemos que el contemporáneo es aquel que, desde la certeza de pertenencia al tiempo presente, pero sin poder adecuarse a él, se distancia en un gesto de inactualidad, de anacronismo. No se trata de una nostalgia, es un alejamiento que posibilita, de hecho, percibir el tiempo, en una relación de adherencia y desfase. En palabras del autor,

...contemporáneo es aquel que mantiene la mirada fija en su tiempo, para percibir, no sus luces, sino su oscuridad. Todos los tiempos son, para quien experimenta su contemporaneidad, oscuros. Contemporáneo es, justamente, aquel que sabe ver esa oscuridad,

aquel que está en condiciones de escribir humedeciendo la pluma en la tiniebla del presente.  
(...)

Puede llamarse contemporáneo sólo aquel que no se deja cegar por las luces del siglo y es capaz de distinguir en ellas la parte de la sombra, su íntima oscuridad. (...) ...contemporáneo es aquel que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le incumbe y no cesa de interpelarlo, algo que, más que cualquier luz, se dirige directa y singularmente a él (Agamben, 2011: 21-22).

Esa interpelación da lugar al gesto anacrónico, que es el que propone la reescritura. Habitar la contemporaneidad es trazar con el presente una división entre un “ya no” y un “no todavía”, que le permite construir una relación particular con otros tiempos, “...citar y, de esa manera, reactualizar cualquier momento del pasado (...). Puede, por ello, poner en relación lo que dividió inexorablemente, remitir, re-evocar y revitalizar lo que incluso había declarado muerto” (Agamben, 2011: 26). El contemporáneo identifica qué hay de arcaico en el presente. Menciona Agamben que *arcaico* significa *próximo al origen*; en este caso, no se trata de identificar cronológicamente un comienzo, sino señalar cómo habita y se inscribe el devenir histórico en el presente. El modo de acceder al instante presente se hace bajo la forma de una arqueología que no busca retroceder a lo remoto, sino a aquello del presente que permanece no-vivido y se subsume en un origen imposible de alcanzar jamás. El contemporáneo pone atención al presente en tanto no-vivido en lo vivido, como quien vuelve a un tiempo en el que nunca estuvo.

Las dramaturgias contemporáneas basadas en reescrituras, siguiendo el planteo de Agamben, están situadas en el momento de *quiebre del tiempo* y en ese punto hacen encontrar a las temporalidades. De esta forma, se ejerce, entonces, una transformación. En palabras del autor,

[el contemporáneo] es también quien, dividiendo e interpolando el tiempo, está en condiciones de transformarlo y ponerlo en relación con los otros tiempos, de leer en él de manera inédita la historia, de ‘citarla’ según una necesidad que no proviene en modo alguno de su arbitrio sino de una exigencia a la que él no puede dejar de responder (Agamben, 2011: 29).

Es esa una demanda política que el teatro contemporáneo intenta responder llevando a la escritura el desafío de leer el presente colectivamente -entre hacedores en el proceso creativo y, luego, junto al público-.

A su vez, en ese ejercicio de lectura colectiva, las prácticas reescriturales dramáticas *ponen en tensión la noción de autor*. Al reescribir, ¿a quién le corresponde adjudicarse la autoría? Durante el proceso de escritura, no solo se pone en jaque el vínculo de propiedad del texto reescrito con su autor -con lo cual se trastoca la idea de autor en tanto autoridad-, sino que también se cuestionan las operaciones hegemónicas de legitimidad y validación de lo dicho/escrito al incluir, en el proceso de escritura, otros interpretantes (Danan, 2012) además del dramaturgo, como actores o director (Martín, 2013). ¿Cómo se piensa la autoría y qué modalidades adquiere la superposición o convivencia de autores? De todo esto se desprende que **la toma de decisiones durante la reescritura implica un posicionamiento político acerca del modo de concebir la escritura y la creación artística en general**. La misma directora, Daniela Martín (2013), se interesa por discutir esto y nombra esta práctica como *forma dramática de apropiación*.

En consecuencia, de manera inevitable, abordar la reescritura implica reflexionar críticamente sobre la dramaturgia y esto supone problematizar, a su vez, la noción de texto teatral, que se convierte en una pregunta que trae consigo otros interrogantes. En este sentido, y por todo lo planteado, en las producciones contemporáneas no es posible sostener las ideas logocentristas acerca del teatro como arte subordinado a un texto literario, entendido este último como norma a través de la cual el hecho teatral determina su valoración según su grado de ajuste al “original” literario. Algunos estudios del ámbito de la teoría teatral se preguntan por la relación tan tensa como desafiante entre teatro y literatura: cuáles son los límites de cada experiencia y, a la vez, cuáles son las potencialidades de arribar a bordes indiscernibles. Pero en lo que todos coinciden es en la pregunta sobre el lugar del texto y su relación ineludible con la puesta en escena, interrogante que se acentúa todavía más cuando la primera parte del binomio -el texto- incluye el trabajo dramático con otro texto con el que se dialoga, al que se refiere, que es intervenido y que interviene, como sucede en la reescritura. Por esa razón, la actividad dramática aparece nombrada por los creadores de múltiples maneras (dramaturgia -a secas-, escritura teatral, dramaturgia de escena, escritura escénica...) o, por el contrario, en algunos casos no se la designa. Esto da cuenta de que la reflexión sobre relación texto/escena continúa interpelando tanto a críticos como a creadores, especialmente si tenemos en cuenta que la actividad teatral es, hoy, una zona de contacto e imbricación de roles (por ejemplo, en lo que respecta a la dirección y la dramaturgia) en la que está presente siempre la pregunta por el espectador.

Entonces, contrariamente a pensar el arte teatral subordinado a la literatura, los hacedores conciben el acto creativo en tanto práctica de investigación y de experimentación y piensan la dramaturgia como un hacer específicamente teatral. Así, el texto teatral se plantea, en la dramaturgia contemporánea, como *territorio de trabajo*, de encuentro y de interrogación creativos, y su carácter es abierto y dinámico, permeable a la experiencia singular que el teatro constituye. Esto sucede en *Griegos*: el texto teatral se considera un *texto abierto* (Argüello Pitt, 2005) y la dramaturgia se concibe como una práctica de escritura escénica que resulta de un movimiento -un ir y venir entre el pasado y el presente, entre los actores y la directora y dramaturga, entre los ensayos y las funciones-; en términos de Joseph Danan: el “movimiento de tránsito de las obras de teatro hasta llegar a la escena” (Danan, 2012: 13).

En la propuesta de La Convención Teatro, con la dirección de Daniela Martín, **la reescritura no resultaría una mera técnica dramática, sino una forma pensada y elegida de abordar el trabajo creativo, que podría definir una poética propia del grupo.** Esto puede visualizarse en un breve recorrido por la producción del grupo. En primer lugar, encontramos la antes mencionada puesta en versión de *La Orestíada*, de Esquilo (*Griegos*, 2007; *Al final de todas las cosas*, 2008 y *Con la sangre de todos nosotros*, 2009). *Quienquiera que seas* (2010) es una dramaturgia sobre personajes de Tennessee Williams. *Debajo del silencio* (2011) consiste en un trabajo de cruce dramático entre *Antígona* (Sófocles), *Los siete contra Tebas* (Esquilo), “*Antígona o la elección*” (Marguerite Yourcenar) y *Antígona* (Jean Anouilh). *Aquel bosque comienza a moverse* (2012) fue titulada como “Resonancias Macbeth”, en alusión al texto de Shakespeare. *Idiota, una obra enferma* (2013) fue creada a partir de *El idiota*, de Fiodor Dostoievski. *Bilis negra* (2015) está basada en la historia de Fedra, según Racine, Mayorga, Eurípides y Séneca (textos a los que se suman algunos de Jean-Luc Nancy, Michel Foucault y María Bolaños). *La fatalidad de los detalles (esto no es ficción)* (2015) surge a partir de *A sangre fría*, de Truman Capote. *Un largo, accidentado, insólito y maravilloso viaje. Obra en estaciones* (2015) se basa en cuentos maravillosos populares y libros-álbum infantiles (no se especifica cuáles en el programa de mano). En las fichas técnicas de las obras, se reconocen los ejercicios de escritura y el trabajo de improvisación de los actores durante los ensayos a la par de los textos mencionados, como componente de la dramaturgia (en la que siempre participa Daniela Martín, quien asume también la dirección).

De esta manera, y a partir de estas cuestiones, una hipótesis guió nuestra investigación. *Griegos* sería la puesta que funda una poética basada en la reescritura como un rasgo identitario del grupo, poética en la que reescribir un texto clásico significa convertirlo



en un suelo de preguntas sobre el presente. Además, durante el proceso creativo de *Griegos*, La Convención Teatro entendería el procedimiento dramatúrgico de la reescritura de *Agamenón*, de Esquilo, no sólo como un ejercicio escritural, sino como una **actividad creadora política** en la que, a través de la **puesta en crisis de la idea de autor**, el colectivo de hacedores discute, transforma y **convierte al texto en un territorio común al espectador** desde donde actualizar problemáticas -como la justicia, el poder, el género, la ficcionalización de lo real- que **cuestionan el presente a partir del pasado**. En la potencia de lo anacrónico, lo (in)actual, residiría el poder transformador de la escritura, aquello que permite imaginar, pensar, reinventar el presente y dibujar el contorno de un futuro posible. En esta puesta, que sigue en cartel a nueve años de su estreno, **reescribir una tragedia clásica significaría pensar el teatro como espacio potente de enunciación, siglos atrás y todavía hoy**.

## II. Perspectivas encontradas para mirar *Griegos*

La mirada de este trabajo está puesta sobre el proceso de escritura y no solo sobre su resultado, puesto que, por cierto, el texto teatral de *Griegos*, tal como es entendido por los hacedores, tendrá siempre un carácter inconcluso. Esta particularidad de las prácticas reescriturales de la dramaturgia cordobesa actual amerita un abordaje que intersecte tanto la perspectiva de los Estudios Críticos del Discurso en Letras como la de los Estudios Teatrales.

En cuanto al material teórico relacionado con las prácticas reescriturales en la dramaturgia, desde el ámbito de los estudios en Letras, los abordajes críticos de Mabel Brizuela (2011a, 2011b, 2014), Graciela Balestrino (2008, 1997), Marcela Sosa (2004, 1997) centran su atención en el texto dramático como objeto de estudio autónomo en el que consideran las *matrices de teatralidad* (Ubersfeld, 1999), es decir, la virtualidad escénica que estos textos proyectan a diferencia de otro. Desde herramientas propias de la teoría y metodología literaria, los aportes ponen el acento en el universo creado en el texto dramático y en las estrategias discursivas que se despliegan, entre las que encontramos la *reescritura*, conceptualizada desde los aportes de Genette (1989). Tanto Balestrino como Sosa, investigadoras de la Universidad Nacional de Salta, se preguntan por la reescritura como procedimiento dramatúrgico y problematizan la noción (conceptualizada como *prácticas reescriturales* o *reescritura teatral*), lo cual constituye, para nosotros, un pie teórico desde el cual construir nuestro posicionamiento. Por su parte, Brizuela, investigadora de la

Universidad Nacional de Córdoba, ha coordinado dos publicaciones que reúnen artículos -de diferentes investigadores e integrantes del equipo de investigación que dirige- enfocados en el trabajo de los dramaturgos Juan Mayorga y Antonio Álamo, referentes del teatro contemporáneo español. En ambas compilaciones la sección “Reescrituras” reúne distintos análisis de corte comparativo, en los que se detienen en las operaciones textuales de intervención, interpolación y transformación que el dramaturgo realiza en el texto dramático con respecto al texto de partida. La práctica reescritural es entendida desde los aportes de Genette, Balestrino y Sosa. El estudio del *corpus* en esta línea de trabajo -*corpus* conformados a partir de un autor o una problemática- se realiza desde una perspectiva histórica, por lo cual el interés recae en indagar la relación de los dramaturgos con la tradición y cómo dicha relación traza, a su vez, un vínculo con el contexto de producción actual.

También desde el ámbito de estudios en Letras, podemos hallar otra línea cuya reflexión es hermenéutica; en este punto, es fundamental mencionar un artículo de Adriana Musitano (2012), quien se ocupa de *Griegos* y piensa sus particularidades para ejemplificar cómo el teatro se constituye en lenguaje de la memoria a principios de siglo XX -en correlación, en este caso, con las artes plásticas-. La autora describe el panorama escénico de la década del 80 y del 90 en adelante, considerando las producciones de Griselda Gambaro y Daniel Veronese como representativas de diferentes modos de hacer memoria, específicamente en lo que atañe a las maneras de actualizar los dolorosos hechos y consecuencias de la última dictadura militar. Luego, para introducirse en la reflexión sobre *Griegos*, enuncia una pregunta muy interesante para nuestro trabajo: “¿Cuáles son los lenguajes de la memoria inscriptos en la ficción trágica de los griegos y los que actualizan la década del dos mil?” (Musitano, 2012: 139). A partir de este interrogante, describe la puesta de La Convención Teatro y la considera una forma de *memoria compleja*:

...el proyecto de apropiación del texto de Esquilo por las modalidades actorales y la reescritura (...) pone en acción no sólo ante la ciudad de Córdoba una problemática social y existencial sino también cuestiones sobre el teatro, qué se hace con él... [y] ...opera como traducción situada (Musitano, 2012: 142).

Si bien este artículo se ocupa puntualmente de *Griegos* y apunta las estrategias más significativas de la puesta, el objetivo es describirla como un *lenguaje de la memoria*. En nuestro trabajo, nos interesa atender específica y minuciosamente a los complejos procesos de apropiación -o, en palabras de la autora, *traducción situada*-, lo cual constituiría nuestro aporte.

Por otra parte, desde la mirada de los estudios teatrales, encontramos trabajos críticos que abordan la problemática de escribir para el teatro desde la perspectiva del *texto abierto* (Argüello Pitt, 2005). Los aportes, actualmente y en su mayoría, provienen de los mismos hacedores, quienes asumen el proceso creativo como una tarea de investigación y experimentación. Podemos mencionar, en esta línea, recopilaciones de ensayos como la edición española de *Escribir para el teatro* (2007), en donde leemos a Sergio Blanco, Enzo Cormann, Guillermo Heras, Juan Mayorga, Daniel Veronese, entre otros. También, los textos compilados por Cipriano Argüello Pitt en *Ensayos: teoría y práctica del acontecimiento escénico*, resultado del trabajo del Grupo de Investigación en Artes Escénicas (Facultad de Artes, UNC), del ámbito local, y la publicación *Apuntes de escena*, que reúne textos de reflexión diversos de directores acerca de los desafíos que atravesaron y las problemáticas que abordaron durante el proceso creativo de espectáculos estrenados en la sala de teatro independiente DocumentA/Escénicas. Uno de los ensayos compilados allí resulta de inevitable y fundamental mención: “Inmensos ojos de mosca”, un escrito acerca de *Griegos*, de la propia directora de La Convención Teatro. En él plantea, entre otros interrogantes, por qué reescribir un texto considerado clásico y cómo se reconstruye una obra del período de los orígenes de la representación teatral occidental; además, comenta algunos de los desafíos a los que se enfrentó *Griegos* durante su génesis. A su vez, un artículo crítico que nos interesa por su pertinencia es “*Griegos y Edipo R.*, dos interpelaciones al teatro contemporáneo desde la ética griega”, de Carolina Cismondi y Jazmín Sequeira, dos investigadoras y docentes vinculadas al ámbito teatral de Córdoba. Con respecto a la puesta que conforma nuestro objeto de estudio, las autoras indagan acerca de los efectos políticos en la mirada del espectador que tiene la adaptación de la tragedia clásica, analizando dicha adaptación en los planos de la propuesta espacial, la relación entre actores y espectadores y la tensión entre lo real y la ficción.

Por otro lado, encontramos consideraciones interesantes provenientes de la crítica teatral de Buenos Aires. Liliana López (2012, 2011), Julia Elena Sagaseta (2011) y Sol Rodríguez Seoane (2011) se han preguntado por la creciente producción teatral porteña que se basa en reescrituras o versiones de textos clásicos. Cada autora analiza diferentes puestas y, a la vez, interrogan la noción de *clásico*, piensan en los motivos de su recuperación en el arte contemporáneo y en los efectos que habilita -López se enfoca especialmente en lo que refiere al cruce y superposición de temporalidades, cuestión que nos interesa para pensar *Griegos*-. Sagaseta y Rodríguez Seoane distinguen entre *reescritura* y *versión* a partir de un criterio textual -si bien reconocen lo escénico- que más adelante discutiremos. De todos modos,

resultan fundamentales las preguntas que arrojan acerca de la relación teatro/literatura, la idea de *lo clásico* en la dramaturgia argentina y el desafío transformador del teatro actual ante la representación de lo ya consagrado.

Ante este panorama, y con el objetivo de aportar al estudio crítico de las prácticas dramáticas contemporáneas en el campo de la actividad teatral independiente de Córdoba, resulta necesario cruzar perspectivas provenientes tanto del ámbito teatrológico como del enfoque discursivo, de corte hermenéutico, en Letras. Dado que nos proponemos reflexionar acerca de la reescritura como actividad de escritura de carácter político y como poética ante el acontecimiento teatral, trabajamos a partir de herramientas teóricas que permitan problematizar el concepto de *escritura* (teniendo en cuenta el despliegue de nociones sobre las que reflexionar que de ella se derivan) sin dejar de advertir el carácter específicamente teatral de nuestro objeto.

En el Capítulo I, consideramos la noción de *escritura* desde la óptica de Roland Barthes. Luego, y como consecuencia de dicha consideración, abordamos el concepto de *dramaturgia*, lo que trae de la mano, ineludiblemente, una discusión acerca del concepto de *texto teatral*. Seguidamente, indagamos en el procedimiento dramático de la *reescritura*, recorriendo las implicancias de las diferentes maneras de nombrarlo -reescritura, adopción, versión, apropiación, entre otros- y puntualizando algunas problemáticas teóricas que esta práctica habilita para pensarlas en el caso puntual de *Griegos*: la reescritura como interpretación, el cuestionamiento de la idea de autor en tanto autoridad, el vínculo con un texto considerado “clásico” y el carácter metateatral del procedimiento. Las lecturas de materiales fundamentales, como el cuaderno de dirección, la entrevista a los hacedores y las reflexiones críticas que realiza Daniela Martín, se realizan a la luz de las mencionadas consideraciones teóricas y, a la vez, los mismos materiales enriquecen los aportes teóricos.

En el Capítulo II, apuntamos a reconstruir el proceso creativo de la obra de *La Convención Teatro* y a analizarla textual y escénicamente, en función de advertir las modalidades que adquiere la práctica reescritural dramática. Para realizarlo, construimos el *corpus* reuniendo diversos materiales: el texto teatral de *Griegos* -una versión del año 2007, para su presentación en Argentores-, un registro audiovisual de la puesta -en Teatro La Luna, durante 2012- y nuestra propia experiencia como espectadoras (en diez oportunidades entre 2007 y 2016). Además, consideramos centrales los aportes del cuaderno de dirección, de la entrevista a los hacedores y de los paratextos de la puesta (programa de mano, dossier de prensa, fotografías). En un primer momento, entonces, nos detenemos en el proceso creativo:

recuperamos las constelaciones textuales que rodean la creación e interpretamos su incidencia; también, indagamos en las políticas creativas del grupo, que orientan una forma de encarar la práctica reescritural. En un segundo momento, analizamos las formas textuales y escénicas a través de las cuales la obra teatral *Griegos* reescribe *Agamenón*, de Esquilo. Señalamos los modos en los que la reescritura se autoevidencia, distinguimos las estrategias compositivas de la puesta y nos detenemos en las textualidades entramadas en ella.

Por último, en el Capítulo III, nos detenemos a considerar *Griegos* como el trazado de una poética de La Convención Teatro. Luego, para indagar la forma en la que esta puesta implica un posicionamiento político ante el acontecimiento teatral, analizamos los modos de construcción del sentido en la escena y la potencia política de la práctica reescritural, que despliega claves de lectura del presente, construye una mirada sobre el lenguaje y sobre la escritura teatral y discute el sentido de lo trágico en la actualidad.



Dedicó sus escrúpulos y viglias a repetir en un idioma ajeno un libro preexistente. Multiplicó los borradores; corrigió tenazmente y desgarró miles de páginas manuscritas [Nota: Recuerdo sus cuadernos cuadriculados, sus negras tachaduras, sus peculiares símbolos tipográficos y su letra de insecto. En los atardeceres le gustaba salir a caminar por los arrabales de Nîmes; solía llevar consigo un cuaderno y hacer una alegre fogata]. No permitió que fueran examinadas por nadie y cuidó que no le sobrevivieran. En vano he procurado reconstruirlas.

He reflexionado que es lícito ver en el *Quijote* “final” una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros -tenues pero no indescifrables- de la “previa” escritura de nuestro amigo. (...)

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas.

Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”, en *Ficciones*

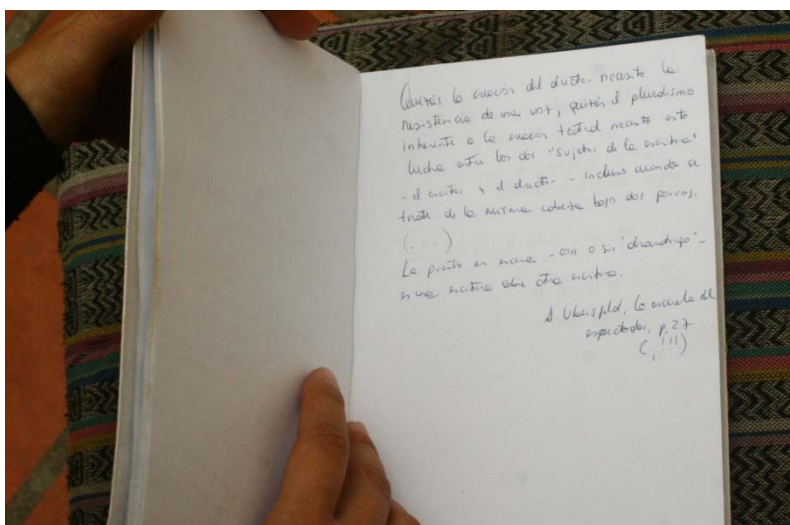




## I. Complejidad de la escritura teatral

Desde las primeras páginas del cuaderno de dirección de Daniela Martín<sup>4</sup>, advertimos reflexiones teóricas que atraviesan el proceso creativo de *Griegos*. Una de ellas se manifiesta a través de una cita de Anne Ubersfeld:

“Quizás la creación del director necesita la resistencia de una voz, quizás el pluralismo



inherente a la creación teatral necesita esta lucha entre los dos “sujetos de la escritura” -el escritor y el director- incluso cuando se trate de la misma cabeza bajo dos gorras. (...) La puesta en escena -con o sin “dramaturgo”- es una escritura sobre otra escritura.”

Anne Ubersfeld, *La escuela del espectador*, p. 27 (¡!!!)

Registro del cuaderno de dirección de Daniela Martín

Nos interesa detenernos en la última frase de la cita y en los signos de exclamación posteriores al número de página: algo llama la atención de la directora, que también participa de la dramaturgia de *Griegos*. Pensar la puesta en términos de *escritura sobre otra escritura* nos permite preguntarnos acerca de los modos que adquirió la práctica escritural. La escritura de la obra no se reduce a un resultado acabado, por más que exista una concreción como puede ser el texto teatral destinado a Argentores<sup>5</sup>. En realidad, ese texto teatral forma parte

<sup>4</sup> Nos detendremos en la particularidad del cuaderno de dirección más adelante.

<sup>5</sup> Nos referimos al texto teatral de *Griegos* que Daniela Martín presentó en Argentores (Sociedad General de Autores de Argentina) con el objeto de registrar la obra y que puede encontrarse en el Anexo de este trabajo. Este material no tiene difusión pública; nos ha sido cedido por la directora a los fines de llevar adelante nuestra investigación.

de un recorrido. Para varios hacedores contemporáneos, sus experiencias escriturales son siempre un borde entre el hacer y el pensamiento, entre el cuerpo y la palabra, tanto para quienes asumen los dos roles de dirección y dramaturgia como para aquellos que solo se reconocen como dramaturgos. Tomemos por caso algunas reflexiones de dramaturgos convocados para la publicación *Escribir para el teatro*, vinculada a la XV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, en Alicante.

Según Sergio Blanco, dramaturgo y director teatral uruguayo: “...en el teatro, los sentidos no emergerán nunca del texto, sino del conjunto de aquellos procedimientos escénicos -entre los cuales el texto es apenas un elemento más-, que se encargarán de construir la representación.” (2007: 15) Esto no quiere decir una negación de la escritura, al contrario:

Mi labor de dramaturgo es la de escribir un texto -o textura-, que consistirá en el enhebrado de todo un entretejido compuesto de ruidos, cuerpos, sonidos, luces, formas, palabras, músicas, movimientos, objetos, etc., en el cual ninguno de todos estos elementos dominará a otro, sino en el que todos se articularán igualmente, en ese lugar concreto que es la escena (2007: 19).

Para Blanco, texto y escena se incluyen recíprocamente: “el espacio escénico modela la palabra teatral que al mismo tiempo, construye este mismo espacio de representación” (2007: 21).

Según Guillermo Heras, dramaturgo y director español, no es lo mismo *escribir teatro* que *escribir para el teatro*. Con la primera expresión, Heras hace referencia a una actividad “ensimismada”; con la segunda expresión, se refiere a la importancia del vínculo con el proceso teatral, aun cuando el texto haya sido escrito previamente:

[el dramaturgo] Tiene trazos, ideas, referencias con las que debe ir armando una textualidad en la que se engargen personajes con acciones, diálogos con didascalias, estructuras literarias con opciones escénicas. Ese mapa trazado será, sin embargo incompleto, hasta que otros exploradores (directores, actores, escenógrafos, etc.), no surquen sus pliegues en la realidad de un escenario y conviertan la materia de ficción en materia viva. No se me olvida el receptor, ese soñado espectador/cómplice, lo cual no significa ausencia de crítica en su postura, pero sí alguien capaz de navegar conjuntamente con la tripulación artística del proyecto (Heras, 2007: 98).

Lucía Laragione, dramaturga argentina, menciona, luego de afirmar pertenecer a una generación anterior y de asumirse “solamente autora”:

A la hora del montaje, no soy inflexible ni empeñada si se me solicita algún cambio considerado necesario para el mejor funcionamiento del espectáculo. En este sentido creo que un texto teatral es, en cierto modo, provisorio y debe contemplar algún grado de elasticidad (Laragione, 2007: 139).

En otra publicación, *Apuntes de escena*, la directora de *Griegos*, Daniela Martín, al respecto del trabajo dramático, en su ensayo “Inmensos ojos de mosca” expone:

...intentamos trabajar sobre una posible apertura del decir, del entender, y así jugar con el imaginario sobre textos canónicos, desde todos los lugares posibles. Como propuesta, se impuso la diversidad: quería ver cómo cada uno de los participantes en un proceso creativo ve, analiza y asume la historia a narrarse. Cómo lo enuncia y desde qué lugar del imaginario personal. El resultado fue, como la propuesta inicial misma, variado: usamos textos del original, textos poéticos creados específicamente para la obra, improvisaciones en las que estos personajes trágicos pierden su solemnidad para ser uno más de nosotros, charlas con el público... (Martín, 2008: 5)

Como vemos, la práctica dramática del trabajo de La Convención Teatro, también se encuadra en esa escritura de borde que mencionábamos acerca de la escritura escénica contemporánea: un borde entre el cuerpo y la palabra. Si entendemos que, en *Griegos*, **la escritura es el movimiento recursivo que se da entre las instancias de dirección, en los ensayos, en la dramaturgia, en la representación**, resulta necesario recuperar algunos debates que el pensamiento contemporáneo comenzó a darse sobre el *lenguaje* desde mediados de la década de 1960 para posicionarnos desde autores que nos ayudan a pensar, cuestionar y problematizar la noción de *escritura* y, en consecuencia, a interrogar el procedimiento de la reescritura en teatro.

### ***La escritura desde la mirada de Barthes***

Indudablemente, Roland Barthes pertenece a un conjunto de intelectuales que, desde fines de los años 60 y especialmente a mediados de la década del 70 del siglo XX, han reflexionado sobre la problemática del lenguaje. Los debates filosóficos que tuvieron lugar tuvieron todos los campos de producción del hombre: el arte, la ciencia, la política, etc., porque lo que en ese momento pusieron en cuestión fue el **vínculo del lenguaje con lo real**.

Junto con Barthes, muchos autores, como Michel Foucault o Jacques Derrida, por solo mencionar algunos, han dedicado páginas a esta problemática. Al enfocarnos en uno de los ensayos de Barthes, “El efecto de realidad”, de 1968, vemos cómo el autor se detiene en los

fundamentos de la estética realista, cuya exigencia es denotar con exactitud al referente. Esto no deja de ser, en sus palabras, una *ilusión referencia*, porque el afán de denotar lo real no hace más que significarlo, con lo cual se produce un *efecto de realidad*. De esta manera, lo que se pone en crisis es la estética de la representación, aquella que ha primado en la modernidad, ya que Barthes sostiene que el lenguaje no representa directamente lo real, sino que representa lo que significamos como real. Esto se corresponde con los planteos que años antes, en 1964, Foucault exponía en su conferencia “Nietzsche, Freud, Marx”, para quien, en la modernidad, ha recaído una doble sospecha sobre el lenguaje: por un lado, el lenguaje no dice exactamente lo que dice -el sentido manifiesto encierra otro sentido-; por otro lado, el lenguaje desborda su forma verbal -también habla lo que no es lenguaje-.

El vasto trabajo crítico de Barthes puede fecharse antes de la emergencia de estos debates, que tendrán un gran impacto en su obra al punto de poder distinguir dos momentos de su producción. Hay consenso en considerar como “texto bisagra” de estos “dos Barthes” la *Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*, pronunciada en 1977. Aquí podemos indagar en la concepción de escritura que el autor propone.

En esta instancia, evidenciada ya la opacidad del lenguaje y la imposibilidad de acceder a lo real de manera directa -pero que opera, para Barthes, como un imposible que se desea-, el autor apunta a la relación lenguaje/poder y expresa que el poder se inscribe en la lengua, con lo cual pone en cuestión su supuesta inocencia. De hecho, describe a la lengua como fascista dado que, en tanto clasificación opresiva, más que prohibir, obliga a decir: pensemos, por caso, en la sujeción que los hablantes padecemos ante la inflexibilidad de la estructura de la lengua y cómo estamos obligados a la afirmación y a la repetición. Más que comunicar, el lenguaje sujeta y en él no hay posibilidad de escapar al poder. La única libertad posible está por fuera, pero *no hay un afuera del lenguaje*: “el lenguaje humano no es exterior, es un a puertas cerradas” (Barthes, 2008: 96). La única manera en la que se asoma una posibilidad del afuera del lenguaje es a través de la literatura, esa “revolución permanente del lenguaje” (Barthes, 2008: 97), que le hace trampas a la lengua. La literatura, al *poner en escena al lenguaje*, desbarata sus límites. En tanto revolución permanente, la literatura es un hacer y está relacionado estrechamente con la escritura.

Entiendo por *literatura* no un cuerpo o una serie de obras, ni siquiera un sector de comercio o de enseñanza, sino la grafía compleja de las marcas de una práctica, la práctica de escribir. Veo entonces en ella esencialmente al texto, es decir, al tejido de significantes que constituye la obra, puesto que el texto es el afloramiento mismo de la lengua, y es dentro de la lengua donde la lengua debe ser combatida, descarriada: no por el mensaje del cual es

instrumento, sino por el juego de las palabras cuyo teatro constituye. Puedo decir indiferentemente: literatura, escritura o texto (Barthes, 2011: 98).

Consideramos que es fundamental esta concepción de escritura para nuestro trabajo en tanto nos permite pensar y abordar los procesos creativos del teatro contemporáneo en términos abarcativos sin caer en la tradicional distinción entre los tres géneros literarios convencionales -teatro, narrativa y poesía-, mediante la cual el “género dramático” ingresa en el campo de la Literatura. Las artes escénicas contemporáneas piden evadir ese paradigma si queremos aproximarnos a ellas. Entender la escritura en términos barthesianos posibilita comprender la práctica escritural en teatro como una zona de entrecruzamiento de los límites, como una actividad que abarca las dimensiones de lo que comúnmente se entiende por *literatura* y por *teatro* en igual medida e incluso suspende sus bordes por momentos. De lo que nos ocupamos en esta investigación, entonces, es de reconstruir esa *grafía compleja de las marcas de la práctica de escribir* de la puesta teatral *Griegos*, cuál es el “desplazamiento que ejerce sobre la lengua” (Barthes, 2011: 98), cuáles son las estrategias a partir de las cuales esta escritura resulta un territorio de resistencia, cómo se hace responsable de la forma - específicamente en lo que ya referimos acerca del cruce y/o suspensión de límites-.

Barthes pone de manifiesto la autoridad de la aserción y la gregariedad de la repetición como dos marcas propias de la inscripción del poder en la lengua: no podemos no afirmar, no podemos no repetir: “...nunca puedo hablar más que recogiendo lo que *se arrastra* en la lengua” (Barthes, 2011: 96). Alberto Giordano (1995), crítico que se ocupa del pensamiento barthesiano, lo resume así:

El que habla, dice Barthes, es a la vez amo y esclavo: ejerce el autoritarismo de la aserción y, a la vez, en el mismo acto, se obliga a repetir, a hablar -aun cuando se trata de sí mismo- en la lengua de los Otros (se obliga, porque habla, a volver a decir lo que desde siempre fue ya dicho) (Giordano, 1995: 19).

Si, además de repetir y afirmar, no hay afuera del lenguaje, es inevitable reiterar. La reescritura parece hacerse cargo de esa inevitabilidad: no queda más que volver a decir. La práctica reescritural resulta, entonces, la opción política de La Convención Teatro, es la manera en la que elige desplazarse sobre la lengua y hacerle trampas a su gregariedad: justamente, desde la gregariedad.

Barthes reconoce en la literatura tres fuerzas: *Mathesis*, *Mímesis*, *Semiosis*. Con respecto a la primera, el autor plantea que la literatura logra hacer converger saberes y discursos de toda índole, y los pone a girar:

En la medida en que pone en escena al lenguaje -en lugar de simplemente utilizarlo-, engrana al saber en la rueda de la reflexividad infinita: a través de la escritura, el saber reflexiona sin cesar sobre el saber según un discurso que ya no es epistemológico sino dramático (Barthes, 2011: 99).

Retomaremos luego esta imagen interesante que vincula la escritura con lo teatral.

La segunda fuerza de la literatura, la *Mímesis*, se relaciona con lo que expusimos anteriormente: la historia de la literatura es la historia del intento por representar lo real. Pero esto es imposible dada la “inadecuación fundamental del lenguaje y de lo real” (Barthes, 2011: 101). Sin embargo, el deseo por ese imposible no se ve sustraído, al contrario, y se genera entonces, una agitación incesante por cumplir esta función utópica. Aquí, el autor apunta a dos operaciones que se dan en simultáneo para no volverse servil al poder: obcecarse y desplazarse. Obcecarse significa afirmar su carácter irreductible: “lo que en ella resiste y sobrevive a los discursos tipificados que la rodean” (Barthes, 2011: 103). Desplazarse significa colocarse en donde resulte imprevista, inesperada; o correrse cuando el poder la convierte en servil. Entre estos dos movimientos, la escritura responde a la lógica del *juego*. En este punto, volvemos a la analogía con el teatro, para pasar a considerar la tercera fuerza, la *Semiosis*.

...no hay que sorprenderse si, en el horizonte imposible de la anarquía del lenguaje -allí donde la lengua intenta escapar a su propio poder, a su propio servilismo-, se encuentra algo que guarda relación con el teatro. (...) Puede decirse que la tercera fuerza de la literatura, su fuerza propiamente semiótica, reside en *actuar* los signos en vez de destruirlos, en meterlos en una maquinaria de lenguaje cuyos muelles y seguros han saltado; en resumen, en intuir, en el seno mismo de la lengua servil, una verdadera heteronimia de las cosas (Barthes, 2011: 104)<sup>6</sup>.

Giordano (1995) señala la centralidad que tiene, para el pensamiento barthesiano, la relación literatura/poder: ¿qué puede la literatura, cómo resiste las efectuaciones del poder?

---

<sup>6</sup> En un artículo de 1973, “Texto (teoría del)”, dirá: “El texto es una práctica significativa, privilegiada por la semiología porque el trabajo por el cual se produce el encuentro del sujeto con la lengua es ejemplar en ella: la ‘función’ del texto estriba en ‘teatralizar’ en cierto modo ese trabajo” (Barthes, 2002: 142).

El autor traza la historia de la noción de escritura en *El grado cero de la escritura* (1953) y en *Lección inaugural...* y encuentra algunas diferencias significativas en el modo de pensar el concepto. Estos textos, separados por más de dos décadas, no exponen, según Giordano, discrepancias irreconciliables o contradicciones, sino que estos “equivocos” son aciertos en la enunciación. Acordamos con Giordano y agregamos la importancia de las recurrencias a lo largo de la obra de Barthes, que permiten pensar, por ejemplo, la escritura desde más de un ángulo; así, Barthes se complementa a sí mismo.

En *El grado cero...* el autor establece una distinción entre *lengua, estilo y escritura*. La *lengua* es “un *corpus* de prescripciones y hábitos común a todos los escritores de una época” (Barthes, 1976: 17), objeto social que el escritor no elige. El *estilo* es “un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor” (Barthes, 1976: 18), un sello biográfico que tampoco, en definitiva, elige. Lo que sí representa una zona de elección es la *escritura*: “Lengua y estilo son fuerzas ciegas; la escritura es un acto de solidaridad histórica. Lengua y estilo son objetos, la escritura es una función: es la relación entre la creación y la sociedad...” (Barthes, 1976: 22). Es en esta elección donde se juega el compromiso del escritor, por lo cual es una función que demanda una responsabilidad histórica:

...en el momento en que la Historia general propone -o impone- una nueva problemática del lenguaje literario, la escritura permanece todavía llena del recuerdo de sus usos anteriores, pues el lenguaje nunca es inocente: las palabras tienen una memoria segunda que se prolonga misteriosamente en medio de las significaciones nuevas. La escritura es precisamente ese compromiso entre una libertad y un recuerdo, es esa libertad recordante que sólo es libertad en el gesto de elección, no ya en su duración. (Barthes, 1976: 24-25)

Es interesante tener presente esa *libertad recordante* a la que alude Barthes para comprender la lógica escritural de la reescritura, de forma tal que podemos entenderla como un compromiso estético con el vínculo entre el pasado y el presente.

Giordano resalta que el *compromiso de la forma* del que habla en este caso Barthes, la potencia crítica de la literatura, opera en base a los valores de una Historia con mayúscula, total y general, que solo piensa la Sociedad y no es eficaz para transformarla. ¿Dónde queda, entonces, la irreductibilidad de la literatura? El paso que se visualiza en la *Lección inaugural...* es que la literatura deja de ser una institución, y su valor ya no es moral, ahora es ético<sup>7</sup>: la

---

<sup>7</sup> Acerca de la distinción entre moral (plano trascendente) y ética (plano de los modos posibles de existencia), Giordano aclara que la establece en su sentido spinoziano y dedica todo un capítulo a desarrollar este desplazamiento ético en Barthes, que sobrepasa los límites de nuestro trabajo.

“responsabilidad de la forma” depende de ese trabajo de desplazamiento sobre la lengua que la escritura realice, no significa “...someter la forma a alguna moral establecida (...), sino la de inventar una forma animada por fuerzas intempestivas capaces de crear nuevos valores, los valores inauditos (“triviales”) de una existencia irreductible” (Giordano, 1995: 17). Esto no quiere decir que la literatura sea autosuficiente y que en un gesto narcisista se aíse en sí misma: de hecho, el aspecto social le es constitutivo, no es un fin externo al que debe ir a buscar. Su potencia, entonces, es la de descomponer el orden opresivo de la lengua y oponer, así, su resistencia al poder de sujeción social.

¿Cuál es el carácter, entonces, que adquiere la experiencia irreductible de la escritura? Este es el punto fundamental que nos interesa para acercarnos a la escritura teatral. Advierte Giordano que, en la *Lección inaugural...*, por un lado, Barthes nombra a la escritura como una *práctica*, pero ya no en tanto acto o “función” (como en *El grado cero...*), sino en tanto “producción” y, entendido en un contexto de pensamiento influenciado por el modelo althusseriano, como “trabajo”: “transformación de una materia prima dada en un producto dado a la circulación” (Giordano, 1995: 20). Si, entonces, esta práctica específica se encuadra, en una sociedad, dentro de una “práctica significativa” más general, nuevamente: ¿dónde queda su irreductibilidad? Aquí el autor destaca que, por otro lado, la escritura también es nombrada como *goce*, lo cual la sitúa en la dimensión del “juego”. A simple vista esto podría parecer una contradicción pero “Antes que decidirse por una u otra especificación, en lugar de fijar el sentido de la escritura del lado del goce o del de la práctica, nos parece más lúcido mantener la tensión, mantener la escritura en el intersticio entre dos horizontes heterogéneos” (Giordano, 1995: 21).

Así, desde Barthes entendemos a la escritura como una tensión entre la *práctica* (técnica: un hacer, un trabajo) y el *goce* (lo irreductible, la energía que moviliza) y, de esta manera podemos, con él, plantear la dramaturgia como *la escritura de una tensión*, un intersticio entre la palabra y la acción, entre el lenguaje y el cuerpo, entre la reflexión y lo imposible de conceptualizarse, entre lo dicho y inverbalizable.

### ***El cuaderno de dirección: cartografía de la escritura***

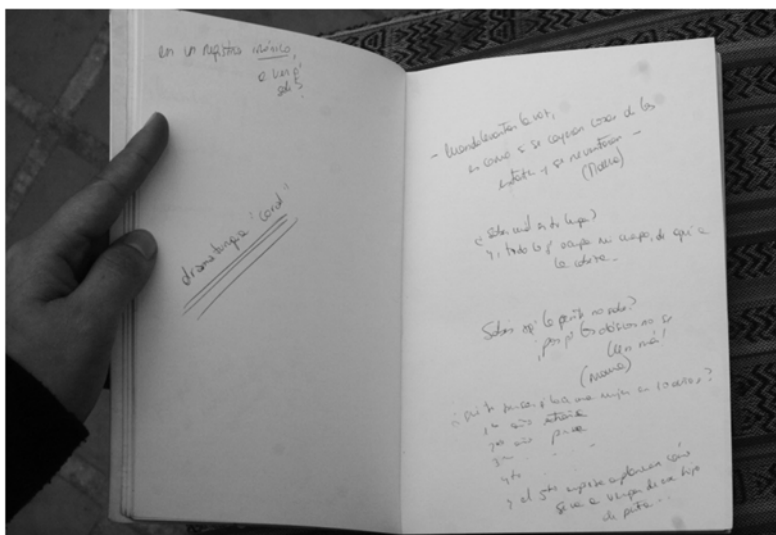
Una primera muestra de cómo opera la noción barthesiana de escritura en nuestro abordaje de *Griegos* la encontraremos en el cuaderno de dirección de Daniela Martín. Así nombrado por la directora, este fue uno de los materiales que ella generosamente nos cedió para indagar en el proceso creativo, a la par del texto teatral y del registro audiovisual de la



puesta. El préstamo se efectúa más con intuiciones que con certezas acerca de su posible “utilidad” (incertezas que nos ha comentado más de una vez), además de indicaciones precisas acerca de su cuidado, lo cual evidencia una relación, diríamos, afectiva con este registro de escritura que contiene, también, anotaciones sobre los procesos creativos de las otras obras que conforman la trilogía: *Al final de todas las cosas* y *Con la sangre de todos nosotros*.

El cuaderno está situado en un borde entre lo legible y lo ilegible, ya que muestra y oculta a la vez: señala un instante al que ya no regresará nadie o un destello de un pensamiento de la directora, quién sabe si después convertido en una consigna de dirección, en un fragmento de la dramaturgia o aquietado en la página sin reconversión alguna. Pero, indudablemente, resulta un indicio de lo que antes llamamos *escritura de la tensión*: el cuaderno muestra cómo la práctica de escribir es una convergencia de palabra y cuerpo, es tanto un trabajo, teñido de reflexión, como el mero goce de inscribir trazos; en otras palabras, un *pensar escribiendo*, un despliegue de los múltiples recorridos de lectura y escritura que se dieron durante la gestación de la puesta.

Al leerlo, el cuaderno será para nosotros un mapa, una *cartografía de la escritura*, necesaria para



**Registro del cuaderno de dirección de Daniela Martín**

reconstruir un proceso del que no formamos parte. Tendremos en cuenta otros aportes que Barthes realizó en pos de profundizar su indagación sobre la escritura, en este caso, al entenderla como *gesto*, en los planteos desarrollados en un artículo de 1973, “Variaciones sobre la escritura”. Aquí el autor se repiensa a sí mismo, dialogando con los postulados de *El grado cero...* Si en aquella instancia, la escritura era el vínculo que el escritor asume comprometidamente entre el lenguaje y la historia, dice Barthes:

Hoy, veinte años más tarde, por una especie de retorno hacia el cuerpo, es el sentido manual del término el que quiero abordar, es la “escritura” (el acto muscular de escribir, de trazar letras) lo que me interesa: ese gesto por el cual la mano toma un instrumento (punzón,

lápiz, pluma), lo apoya sobre una superficie y de manera pesada o acariciante traza formas regulares, recurrentes, ritmadas... (1989: 11).

Por medio de una historización de la escritura en la historia de la humanidad en general, Barthes cuestiona ciertas ideas instaladas en el sentido común acerca de la escritura - especialmente su función comunicativa como valor exclusivo-. Destaca que hay otra manera de concebirla: la escritura como *gesto* supone comprenderla como *medio de goce*. Es por eso que detiene su reflexión en los instrumentos para escribir, la materia sobre la que se escribe, los soportes, en fin, atiende a los modos en los que se inscribe el cuerpo en la escritura.

Además de su función comunicativa, se le atribuye a la escritura una función mnemónica. Barthes no niega que escribimos para recordar, pero agrega que lo hacemos también para informar y que, si en ella buscamos encontrar la matriz fundamental de nuestra cultura (como se espera del estudio de escrituras remotas), es necesario que sea leída, interpretada: “La escritura, entonces, asume pronto un segundo simbolismo: de “graffía”, en el orden de la memoria pura, pasa a ser “escritura”, campo de la significación infinita” (Barthes, 1989: 41).

Ese campo de significación infinita es al que intentaremos solamente aproximarnos en nuestra lectura del cuaderno de dirección, entendiendo su escritura como *gesto* - involucramiento del cuerpo y medio de goce- y como “práctica infinita en la cual está comprometido todo el sujeto y que se contrapone desde ese momento a la simple *transcripción* de los mensajes” (Barthes, 1989: 49). La escritura del cuaderno y nuestra lectura será una muestra del despliegue:

...de la palabra escrita podría remontarme a la mano, al músculo, a la sangre, a la pulsión, a la cultura del cuerpo, a su goce. De una parte a la otra, la escritura-lectura se expande al infinito, compromete a todo el hombre, su cuerpo y su historia, es un acto pánico, cuya única definición segura es que *no se detiene en ninguna parte* (Barthes, 1989: 65).

Por empezar, llama la atención el soporte: se trata de uno de los libros del proyecto *Experimentar treintaveinticuatro*<sup>8</sup>, un trabajo de investigación editorial llevado adelante por María Pía Reynoso y Gabriela Halac desde Ediciones DocumentA/Escénicas, a principios del 2006, en el marco de la conmemoración de los 30 años del último Golpe Militar de la

---

<sup>8</sup> Para ampliar la información, ver la fundamentación del proyecto *Experimentar treintaveinticuatro* en <http://documentaeskenicas.org.ar/2010/02/carpeta-experimentar-treintaveinticuatro/>, última visita 05/10/16.

Argentina. La iniciativa consistía en distribuir cincuenta libros con páginas en blanco en distintos lugares públicos o entregarlos a diferentes artistas o referentes de la cultura de Córdoba, de manera que surgiera una memoria colectiva y diversa sobre los acontecimientos históricos. Daniela Martín participó como “tutora” de uno de los libros. No sabemos si es exactamente este el libro que le fue asignado, pero lo cierto es que no es inocente el contexto del soporte y ya veremos más adelante cómo la pregunta por la memoria colectiva resuena en el trabajo de *Griegos*.

Como dijimos, el cuaderno es un despliegue, y adquiere diferentes estatutos, que analizamos a continuación:

· *El cuaderno como hipertexto*<sup>9</sup>

El cuaderno es sumamente hipertextual, en tanto remite a otros textos/lecturas que aparecieron durante la creación escénica y sugirieron aunque sea una pregunta en el marco del proceso de reescritura.

Advertimos, por una parte, reflexiones críticas. Se registra una reunión del Grupo de Investigación en Artes Escénicas, dirigido por Argüello Pitt (con diferentes proyectos subsidiados por SeCyT), que integra Martín. Se comentan investigaciones de colegas y se plantean interrogantes de la escena contemporánea (uno que nos interesa versa sobre las dramaturgias no autónomas de la escena). También hay mencionados textos teóricos: la cita de Ubersfeld ya mencionada y un ensayo de José Antonio Sánchez. A veces están anotados los nombres de autores -Deleuze y Guattari- y algún concepto suelto -la *máquina*-. Esto demuestra un modo de hacer teatro: la práctica está vinculada a la teoría, de modo tal que, de forma mutua, una permite interpretar a la otra.

Hay anotaciones relativas a la indagación en la mitología griega y en el concepto de tragedia: se menciona, en un ensayo, la lectura de un “Diccionario griego” (no sabemos cuál), el prólogo de José Alsina Clota a *Tragedias completas* de Esquilo, en la edición de Cátedra, y se registran sitios de internet visitados para consultar la estructura de la tragedia.

Por otra parte, encontramos referencias al mundo del arte. Hay poemas transcritos: “Oración”, de Ignacio Vázquez, y un fragmento de “La piel del agua”, de Adriana Arédez<sup>10</sup>. Además, es nombrado el documental ficcional *Los rubios*, de Albertina Carri y lo que de él

---

<sup>9</sup> No utilizamos aquí el término *hipertexto* como lo entiende Gerard Genette (1989) en *Palimpsestos*. En este punto entendemos al hipertexto al modo de la lógica informática, es decir, un texto que es convergencia de múltiples vínculos textuales que de él se desprenden.

<sup>10</sup> Registra el cuaderno: *Devuélveme a la noche, allí sé llorar (frag)*. “La piel del agua”, pág. 23, Adriana Arédez.

intersa: *“El procedimiento de desnudar el “como si” en escena”*<sup>11</sup>, una forma de construcción de la historia personal/nacional que dispara estrategias actorales y escénicas. También se alude al dramaturgo argentino y radicado en España, Rodrigo García: se nombra el proyecto de trabajar algunos de sus textos (no se menciona cuáles) y se registra lo que queda como sedimento de su lectura: preguntas sobre la memoria y el exilio.

Todo el cuaderno está salpicado con estos diferentes textos de la cultura que se “aparecen”; al respecto, la directora anota: *“Cómo una cosa ingresa en la otra? Sé que no están dando vueltas en mi cabeza porque sí, ¿cuál es el punto que las conecta?”* Griegos cristaliza ese punto que las conecta.

Este universo hipertextual puede verse en la primera mitad del cuaderno, lo cual muestra la necesidad de activar la reflexión crítica y las asociaciones intertextuales en el momento inicial del proceso creativo. Luego serán remanentes con los que contar.

· *El cuaderno como puesta en escena de los textos de trabajo*

Por otra parte, el cuaderno pone en escena los textos con los que se trabaja: encontramos los modos en que se leen e interpretan los textos que y con los cuales reescribir. Algunas notas muestran la mirada de Martín sobre *Agamenón*, de Esquilo: *“Notas: La Orestíada es toda acción” “acción vigorosa y progresiva” (prólogo a la edición de Cátedra), “Esquilo → trabajaba el ‘cambio de época”*), y su lectura analítica del texto, por ejemplo, cuando indaga en los personajes. También se pregunta por la dimensión de lo trágico: *“¿Cómo se dice la muerte de una hija? ¿Cómo se dicen los horrores de la guerra? ¿Cómo se dice el sentirse extranjero? ¿Cómo se dice la ausencia?”*.

Hay anotaciones de lecturas del texto realizadas en conjunto con los actores, cuyos aportes se registran: *“Lectura de Agamenón. Impensable ese tipo de reunión después de diez años”. “Mauro pregunta por qué se eligieron solo a esos 3 personajes y si en los momentos en que ellos hablan directamente al público hay una idea de coro → está bueno. También habla sobre la figura del Atalaya (leer el monólogo principal)”*.

Los otros textos con los que se trabaja son los poéticos, con los que se amalgama la tragedia en la reescritura. No se transcriben pero se nombran poemas de Carolina Muscará, Gastón Sironi (y se registra un comentario de lectura de allegados) y los “propios” (de la directora), uno de los cuales sí está transcrito en una hoja suelta guardada entre las páginas del cuaderno. En él hay palabras subrayadas, producto de una lectura analítica.

---

<sup>11</sup> Utilizamos la letra itálica para citar el cuaderno de dirección.

En la segunda mitad del cuaderno, empezamos a ver registros de la relación de mutua interpelación entre estas textualidades y la escena.

· *El cuaderno como manifiesto*

En muchas páginas leemos preguntas o afirmaciones que sientan posicionamientos claros en torno a la práctica escénica y en torno a la dramaturgia. Por ejemplo, una de las páginas tiene estas dos palabras escritas, grandes y muy subrayadas: *dramaturgia coral*. Se puede leer una voluntad de que la escritura sea una multiplicidad de voces. También hay comentarios acerca de lo que se espera de la experiencia como espectador: *“Meli dijo, al leer el texto de Sironi, ‘es como un paisaje que te va llevando por distintos lugares’ → que la obra sea eso: un paisaje que te lleve por todos lados”*.

Las concepciones de la puesta, o los deseos en torno a ella, (*“Estructura abierta de obra... trabajar con la idea de experiencia, más que de obra”*) se transforman, a medida que pasan las páginas, en decisiones escénicas (*“Y si la obra empieza: Principio: ‘Esta obra se llama Griegos, nosotros somos Maura, Mauro y Analía y hacemos de Clitemnestra, Agamenón y Casandra”*).

· *El cuaderno como pensamiento sobre la escena*

Los registros de improvisaciones, dispersos en la primera mitad del cuaderno, se convierten en el tipo de anotación mayoritario en la segunda parte, junto a ideas *“para no olvidar”*, consignas de dirección (*“Ver cuáles son los límites para cada actor”, “en un registro irónico, a ver qué sale?”*), dudas, replanteos o tareas para futuros ensayos (como ajustar el tiempo de cada segmento). Algunas de estas notas están en consonancia con los desafíos asumidos en la composición de la obra (*“Hacer entrar al público, saludarlo, servirle un vino”*). El ejercicio de anotar ayuda a pensar la escena y luego tendrá su impacto en su construcción y en la dramaturgia: muchas de las frases que leemos en el texto teatral y que identificamos en la puesta están ya en el cuaderno, extraídas de las improvisaciones.

También encontramos asentadas ideas para la musicalización: el piano de Noelia López y otras canciones mencionadas que finalmente no integran la obra; para el vestuario (*“Maura: vestido rojo, largo, ¿sexy? ¿o señora?”*) y para la iluminación (*“Tratar de traer luces para los ensayos, de usar luces para los cambios”*).

· *El cuaderno como papel a mano.*

Anotaciones operativas conviven cordialmente con las que señalábamos antes: *“Miércoles 1º de agosto. 19:30 a 21:30. 8 15 22 29”, “Bañera, para comprarla \$150 quizás”,*

“3120 - 750 = 2370”. Horarios de ensayos, teléfonos, cálculos en torno al subsidio... en fin, todo lo que hizo y hace posible el acontecimiento escénico.

Llegando a las últimas instancias del proceso creativo podemos ver el abandono progresivo de la escritura del cuaderno de dirección. Los ensayos comenzaron a tomar la forma que tiene hoy la obra y eran grabados. Solo se anota el número de ensayo, la fecha y la duración. A veces hay algún comentario. Otras veces solo se aclara que no se tomó nota. Esto muestra que, seguramente, en este momento la reescritura ya estaba en juego en la escena misma y en las instancias específicas organización de la dramaturgia a cargo de Daniela Martín.

Así, el cuaderno de dirección de Martín amalgama diversas anotaciones, desde registros de ensayos y preguntas por el sentido del trabajo, hasta notas operativas, lo que lo convierte en una yuxtaposición de trazos, un mapa de capas textuales superpuestas, un conjunto de voces que se entrecruzan. Al mismo tiempo, Daniela Martín escribe el cuaderno de dirección para un lector doble -la directora y la dramaturga- que es, a la vez, solo un sujeto: Daniela Martín. Barthes nuevamente colabora para comprender la complejidad de la escritura teatral en *Griegos*. En un ensayo de 1966, “Escribir, ¿un verbo intransitivo?”, expone el autor:

...escribir, hoy en día, es constituirse en el centro del proceso de la palabra, es efectuar la escritura afectándose a sí mismo, es hacer coincidir acción y afección, es dejar al que escribe dentro de la escritura, no a título de sujeto psicológico (...), sino a título de agente de la acción (Barthes, 2009: 34-35).

El cuaderno de dirección señala esa doble implicación del sujeto que *escribe y se escribe*. Es esa *escritura sobre otra escritura* de la que hablaba Ubersfeld en la cita que podemos leer en una de las primeras páginas. La reescritura parece inscribirse no solo en el desafío estético de *Griegos*, no solo en el tratamiento del texto de trabajo (*Agamenón*, de Esquilo), sino también en la propia lógica creativa.

## **II. La trama teatral: la dramaturgia como la urdimbre entre texto y escena**

### ***Algunas palabras sobre la relación entre texto y escena***

La tradición de la Teatrología deja ver que la *relación texto/puesta en escena* fue largamente debatida. Sin intención de reducir la complejidad de la discusión, y siguiendo la

sistematización realizada por Patrice Pavis (2000), podríamos encontrar tres grandes posturas en torno al tema.

Por un lado, la postura textocentrista ha privilegiado el abordaje de la palabra escrita por sobre la representación, considerando que el texto dramático posee autonomía literaria (posturas radicales han considerado que la puesta en una traducción del texto). Así, la investigación se homologa al abordaje que se realiza desde los análisis semióticos propios de los Estudios Literarios que hemos comentado en la Introducción, aunque actualmente no restan importancia a la puesta por más que elijan atender solamente al fenómeno textual.

Las posturas escenocentristas, por otro lado, han valorado la escena por sobre el texto, considerando a éste un pre-texto, en el sentido de excusa para la representación. La puesta en escena es el verdadero objeto de estudio de interés de la investigación teatral.

Por su parte, las posturas integradoras reconocen la doble dimensión del teatro (textual y escénica) y lo que la investigación enfoca en este caso son las relaciones entre dichas dimensiones. Si bien para pensar *Griegos* adherimos a este posicionamiento, no entendemos que la relación solamente sea de pasaje (del texto a la escena), como lo plantean algunos autores que podrían inscribirse en la línea integradora; ni atendemos únicamente a cómo la puesta en escena interroga a un texto dramático preexistente -como propone Pavis (1998), aunque este autor tampoco reduce la relación texto/escena a un mero tránsito-. Pensamos, junto a Danan (2012) y Argüello Pitt (2005, 2011), que el vínculo texto/escena es un *movimiento recursivo*.

Los modos que se eligen para designar y adjetivar al o los textos que intervienen en el proceso creativo de una puesta en escena dejan entrever los posicionamientos que tanto creadores como teatrólogos tienen acerca del debate sobre dicha relación. Revisaremos algunas de las discusiones y posturas fundamentales que enriquecen la nuestra.

¿Alcanza con una organización interna -estructuración en diálogos, división en escenas, cuadros, actos- para que un texto sea *teatral*? ¿Son las didascalias o acotaciones un tipo de enunciado que garantiza, de por sí, dicho estatuto? ¿Es obligatorio que encontremos en él *matrices de teatralidad* (Ubersfeld, 1999)? ¿Debe ser siempre previo a la puesta en escena? Las respuestas afirmativas a estas preguntas han hecho del estudio del texto en el teatro un ámbito propio de la Semiótica Literaria, que no desconoce a la escena pero sí la suspende en su abordaje.

La Semiótica Teatral ha discutido estas preguntas en pos de encontrar su objeto de estudio. Patrice Pavis elige la denominación *texto dramático*, al cual diferencia del *texto*

*espectacular*. El texto dramático se refiere a aquel que está destinado a ser representado: un texto escrito y previo a la representación, en tanto potencial de escenificación. El *texto espectacular* es definido como “...la relación entre todos los sistemas significantes utilizados en la representación y cuya organización e interacción constituyen la puesta en escena” (Pavis, 2008: 472). En esa línea, el carácter escrito del texto dramático es entendido como la instancia de fijación del material. A modo de ejemplo, citamos un fragmento de la Introducción de *Semiótica teatral*, de Anne Ubersfeld, quien piensa el texto en el teatro en esta clave:

El teatro es un arte paradójico: a un tiempo producción literaria y representación concreta, indefinidamente eterno e instantáneo; arte de la representación, flor de un día, jamás el mismo de ayer... (...) Y, no obstante, siempre queda de él algo permanente que, al menos teóricamente, habrá de seguir intangible, fijado para siempre: el texto (Ubersfeld, 1999: 11).

En el plano local y actual, Jorge Dubatti (2008), también elige la denominación de *texto dramático*. Establece una taxonomía exhaustiva de esta noción y engloba en este adjetivo -dramático- el registro de lo que Pavis designa como texto espectacular, bajo el nombre de *texto dramático escénico*: “clase de texto literario que consta de la unidad lingüístico-verbal máxima, oral y escrita, presente en cualquier práctica discursiva escénica, texto efímero de cada función sólo registrable en soporte auditivo o audiovisual...” (Dubatti, 2008: 137). Si bien esto no quiere decir que los autores señalados desconozcan la escena como constitutiva -o al menos disruptiva- del texto dramático, es posible advertir que el acento está puesto en aquello posible de “aquietar”, ya sea con fines artísticos, críticos o analíticos (notemos el adjetivo *literario* presente en la definición de Dubatti).

En el desarrollo de su pensamiento, aunque todavía concibe a la teoría de la puesta en escena en función de la *puesta en juego de un texto dramático preexistente*, Pavis reconsidera la cuestión de la fijación en los márgenes (fragmentos añadidos con posterioridad) de su ensayo “Del texto a la escena: un parto difícil”, de 1990:

El texto, en nuestra opinión, no tiene nada de permanente; ciertamente está materializado y fijado en el escrito y en el libro, pero debe releerse sin cesar, debe reconcretizarse, y es por tanto eminentemente inestable: no debe pensarse en él como en algo invariante y que dura (Pavis, 1998: 111).

Entonces, estamos habilitados a cuestionar la relación entre escritura y fijación y preguntarnos por aquellos textos que se escriben durante el proceso creativo, como es el caso



de Griegos. En *Cartografía teatral*, un trabajo de 2008, Dubatti indaga en algunas de estas discusiones. Se posiciona desde Jacques Derrida (en *De la gramatología*) al entender que la oralidad es también una forma de escritura, y ofrece, al proponer clasificaciones, distintas designaciones para diferenciar momentos de consideración del trabajo textual con regímenes semióticos y gramáticas diferentes: el *texto dramático in vivo*, la *notación gráfica*, el *texto dramático a priori in vitro*, el *texto dramático in vitro*. En la propuesta de Dubatti, el eje será el carácter escrito del texto dramático: aunque no deje de reconocer la identidad convivial del teatro como rasgo constitutivo, su foco estará puesto en la dimensión escrita y delineará sus diferentes modalidades.

Por su parte, Josette Féral, investigadora y docente canadiense, en el capítulo “La escena y su texto” de su trabajo *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, recorre las posturas en torno a la relación texto/escena de Richard Schechner, Eugenio Barba, Franco Ruffini. Según Féral, Schechner entiende que podría elaborarse una distinción entre *texto* y *texto performativo*. El primero sería aquel preexistente a la representación y con autonomía de la escena, más vinculado a la tradición escrita occidental. El *texto performativo*, en cambio, no tiene autonomía de la representación porque existe en y por ella: se materializa a través de la escena y se acerca a la tradición oriental. Es un texto horadado, múltiple, de sentido fraccionado (de publicarse sin modificaciones, hasta podría ser incoherente). Si es que tiene transcripción escrita, el *texto performativo* funciona al modo de la partitura musical de una orquesta, que da cuenta de las interrelaciones entre los instrumentos que conforman un todo: en este caso, da cuenta de la interrelación de los múltiples elementos de la representación. Féral plantea que el teatro contemporáneo oscila entre ambos polos, según la manera en la que elijan relacionarse con el texto, más precisamente, cómo deciden complementar *texto* y *texto performativo*<sup>12</sup>. Luego, propone una categoría que engloba a los términos propuestos por Schechner: *texto espectacular*, “...el resultado de un apretado tejido entre el texto y los otros elementos de la representación, un tejido en el que los elementos están estrechamente imbricados y son casi inseparables” (Féral, 2004: 111). Así, el texto escrito sería un componente más del acontecimiento teatral, imposible de ser fraccionado y aislado del resto de los materiales que producen significado.

Féral recupera de Barba el significado etimológico de la palabra “texto” -tejido- y los aportes de Ruffini para plantear la lógica de convivencia entre continuidad y simultaneidad

---

<sup>12</sup> “El término “complementariedad” es importante aquí porque modifica la relación jerárquica tradicional entre el texto y la escena, y resuelve las polémicas estériles sobre lo que domina entre elementos textuales o elementos visuales en una puesta en escena dada” (Féral, 2004: 114).

propia del teatro. Ruffini diferencia dos componentes del texto: el *texto del texto* y la *escena del texto*. El primer elemento es rígido, estable, constituye el núcleo narrativo y su dinámica es la de la continuidad. El segundo, en cambio, es la materialización del texto en el actor, es flexible, lúdico, e implica un grado de imprevisibilidad importante, ya que se trata de la lectura que el actor hace del texto a partir de su corporalidad y su *estar-ahí*, en la escena. La dinámica de la *escena del texto*, entonces, es la de la simultaneidad. Ambos componentes interpelan y dan información al espectador en igual medida y mantienen una relación de complementariedad y no de contradicción. El desafío creativo de los hacedores se mueve, entonces, en las decisiones sobre cómo crear sentido a partir de los efectos de simultaneidad y continuidad. Para Féral, comprender la tarea de montaje propia del texto espectacular implica considerar la complejidad de las tareas de dirigir, actuar y escribir para el teatro.

Cipriano Argüello Pitt, dramaturgo, director teatral e investigador argentino, ha reflexionado también sobre la relación texto/escena: "Resulta problemático hoy generalizar sobre si el texto ha sido escrito "antes" de su puesta en escena, y existe a pesar de ella, o si el texto se inscribe en el trabajo con otros" (Argüello Pitt, 2011: 65). Preguntándose por el vínculo en cuestión, piensa en la *dramaturgia del actor*, designación que recibe el teatro de Eugenio Barba, para abordar las nuevas dramaturgias cordobesas, entre las que nosotros podemos encontrar a *Griegos*: aquellas en las que el texto se deja atravesar por la escena y por el contacto con el actor en tanto creador. Esta dramaturgia se sitúa en el vaivén entre lo estable y lo inestable y supone, por ello, poner el acento en el proceso. Elige, entonces, adjetivar al texto como teatral, al cual concibe como *texto abierto*:

...el texto debe ser comprendido como fenómeno, donde el movimiento y la modificación permanente producen un texto abierto, siempre en proceso, que adquiere nuevas significaciones según los contextos y los desarrollos particulares de cada abordaje. Lo que se pone en evidencia es la idea de proceso, donde el decir y el hacer de los actores -en la relación que surge en los ensayos entre la palabra y la escena- modifican o permiten modificar un texto que en la escritura "aparenta" ser "estable" (Argüello Pitt, 2005: 12 - 13).

En un artículo del 2011, "El otro como condición del teatro político" (compilado por Mabel Brizuela en *Un espejo que despliega*, publicación dedicada al teatro del dramaturgo español Juan Mayorga), recupera la pregunta de Guillermo Heras a la que hemos aludido más arriba -"¿Es lo mismo escribir teatro que escribir para el teatro?" (Heras, 2007: 91)-. De esta manera, Argüello Pitt alude a un debate acerca de la dramaturgia contemporánea, que pone en evidencia las concepciones de la tarea de escribir teatro y su relación con la escena: desde

aquella que instauration la idea del “dramaturgo de gabinete”, cuyo texto tiene autonomía literaria, hasta aquella en la que el autor está involucrado con el proceso creativo. En el caso de las propuestas teatrales como *Griegos*, en las que el dramaturgo está inmerso en la escena, no solo se pone en crisis la idea de autoría, sino también la lucha por el sentido. En efecto, en la dramaturgia contemporánea, texto y escena dialogan, y esa lucha por el sentido se materializa a través del trabajo mancomunado: “El diálogo entre hacedores, director, iluminador, escenógrafo, actor o dramaturgo, colabora en el desarrollo específico del propio lenguaje” (Argüello Pitt, 2011: 66). Argüello Pitt resalta el posicionamiento de Mayorga al respecto, quien reescribe sus textos permanentemente a partir de la interacción con los hacedores: si el texto dramático posee autonomía es porque esta deviene de un conocimiento de la escena y un vínculo estrecho con ella. Este planteo ya había sido expuesto, de otra manera, años antes:

Para los creadores del espectáculo, el texto está fuertemente referenciado. Se conoce el modo en que se ha generado, las operaciones realizadas, y las estrategias de trabajo alrededor de la escena y el texto. Surge así la idea de “genotexto”<sup>13</sup> como el conocimiento de una arqueología de la escena y del texto, donde lo verbal y lo no verbal se confunden, donde proceso y resultado son difíciles de discernir (Argüello Pitt, 2005: 12).

Desde esta perspectiva, el texto no es el responsable exclusivo del sentido que la escena debe fielmente representar. Por el contrario, en esta línea, el sentido está construido en la escena, es un *sentido dramático de la escena*; en palabras de Argüello Pitt, la relación texto/puesta es una tensión productiva.

Los aportes de estos teóricos colaboran en nuestro abordaje de *Griegos*. Recordemos que La Convención Teatro tiene un texto “previo”: *Agamenón*, de Esquilo. Pero el estatuto textual de esta tragedia clásica no opera como lo piensa Pavis (1998), como “texto dramático preexistente”, ya que, tal como los hacedores manifiestan en la entrevista que realizamos, no pretenden poner a *Agamenón* bajo tensión dramática y escénica en su totalidad. Por otra parte, no es la única materialidad textual que está presente en el proceso: Esquilo convive a la par (jerárquicamente a la par), con poemas y lecturas de textos de la cultura. Por lo tanto, es

---

<sup>13</sup> Esta noción fue elaborada por Julia Kristeva en el marco de sus lecturas de Mijaíl Bajtín. Barthes, en su ensayo “Texto (teoría del)”, recupera este concepto citando a la autora: “El *geno-texto*, por su parte, ‘plantea las operaciones lógicas propias de la constitución del sujeto de la enunciación’”. Este término alude a una dimensión tanto verbal como pulsional y constituye, para Barthes, el *campo de la significancia*, por lo que su análisis implica conocer “cómo el sujeto se desplaza, se desvía y se pierde cuando enuncia” (Barthes, 2007: 145).

un material de trabajo junto a otros más y, si bien funciona como condición de posibilidad de la creación, su importancia no subordina al resto de las textualidades.

Sin embargo, la complejidad aumenta: a su vez, La Convención Teatro escribe un texto teatral, *Griegos*, cuya materialización estuvo a cargo de Daniela Martín y que conocemos en la versión no editada públicamente y destinada a Argentores. La distancia que hay entre esa versión del texto teatral y la escena (como veremos en el Capítulo II) muestra que ese texto también es un elemento más, que se pone en juego junto a los otros significantes de la escena. Es desde la concepción del texto teatral como *texto abierto* (Argüello Pitt, 2005) que el abordaje de la puesta de La Convención Teatro amerita pensar la relación escritura/escena durante el proceso creativo: por siempre inconcluso, el texto teatral de *Griegos* no es una adaptación de la tragedia de Esquilo realizada con anterioridad a la escena, tampoco es un mero registro de la puesta, una notación elaborada posteriormente. Es, más bien, el movimiento que surge durante su proceso de apropiación. La dinámica dramaturgica del grupo podría caber en estas palabras, que se exponen en su página web casi a modo de manifiesto: “Entre el consenso y el disenso, la palabra circula y se hace cuerpo, obra, discurso”.<sup>14</sup>

Esta particularidad de la escritura es la que nos motiva a elegir posicionarnos desde la noción de *texto teatral*, que construimos sumando a los aportes de los autores mencionados la propuesta de Barthes. Recuperamos su concepto de texto desarrollado en “De la obra al texto”, un ensayo de 1971, compilado en *El susurro del lenguaje*:

El Texto (...) es un campo metodológico. (...) *el Texto no se experimenta más que en un trabajo, en una producción*. De lo que se sigue que el Texto no puede inmovilizarse (por ejemplo, en un estante de una biblioteca); su movimiento constitutivo es la *travesía*... (Barthes, 2009: 87).

Al mismo tiempo, nos parece potente la noción de *teatralidad* que este mismo autor trabaja puntualmente en “El teatro de Baudelaire” (1954, en *Ensayos críticos*), y la define de esta manera:

...[la teatralidad es] el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto bajo la

---

<sup>14</sup> Extraído de la página web oficial de La Convención Teatro: <http://www.convencionteatro.com/#!sobreconvencion/c240r>, última visita: 05/10/16.

plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra (Barthes, 2003: 54).

Por lo tanto, un *texto teatral* señalaría, para quien lo estudie, la convergencia de dos dimensiones -la palabra y el cuerpo- y situaría la problemática del texto en su vínculo con la puesta en escena. En nuestro caso, pensamos ese vínculo en su aspecto genético, desde una perspectiva que lo reconstruya. Es por esta razón que elegimos la noción de *texto teatral*, ya que su carácter amplio permite no solo considerar procedimientos textuales posibles de advertir desde una lectura crítica, sino que además permite tener en cuenta la influencia de ese *espesor de signos* del que habla Barthes como un atributo ineludible en la génesis y en la posterior lectura del texto: el texto es teatral en tanto y en cuanto forma y es formado no solo por múltiples textualidades, sino también por las instancias de ensayo, en lazo estrecho con los actores, director, técnicos, etc.

En el medio de la *relación texto/puesta en escena*, hay un hacer: la escritura y todo lo que ella involucra -procedimientos, posicionamientos estéticos e ideológicos frente al problema de dicha relación-. Recordemos, a partir de Corominas y Pascual (1983), que la palabra *texto* deriva del latín *textus*, esto es, *tejido*. Tejer es entrelazar, hilar una urdimbre, el arte de construir un tejido. La práctica de entretejer sentidos, en teatro, recibe el nombre de dramaturgia, la verdadera urdimbre entre texto y escena, concepto que encierra la complejidad de esta imbricación. La dramaturgia de *Griegos*, trabajo de escritura ineludiblemente teatral, asume el desafío de entramar texturas.

### ***Aproximaciones al concepto de dramaturgia***

Uno de los puntos interesantes de indagar en la dramaturgia de *Griegos* reside en que no solo podemos nutrir nuestro análisis de la reconstrucción de ese complejo proceso escritural, sino que también podemos sumarle las reflexiones teóricas que su directora y dramaturga, Daniela Martín, produce en el marco de la realización de su Doctorado en Artes<sup>15</sup>. Por ese motivo, resulta pertinente que al abordar el concepto de dramaturgia nos detengamos en estos aportes que, además, ayudan a interpretar cómo se concibe el acto creativo.

En un artículo de 2011, "Cuerpo en acto. El pensamiento de la actuación", Martín ha historizado el concepto:

---

<sup>15</sup> Su investigación, aún no concluida, tiene por tema "Los límites del teatro: la noción de representación en el teatro contemporáneo cordobés". Está dirigida por Dra. Julia Lavatelli, en co-dirección con Dra. Mabel Brizuela.

Hasta fines del siglo XIX, el teatro es entendido como una práctica subsidiaria de la literatura. Desde este punto de vista, tanto la puesta en escena como la actuación se configuran como prácticas al servicio de la “palabra del dramaturgo”. La idea de que el teatro es el texto dramático y su traducción escénica, es una idea vieja ya, de raíz aristotélica, en donde lo que prima ideológicamente es el peso de la palabra por sobre el cuerpo del actor y la materialidad de la escena (2011a: 2).

La autora explica que esta homologación entre teatro y texto dramático, consolidada por los teóricos de la Ilustración, estalla luego de la ruptura en el campo del arte que significaron las vanguardias de principios del siglo XX, y este cambio de perspectiva instala el interés por los componentes de la escena, especialmente por el actor como creador y no como mero “reproductor” o “ejecutor” del texto. En consecuencia, la noción de dramaturgia se amplía, involucrando el trabajo con la escena a la práctica de la escritura. Se produce lo que Martín llama *el estallido de las formas dramáticas*<sup>16</sup>: se disuelven las fronteras genéricas, se pone en crisis el relato lógicamente organizado, se desestabilizan las nociones de la estructura clásica del drama (personaje, acción, tiempo, espacio), lo que da lugar a escrituras fundamentalmente híbridas (Cornago, 2005). A la vez, estallan los modos de encarar el trabajo: el “escritor” ya no es el único a cargo de la escritura, mucho menos el garante del sentido, de manera tal que comienzan a experimentarse modalidades colectivas.

Por estas razones, consideramos interesante la mirada de Joseph Danan, ensayista francés. En “¿Qué es la dramaturgia?”, comienza la reflexión sobre la noción de *dramaturgia* adjetivándola como huidiza y misteriosa, ya que la operación de definirla, en el contexto del teatro del siglo XXI, es de una profunda complejidad. El término parece aludir, en simultáneo, a más de una práctica, por lo cual el autor maneja dos sentidos -dramaturgia en sentido 1 y dramaturgia en sentido 2- y piensa cómo se distancian y cómo se imbrican.

En su primer sentido la dramaturgia sería entonces el “arte de la composición de las obras de teatro”, definición que es aceptada por consenso desde Littré hasta Pavis (...). En lo que concierne al segundo sentido, llamado moderno, más allá de la diversidad de las concepciones y de las prácticas, yo propondría como definición: “Movimiento de tránsito de las obras de teatro hasta llegar a la escena”. (...) señalo la distancia que hay entre el sentido 1, que estaría del lado del texto, y el sentido 2, del lado del “tránsito” (Danan, 2012: 13).

---

<sup>16</sup> También Dubatti (2008) se detiene en la multiplicación del concepto de dramaturgia en *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*.

Elegimos problematizar la dramaturgia en sentido 2, consideramos que se trata de un hacer específicamente teatral, una práctica de escritura escénica. Esto quiere decir que el sentido 1 -“la organización de la acción”, dirá más adelante Danan- está inmerso en el 2, y es su *movimiento* aquello por lo que nos interesa preguntarnos.

### ***Aportes de Barthes para pensar las dramaturgias de escena***

Una vez más, las reflexiones de Barthes colaboran para enriquecer nuestra mirada sobre la dramaturgia. Se podría decir que el pensamiento barthesiano sobre el teatro es “oblicuo”. Si bien *Escritos sobre el teatro* es una publicación que reúne una serie de ensayos de crítica teatral, estos son textos tempranos que no tienen continuidad en el desarrollo posterior de su obra, con excepción de dispersos artículos dedicados a Bertold Brecht (teatro por el que sintió profunda admiración). Entonces, su mirada del teatro debe extraerse y abstraerse a partir de esa dispersión textual y es por eso que decimos que se trata de un pensamiento “oblicuo”. Como sabemos, Barthes no aporta conceptos fijos y estables, más bien utiliza metáforas y rodeos para poder pensar los fenómenos que le interesa desarrollar. Siguiendo la lógica de la metáfora es que nos acercaremos, desde sus aportes, a una idea de dramaturgia, puntualmente desde *La preparación de la novela*, publicación de las notas de clases dictadas en el Collège de France entre 1978 y 1980, sus últimos cursos.

Desde Barthes es posible comprender la dramaturgia como una práctica que intenta *escribir el instante*. Las siguientes palabras, destinadas al haiku, contribuyen a pensar la especificidad de la escritura en el hecho teatral:

...encontrar (y no recobrar) el Tiempo enseguida = concomitancia de la nota (de la escritura) y de la incitación: fruición inmediata de lo sensible y de la escritura, uno gozando por la otra (...) Por ende, una escritura (una filosofía) del instante (Barthes, 2005a: 91)

La dramaturgia es, entonces, *el deseo de reunir la escritura y el cuerpo*, cuyo resultado es la *escena-instante*. La tarea dramática puede ser entendida, entonces, como la búsqueda del encuentro del tiempo en la fugacidad.

Por otra parte, nos parece muy relevante una figura que desarrolla Barthes: el *fantasma de escritura*. El texto teatral no solamente tiene una dimensión fantasmagórica/espectral para el espectador, quien debe *ver* un texto que no puede leer, que se le escapa al enunciarse y que retiene fragmentariamente en su memoria. Al mismo tiempo, constituye, para el dramaturgo, un *fantasma de escritura*. Barthes propone esta denominación para designar esa fuerza deseante que guía el proceso de escritura: se trata de un *querer-*

*escribir*: "...el fantasma de escritura sirve de guía a la Escritura: el fantasma como guía iniciática" (Barthes, 2005: 46).

En el caso del teatro, el dramaturgo se encuentra con un Fantasma, no de la Novela, sino de *la Puesta en escena*. Así, el Fantasma actúa en el plano de la técnica y no de la ciencia: quienes escriben se preguntan por la preparación de *la puesta en escena*, se preguntan "cómo está hecha, para rehacerla" (Barthes, 2005: 48). No es una pregunta científica sobre cómo hacer teatro (en tanto género o disciplina artística), sino una pregunta por el ejercicio mismo de la escritura, disparada por determinadas puestas en escena -como marcas subjetivas, deseo de conocer cómo se hizo tal o cual puesta en escena-, apoyada en el *Primer Placer* -de lectura, aclara Barthes, de expectación diríamos nosotros-. De esta manera, el Fantasma resulta un borde entre la conciencia del hacer y la fuerza del deseo: exactamente en consonancia con el modo en que este autor concibe a la escritura -que ya hemos desarrollado líneas antes-, esto es, una tensión entre la práctica y el goce.

En *Griegos*, entonces, *la dramaturgia es la escritura de una tensión*. Escribir es, por empezar, un intersticio entre lo dicho y la acción, entre el lenguaje y el cuerpo. Al mismo tiempo, es el deseo de trazar un instante. El Fantasma atraviesa el proceso de escribir en los ensayos, en las instancias colectivas y en las individuales, y configura un borde entre la conciencia de lo que se hace y la fuerza del deseo. Si la composición es un trabajo de *precipitación*, de organizar un material que cae de a poco, entonces, la dramaturgia *dibuja la precipitación*, escribe un proceso.

Estos modos singulares de entender el proceso compositivo, en el que el material escénico se vincula a la escritura y viceversa, *ineludiblemente*, habilitan diferentes modalidades del quehacer dramaturgic, que son designadas como *dramaturgia de actor*, *dramaturgia de director*, *dramaturgia de grupo*. Estas prácticas contemporáneas ponen al texto en el centro de ese movimiento propio que la escena genera y lo piensan inevitablemente permeable. Dubatti (2008) las engloba bajo la noción de *dramaturgia de escena* y plantea que la multiplicación que la noción de dramaturgia experimentó en el siglo XXI nos lleva a considerar la ampliación del estatuto del *texto dramático*. De hecho, los modos que adquiere el tratamiento del texto implican preguntarse sobre las formas en las que se interviene y es intervenido, sobre los límites de la representación de la palabra en el cuerpo y del cuerpo en la palabra.

Actualmente, es posible encontrar muestras de estas prácticas escriturales en las nuevas dramaturgias de la escena latinoamericana, como lo son, por poner tres ejemplos, los



trabajos de Sergio Blanco (Uruguay), Emilio García Wehbi (Buenos Aires, Argentina) y Cipriano Argüello Pitt (Córdoba, Argentina), teatristas que encaran un trabajo de reflexión sobre los procesos creativos. Sobre cómo entiende el dramaturgo uruguayo las relaciones entre texto y escena hemos reflexionado anteriormente: desde su perspectiva, la actividad dramática es planteada en términos de *escritura escénica*:

...nuestra tarea de dramaturgos es justamente la de componer este espesor denso y laberíntico de signos que componen la escena: distribuir y articular todo un conjunto de discursos escénicos capaces de componer una verdadera retórica espacial. Y puesto que nuestro trabajo será más el de una 'escritura escénica' que el de una 'escritura dramática', sería más apropiado designarnos 'escenaturgos' en lugar de 'dramaturgos' (2006: 45-46)

En esta línea también encontramos el posicionamiento de Emilio García Wehbi en relación a la tarea de componer para el teatro, al que concibe como la organización de un "flujo horizontal de diferentes componentes" (2012: 22) -espacial, temporal, literario, expresivo o interpretativo (con un cuerpo presente), sonoro, visual-:

El texto se plantea como escritura contemporánea. Palabras para ser vistas en la escena más que para ser escuchadas. (...)

La transversalidad de los elementos que componen lo teatral se acerca a la noción de rizoma. Establecer entonces relaciones de devenir con los materiales teatrales apoyándose en sus líneas de fuga, buscando en las intertextualidades, citas y derivas, una forma de mutación de la dramaturgia contemporánea (2012: 23 y 26).

En el plano local, hemos mencionado más arriba la mirada de Argüello Pitt, quien ha indagado en la noción de *dramaturgia de actor* para posicionarse en torno a la tarea de escribir para el teatro:

La dramaturgia de actor cuestiona la separación absoluta que históricamente se produjo entre un **teatro logocentrista** por un lado y un **teatro de la puesta en escena** (radicalizada) por otro. Intenta en la práctica saldar esta distancia estableciendo una relación de **tensión productiva** entre texto y escena, entre palabra y cuerpo (2005: 15).

Este escueto trazado del panorama dramático nos permite pensar en la emergencia de experiencias de *dramaturgias de escena*, entre las que podemos encontrar a *Griegos*.

### III. Derivas conceptuales de la reescritura

El prefijo *re-* de la palabra *reescritura* invita a preguntarnos por la relación entre el tiempo y la escritura, por los modos en que se materializa el vínculo entre pasado y presente o, siguiendo las palabras de Emmanuel Biset, cómo la escritura resulta un *trazado del tiempo*.

El tiempo de la escritura, la escritura como tiempo, transcurre entre la vida y la muerte, o en ese lugar donde vida y muerte se vuelven reversibles. No es la temporalidad atribuida a una ubicación contextualizada sino el modo inmanente en que la escritura es un trazado del tiempo, allí donde el discurrir de la mano necesita tiempo, allí donde una palabra, una frase, sólo es posible en la huella de una lengua pasada y en su dirigirse a un porvenir incierto. Entre pasado y porvenir, la escritura es la cifra del hombre que puede sobrevivirlo. La escritura, tumba del hombre (Biset, 2013: 10).

De esta manera, si recuperamos las palabras de Biset, la escritura se convierte en un trazado del tiempo, en un movimiento que evoca el pasado para intentar dibujar un esbozo del futuro. Las puestas teatrales contemporáneas que se presentan como el resultado de un proceso de reescritura evidencian esta condición de la escritura, al tiempo que inauguran un desafío creativo más: el vínculo con un texto previo con el cual dialogar. Los teatristas toman decisiones estéticas y políticas en cuanto al tipo de relación a establecer.

Nos interesa retener la idea del movimiento, para lo cual nos permitimos una analogía con el lenguaje de la danza, que pareciera intentar dibujar el movimiento, en el intento de trazar el recorrido del cuerpo en el espacio. Los segmentos coreográficos ponen el acento en ese intento, tan deseable como imposible: volver a repetir un trayecto marcado en una instancia particular que lo transforma en irreplicable. ¿Qué hay de coreográfico en las dramaturgias contemporáneas que se encaran como reescrituras de textos? El dramaturgo ante una reescritura, como un bailarín ante su coreografía, habita la tensión entre lo mismo y lo distinto, lo repetible y lo irreplicable. El lenguaje coreográfico, con sus pautas, tiempos y formas, no es mera imitación y simetría. Hay un balanceo entre el orden -la precisión de estar en el espacio aquí/ahora/así-, y el desorden -el respeto por los tiempos singulares de cada respiración, cada cansancio, cada cuerpo-. Por su parte, tampoco las prácticas dramáticas reescriturales son mera imitación y simetría. Hay un movimiento entre la referencia al texto reescrito -la precisión de nombrar, citar, señalar- y las apropiaciones de dicho texto que operan las lecturas/escrituras habilitadas tanto en la escena como en la escritura -o, mejor dicho, en la escritura de la escena-. Pero, si bien esta lógica del movimiento está presente en las dramaturgias contemporáneas en general, lo que sucede en el caso de las reescrituras es

que, durante el proceso creativo y en la escena misma ante el espectador, *se evidencia el trazado del recorrido de la escritura*, es decir, se explicita ese trayecto coreografiado, es posible seguir el dibujo de la escritura. Metafóricamente, la reescritura sería la coreografía de la relación entre escritura y escena.

### ***Aproximaciones al concepto de reescritura***

En junio de 2014 se estrenó en la sala independiente cordobesa Medida x Medida *Sueño de una noche*, subtitulada *Perversión libre sobre Shakespeare*, del grupo Episodio Once. En una de las difusiones de la obra, leemos:

Ritual de teatro.

La obra del viernes comienza hoy, leyendo la comedia que en nuestras manos se transformó en tragedia. Leerla es una manera de enriquecer la experiencia de la obra, de que cobre nuevas dimensiones en su imaginario. Háganlo tranquilos de que no hay anticipo posible: lo que verán en la sala es al libro lo que un fantasma es a un cuerpo, lo que el sueño es a la realidad. Descarga:

<https://drive.google.com/file/d/0B-GXVX1YgiL1bEo5M0IwVk4zRFU/view?usp=sharing><sup>17</sup>

La reescritura es, tanto en literatura como en teatro, una práctica escritural tan antigua como novedosa. Lo que sí consideramos propio de las artes escénicas del presente son las complejas e interesantes modalidades con las que se ejerce, como sucede en el caso de Episodio Once: además de invitarnos a leer, nos invitan a una experiencia espectral, podríamos decir, de la lectura del texto de Shakespeare.

Las problemáticas que la reescritura inaugura van de la mano de un modo de nombrar el procedimiento. Por eso, a continuación, esbozaremos diferentes perspectivas que conceptualizan la noción de *reescritura*, provenientes tanto del ámbito de la teoría literaria, como de investigación teatral y de la creación (impregnada de reflexión crítica). Veremos cómo las maneras de designar el procedimiento dramático traen, como telón de fondo, discusiones, problematizaciones y posicionamientos estéticos y políticos. Este recorrido nos ayudará a construir nuestra propia mirada teórica sobre esta práctica de escritura teatral.

Para empezar el recorrido, distinguimos una línea teórica que entiende a la reescritura desde los aportes de Gérard Genette (1989)<sup>18</sup>. Su trabajo, *Palimpsestos. La literatura en*

---

<sup>17</sup> Difusión de la obra desde la página de Facebook del grupo Episodio Once, disponible en: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=941876242543813&set=gm.962267527169680&type=3&theater>, última visita 05/10/16.

<sup>18</sup> Los trabajos de Brizuela (2014) y Balestrino (2008) representan esta línea teórica.

*segundo grado*, es, sin duda, una referencia ineludible para pensar las relaciones entre textos, ya que toma como objeto la *transtextualidad*, entendida como la relación manifiesta o secreta de un texto con otro/s, que puede clasificarse en cinco tipologías (el autor aclara que, aunque puedan distinguirse entre sí, los tipos de *transtextualidad* se comunican, se entrelazan recíprocamente, de numerosas y particulares formas en cada caso). El primer tipo de *transtextualidad* es la *intertextualidad*, noción que recupera de Julia Kristeva<sup>19</sup> en sus lecturas de Mijaíl Bajtín, pero que Genette define de modo más restringido como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (1989: 10) y que se actualiza en las formas de la cita, el plagio o la alusión, variando dichas formas en sus grados de explicitación o literalidad. La *paratextualidad* está constituida por aquellos textos “alrededor del texto”, como títulos y subtítulos, anclados en una dimensión pragmática, dado que a partir de ellos se genera, en ocasiones, un contrato genérico con el lector. La *metatextualidad*, por su parte, es la relación crítica de un texto con otro al que no cita -su forma es la del comentario-. La *architextualidad*, en cambio, es una relación a menudo implícita -aunque puede expresarse paratextualmente-: indica la pertenencia genérica del texto; se trata de un vínculo discutible, que también construye el horizonte de expectativas del lector y es variable históricamente. Por último, el tipo de *transtextualidad* en el que Genette se detiene es la *hipertextualidad*:

Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario. (...) Para decirlo de otro modo, tomemos una noción general de texto en segundo grado (...) o texto derivado de otro texto preexistente (Genette, 1989: 14).

Así, *Ulises*, de James Joyce, es un hipertexto de *La Odisea*, hipotexto del cual deriva. Según Genette, para que sea considerada como una relación hipertextual, esta debe declararse paratextualmente para entablar un vínculo contractual con el lector. Además, la derivación tiene que ser masiva: que toda la obra B derive de la obra A. Casi siempre ficcional, el hipertexto tiene un grado de autonomía tal que permite ser leído sin conocimiento del hipotexto, pero cuya lectura potencia los efectos de sentido.

Si bien *Griegos* anuncia su condición reescritural desde el paratexto (se menciona en el programa de mano), entendemos que dicha declaración no es un rasgo excluyente para hablar

---

<sup>19</sup> Kristeva, en su artículo de 1967, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, considera en estos términos a la intertextualidad: “Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (1997: 3).

de *reescritura*, al igual que la masividad de la derivación, dado que, en la escena contemporánea, podemos encontrarnos con reescrituras que deriven de más de un texto o ejerzan el procedimiento dramático al modo de un montaje textual, amalgamando diferentes textualidades sin jerarquizar una por sobre otra. En ese sentido, desde nuestro punto de vista, elegimos pensar, junto con Barthes (2007) y de modo más general, la intertextualidad como una lógica propiamente textual (noción entendida de modo similar a lo que Genette llama *transtextualidad*), lógica que la reescritura pone en escena, autoevidenciando su carácter intertextual.

El texto redistribuye la lengua (es el campo de esa redistribución). Una de las vías de esa deconstrucción-reconstrucción consiste en *permutar* textos, jirones de textos que han existido o existe en torno al texto considerado y, finalmente, en él: todo texto es un *intertexto*; otros textos están presentes en él, en niveles variables, con formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura circundante; todo texto es un tejido nuevo de citas pasadas. Pasan al interior del texto, redistribuidos en él, trozos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de lenguajes sociales, etc., pues siempre hay lenguaje antes del texto y a su alrededor. La intertextualidad, condición de todo texto, sea cual sea, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen rara vez es identificable, de citas inconscientes o automáticas, mencionadas sin comillas. Epistemológicamente, el concepto de intertexto es lo que aporta a la teoría del texto el volumen de la socialidad: todo el lenguaje, anterior y contemporáneo, llega al texto, no por la vía de una filiación identificable, de una imitación voluntaria, sino por la vía de una diseminación, una imagen que asegura al texto el estatuto, no de una *reproducción*, sino de una *productividad* (Barthes, 2007: 146).

De todos modos, nos parece sumamente enriquecedora la metáfora con la que Genette decide caracterizar a la relación hipertextual, en tanto *palimpsesto*:

Esta duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del palimpsesto, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia (Genette, 1989: 495).

Más adelante, el autor también recupera la idea de *juego*, que asociamos con el estatuto de productividad con el que Barthes nombra al texto:

Pero el placer del hipertexto es también un *juego*. La porosidad de los tabiques entre los regímenes tiende sobre todo a la fuerza del contagio, en este aspecto de la producción

literaria, del régimen lúdico. En el límite, ninguna forma de hipertextualidad se produce sin una parte de juego, consustancial a la práctica del reemplazo de estructuras existentes: en el fondo, el *bricolage*, cualquiera que sea su urgencia, es siempre un juego al menos en tanto que trata y utiliza un objeto de una manera imprevista, no programada, y por tanto “indebida” -el verdadero juego implica siempre una parte de perversión-. Por lo mismo, tratar y utilizar un (hipo)texto con fines ajenos a su programa inicial es una manera de jugar con él y de jugársela (Genette, 1989: 296).

El juego de superponer escrituras habilita una productividad inagotable; la reescritura asume este juego propio de todo texto, en el que lenguaje se disemina, y arriesga, así, otros sentidos.

Situados, ahora, en el campo de la investigación teatral, es desde la perspectiva genettiana que Brizuela (2014) estudia las reescrituras del teatro español contemporáneo: entendiéndolas como un caso de *hipertextualidad* y atendiendo, por tanto, los singulares modos en los que ellas se relacionan con el texto preexistente. La investigadora sigue, además, el exhaustivo estudio de Graciela Balestrino, quien utiliza el término de *reescritura dramática* y, también de la mano de Genette, la define como una modalidad intertextual específica

...que consiste -para decirlo en forma condensada- en escritura sobre escritura, fórmula que indica su explícita y nítida derivación de un texto o conjunto textual. Esta peculiar categoría de escritura es especular al refractar a su modelo; difractada, porque exige una lectura estrábica, cruzada; oximorónica, al definir su identidad desde la otredad discursiva; ambigua, porque se funda tanto en la mimesis como en la subversión del hipotexto y ambivalente, por su identidad problemática (Balestrino, 2008: 3-4).

Balestrino aborda las problematizaciones teóricas que despierta el concepto de reescritura, práctica que despliega una ambigüedad y variedad terminológica importante, ya que también se la nombra como *traducción, adaptación o versión*, nociones que diferencian según el grado de dependencia que poseen con un texto preexistente. Marcela Sosa (2009) sintetiza su indagación: Balestrino elige hablar de *reescritura dramática* como una sutil trama de repetición y diferencia, y establece tres coordenadas de análisis: el sujeto de la enunciación (reescritor, quien ejerce una lectura/escritura difractada), el lector/espectador (cuya lectura es estrábica -lee en simultáneo hipo e hipertexto- o bien puede no reconocer el texto modelo y producir otros sentidos) y el enunciado, la reescritura, que funciona como un *espejo biselado* al permitir leer, de forma “invertida”, la escritura que la originó. Balestrino realiza una tipología de las prácticas reescriturales:

- Reescritura a partir de hipotextos propios / reescritura a partir de hipotextos ajenos
- Reescritura intramodal / reescritura intermodal / reescritura mixta
- Reescritura dramática mimética / reescritura dramática crítica

El eje de esta clasificación es la relación textual de semejanza o diferencia que la escritura mantiene con el hipotexto, por lo cual caracteriza esta práctica como “...la escritura del resquicio: por las hendiduras de una malla textual se filtra furtiva o abiertamente otra escritura, por ello la ambigüedad y la ambivalencia constituyen sus vectores fundamentales” (Balestrino, 1997: 42, citado en Brizuela, 2014).

En nuestra investigación, el interés no está solamente enfocado en la relación de semejanza y diferencia que establece *Griegos* con *Agamenón*, sino en cómo esas relaciones impregnan la escritura y dialogan con las singularidades propias de la escena. Es por esto que acordamos con Marcela Sosa, para quien: “una reescritura propiamente dicha” coloca el acento “en la propia escritura. Su origen -o su destino- es, fundamentalmente, un proyecto escénico. Por ello hay una intensa interacción entre la reescritura dramática y las necesidades pragmáticas de la puesta en escena” (Sosa, 2004: 233, citado en Brizuela, 2014).

Jorge Dubatti, quien investiga desde el Teatro Comparado, destaca en su trabajo *Cartografía teatral* (2008) la potencialidad del estudio de las reescrituras dramáticas en dicho ámbito, cuyo rasgo principal es la relación entre un texto-fuente X y un texto-destino Y. Dentro del término general *reescrituras dramáticas*, junto a otras modalidades como el intertexto, palimpsesto, la cita, etc., Dubatti enmarca a la *dramaturgia de adaptación o versión teatral* (el autor hace equivalentes ambos términos). Más allá de que cada función de cada puesta es siempre una versión -“En términos de Crítica Genética, aun más que la literatura, el teatro es siempre “escritura viva”, en permanente proceso de cambio” (Dubatti, 2008: 150)-, puede reconocerse un género discursivo específico producto de la adaptación:

...la versión o adaptación teatral [en adelante VT] es una reescritura teatral (dramática y/o escénica) de un texto-fuente (teatral o no) previo, reconocible y declarado [en adelante TF], versión elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del TF para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad (Dubatti, 2008: 153).

Para que una VT sea tal, además de pertenecer al género teatral, debe proponer una alteración textual del TF y debe reconocerse la autoría del TF (aquí Dubatti se detiene en los mecanismos por los que cada VT explicita al TF, por ejemplo, desde sus títulos, subtítulos y paratextos). De esta manera, una VT posee una doble naturaleza autoral y genera una suerte de “tercer autor” entre los dos involucrados. Su novedad es paradójica: se trata de un texto

nuevo y viejo a la vez, por lo que su autonomía es relativa dada su dependencia con el TF<sup>20</sup>. Entre sus funciones, intenciones y objetivos, Dubatti menciona la vuelta a la monumentalidad poética de un autor u obra, la enseñanza o la divulgación, el comercio, el autoconocimiento de quien reescribe, la adaptación a ciertas condiciones de producción y, lo que nos parece fundamental y pertinente para pensar *Griegos*: el goce de experimentar con otro texto.

Con respecto a la variedad terminológica advertida también por Balestrino, este autor señala que los giros técnicos que utilizan los hacedores para nombrar el procedimiento (versión, versión libre, recreación, adaptación, basado en, inspirado en...) no responden a una sistematización rigurosa. Entiende que, a los fines investigativos, conviene distinguir la VT de dos conceptos: la *traducción* (definida como una operación interlingüística cuyos cambios respecto del TF están restringidos al máximo) y la *puesta en escena* (entendida como pasaje de un texto dramático a la escena y en el que, como explicamos antes, ya hay versión; en su consideración aclara que excluye a la escritura escénica de dirección). Lo que para Dubatti resulta un rasgo propio de la VT es que esta no obedece las instrucciones implícitas/explicitas del texto<sup>21</sup>.

El autor configura, también, una tipología de las adaptaciones: internacional o intranacional (pertenencia cultural diferenciada o no entre TF y VT), interlingüística o intralingüística (si los textos comparten o no la misma lengua), intergenérica o intragenérica (transformación o mantenimiento del género al que pertenece el TF). A la adaptación intragenérica también la nombra como *adaptación poética*, en la que “no hay cambio genérico, sino modificaciones dentro de las respectivas poéticas teatrales (el conjunto de procedimientos que, por selección y combinación, generan un determinado efecto teatral y portan una ideología estética)” (Dubatti, 2008: 162), que luego subclasificará en cuatro modalidades de adaptación: clásica, estilizante (formal o recontextualizadora), transgresora y libre.

Estas dos últimas nos interesan porque describen de forma general el proceso que llevó adelante La Convención Teatro: *Griegos* sería una adaptación transgresora en tanto

---

<sup>20</sup> Más adelante discutiremos en profundidad la doble naturaleza autoral y la autonomía relativa con las que Dubatti caracteriza a las prácticas reescriturales.

<sup>21</sup> Como vemos, Dubatti sostiene una visión normativa -conativa, en sus palabras- del texto dramático, al plantear, junto a De Toro, que este tiene lugares de indeterminación que deben ser llenados por el director. A estos lugares indeterminados se le suman los conjuntos de órdenes que componen las instrucciones explícitas e implícitas (Dubatti, 2008: 165). Nos distanciamos de esta mirada por no entender que el texto teatral contenga normas, como hemos expuesto líneas antes al atender la complejidad de la relación texto/escena.



propone, en algunos segmentos, una reversión de *Agamenón*, a través del recurso de la parodia. Por otra parte, *Griegos* también es una adaptación libre debido a que, por un

...trabajo de reelaboración radical, el TF se ha convertido en simple pretexto o disparador o basamento inicial de una creación manifiestamente nueva. Son mayores las diferencias que los puntos de contacto entre TF y VT. Seguimos hablando de adaptación y no de intertexto o palimpsesto porque el TF no funciona en la VT como un componente más sino como su condición de posibilidad, su génesis, su cimiento profundo (Dubatti, 2008: 170).

El autor cierra este apartado volviendo a resaltar la importancia de las VT, cuyo estudio permite analizar el vínculo intercultural, la capacidad de apropiación y diálogo con el TF.

Las propuestas de Brizuela, Balestrino y Dubatti centran su abordaje en los textos dramáticos que constituyen reescrituras y realizan un análisis contrastivo exhaustivo con el texto previo. Si bien Dubatti menciona la importancia de tener en cuenta la génesis de la escritura para poder comprender las modalidades que adquiere la dramaturgia de adaptación, desde nuestra posición consideramos que es ineludible no solo atender al proceso creativo, sino, fundamentalmente, reconstruirlo, en tanto la escritura es para nosotros un proceso y no un resultado (todo resultado es provisorio), es decir, opera en todas las instancias que constituyeron y constituyen la creación.

Repasaremos, ahora, las reflexiones de tres referentes de la crítica teatral de Buenos Aires, Liliana López, Julia Elena Sagasetta y Sol Rodríguez Seoane, quienes abordan la escenificación de textos considerados clásicos en la cartelera teatral porteña contemporánea. Por esta razón, leemos en las tres autoras una especial atención en problematizar la noción de *clásico*.

Un artículo de López de 2011 se titula "El tiempo desquiciado" y nos interesa particularmente porque esta frase, una traducción posible de la cita de Shakespeare, en *Hamlet* -"The time is out of joint"- es la manera en que la autora concibe a la reescritura, en tanto pone en juego dos temporalidades diferentes. Bajo la temporalidad del presente, parece subsistir la temporalidad del texto reescrito. Al entrecruzarse las temporalidades, cambia nuestra percepción del tiempo: "Si nuestra percepción de la temporalidad es lineal, sucesiva, en ese instante, el tiempo se salió de su carril, se desquició. Un efecto de lectura, quizá. O tal vez, una estrategia de la cultura, para sobrevivir al olvido" (López, 2011: 3). Además, utiliza el término *reescritura escénica*, y al describir el funcionamiento del procedimiento en la escena, recupera la noción de *palimpsesto* de Genette:

...la escena es un palimpsesto en el que los cuerpos, las voces, presentifican aquello que no es totalmente ilegible, pero jamás será idéntico. Como la figura de la prosopopeya, que consiste en asumir la voz de otro, sin que se borre la condición de alteridad, la puesta en escena de un clásico restituye, fragmentaria e ilusoriamente, aquella lejana palabra (López, 2011: 2).

Acordamos en la potencia de considerar, a la hora de estudiar trabajos como *Griegos*, los sentidos desprendidos del encuentro entre temporalidades y de la apropiación de la palabra del otro.

Por su parte, Sagaseta y Rodríguez Seoane llaman la atención acerca de la proliferación de reescrituras escénicas en la escena porteña: “Estamos en la era del reciclaje y la dramaturgia contemporánea no es la excepción” (Rodríguez Seoane, 2011: 1). Ambas destacan una preocupación por distinguir entre *versión* y *reescritura* a partir de un criterio textual. Si bien Sagaseta advierte que poner en escena un texto es ya reescribir, ambas autoras se detienen en la dimensión del texto dramático y encuentran que una *versión* tiene mayor dependencia textual con el texto fuente, a diferencia de la *reescritura*, cuya autonomía es mayor dado que propone un texto nuevo sin citar el texto ajeno, por lo que la transformación operada es mayor.

Tomar un clásico y ponerlo en escena no significa, necesariamente, hacer una reescritura. Y entonces, ¿qué significa una reescritura? A veces se entiende que es tomar la historia y algunas partes de la obra original. En general, se trata de versiones del material que motivó la puesta. Las verdaderas reescrituras suelen hacer un trabajo con el texto base a partir del cual se escribe el texto propio (Sagaseta, 2011: 2).

Para Sagaseta, la reescritura implica la deconstrucción del texto fuente y la realización de una escritura propia, en la que el texto reescrito solo aparece intertextualmente, bajo la forma de la cita. Al respecto, Rodríguez Seoane comparte la postura de Sagaseta acerca de la diferencia entre *versión* y *reescritura* y agrega un elemento más: la cuestión de la propiedad intelectual, en tanto menciona que

...podemos decir que es reescritura, cuando no hay fragmentos idénticos que develen la fuente original (sin contar el dilema de las traducciones, en donde los límites devienen aún más difusos). Otra característica que parecería ser fundamental a la hora de hacer una reescritura, es el cambio de los nombres de los personajes (Rodríguez Seoane, 2011: 2).

A través del análisis de *Los hijos se han dormido*, texto y puesta de Daniel Veronese que retoma *La gaviota*, de Antón Chéjov, entiende que una *versión* no cambia los nombres de los

personajes, la estructura del texto dramático ni la partitura de acción. Añade que las operaciones propias de la versión son: agregado de fragmentos (injertos dramatúrgicos, cuya lógica compara a la de las improvisaciones musicales propias del jazz, enmarcadas en una estructura definida), resignificación de fragmentos del texto retomado (por ejemplo, a través de la no correspondencia entre enunciados y acciones) y elisiones. Posteriormente, la autora se detiene en la puesta en escena de *Los hijos se han dormido* y reconoce en ella transformaciones de sentido importantes con respecto a la versión del propio Veronese, a partir de lo cual se pregunta si la puesta consiste en una reescritura más que en una versión. Esto la lleva a cuestionar el principio de fidelidad hacia el texto, sosteniendo que texto dramático y representación son independientes entre sí.

Esta pregunta no es relevante para pensar el caso de *Griegos*, en el que la reescritura habita en todo el proceso. La escritura está muy ligada a las demandas y particularidades de la escena, por lo cual es imposible realizar esa separación entre texto dramático y representación: no hay tal independencia, ni del texto hacia la escena ni a la inversa. De todos modos, traemos a colación los posicionamientos de Sagasetta y Rodríguez Seoane porque, por más que expresen que los límites entre reescritura y versión son difusos y resalten la complejidad del debate, las clasificaciones propuestas establecen divisiones tajantes. Hay, en la matriz de su reflexión, un reconocimiento del mandato del autor, razón por la que reinstalan preguntas acerca del respeto que la puesta puede o no tener con el texto, en términos de “desobediencia”. Como Rodríguez Seoane misma reconoce: “Lo que sucede entonces es que esta polémica reescritura-versión aún no está cerrada. Creo que aún en el siglo XXI, más allá de “la muerte de la vanguardia” y el abandono de la novedad, seguimos teniendo cierta pretensión de originalidad que nos ata a este tipo de dicotomías” (Rodríguez Seoane, 2011: 3).

Desde nuestro posicionamiento, creemos que la distinción conceptual entre versión y reescritura reduce su interés al advertir la dispersión terminológica con que los mismos teatristas designan el procedimiento. Entendemos que el interés no radica en distinguir de forma abstracta ambas nociones, sino en evaluar los modos en los que los artistas se relacionan con uno o más textos, en términos de material de trabajo para un proyecto escénico.

Es por esto que nos parece fundamental dar espacio a la reflexión crítica que los propios teatristas realizan acerca de este procedimiento, en diferentes metatextos. Tomamos

solo dos casos a modo de ejemplo: José Sanchis Sinisterra, dramaturgo y director español, y Alejandro Tantanian, dramaturgo y director argentino.

“El sentido de una dramaturgia” y “Adaptar/adoptar” son dos textos incluidos en los programas de mano de reescrituras de Sanchis Sinisterra a partir de dos obras de Calderón de la Barca. En ellos, cuestiona pensar la práctica en términos de adaptación, dado que su connotación se relaciona con un proceso “normalizador, digestivo” del texto a reescribir, con “un conjunto de operaciones reductivas, mutiladoras del texto original, tendentes sobre todo a abreviar, aligerar o suprimir el material dramático considerado innecesario, excesivo...” (Sanchis Sinisterra, 2002: 173), de forma tal que se genere un producto listo para ser consumido, familiar para un público actual. Por el contrario, propone pensar la reescritura como un *trabajo dramático*, como “una particular interpretación de la obra, a partir de un proyecto de puesta en escena, que compromete radicalmente a sus responsables en tanto que ‘autores’ de un acontecimiento escénico” (Sanchis Sinisterra, 2002: 173), trabajo en el que los hacedores están implicados subjetivamente y optan por el sentido -antes que manipularlo-.

Sanchis Sinisterra también responde al debate en torno a la fidelidad del texto original: toda puesta en escena implica una traición en la medida en que siempre hay traducción de ciertos principios y lógicas dramáticas a un sistema teatral diferente (recordemos el proverbio italiano “*Traduttore, traditore*”, que marca la filiación entre traducir y traicionar). Por lo tanto, sugiere pensar en términos de *adopción* más que de adaptación:

...el texto no es tanto adaptado como ‘adoptado’, acogido en un ámbito escénico que se rige por otras normas, que se basa en otros principios, que se orienta hacia otros objetivos, todo él surcado por otros valores y significados.

No es posible ser ‘fiel’ a los clásicos. Todo proceso de adopción a una nueva patria impone renuncias, abandonos, cambios (Sanchis Sinisterra, 2002: 176-177).

La *intervención* dramática, continúa el autor, se basa en “supresiones, “inserciones”, “cambios”, “desplazamientos” y pueden operar en todos los niveles del texto (estructurales, discursivos). Consideramos interesante el planteo de la reescritura como *repatriación*, que reconoce el viaje que el texto realiza desde su lugar de procedencia a uno nuevo. Aquí Sanchis Sinisterra señala una función fundamental de la *adopción*: aproximar un texto de otra época y cultura a la sensibilidad de los actores y espectadores del presente.

Esta idea de adopción tiene un eco en la reflexión de Alejandro Tantanian sobre su propia práctica escritural, a la que propone designar como *apropiación*. Así responde, en una entrevista realizada por Laura Fobbio, a la pregunta por la relación entre teatro y literatura:

Los trágicos griegos se apropian de los mitos para escribir sus tragedias; Shakespeare se apropia de la historia de su país o de cierta gesta danesa; Brecht se apropia, entre otras cosas, de *El Capital* o de alguna pequeña y olvidada obra china (...). Yo plantearía el revés de la trama: existe todavía una suerte de asombro frente a la no originalidad de ciertos autores. Y no tenemos que olvidar que el teatro siempre vivió de otras historias. Nuestra enorme voluntad de querer lo nuevo se lo debemos a la Revolución Francesa y al lema trotskista de la revolución permanente. Pero el teatro –o la literatura toda– pareciera resistirse a este mandato de la originalidad. O al menos al intento de creer que lo original está siempre ligado al *qué* y no al *cómo*. Como si sólo en la novedad pareciera residir el valor de la cosa. (...) O sea, o por vampirismo o por oposición, uno está en diálogo con la literatura (Tantanian, 2010).

La práctica reescritural, entonces, trabaja tanto por vampirismo o por oposición, pero lo que siempre está operando es la dimensión biográfica del creador: lo leído pasa a través del cuerpo del escritor, lo fagocita y lo devuelve transformado (Fobbio, 2015).

No casualmente nombramos a estos dos dramaturgos y directores: son, en efecto, lecturas sobre las que la propia Daniela Martín se detiene en su artículo de 2013, “Autorías complejas. La escena y la multiplicación dramaturgica en los procesos de creación”. De ellos recupera las nociones de *adopción* y *apropiación*, a partir de las cuales construye su noción de reescritura. Está interesada en reconocer las implicancias político-poéticas de este procedimiento dramaturgico, en tanto, en la gestación de un universo poético, los mecanismos de apropiación producen un cuestionamiento de la noción de autoría en tanto autoridad (discusión que desarrollaremos más adelante).

Para describir a la reescritura, Martín configura la noción de *potencia relacional*, en la que hace converger dos términos de Giorgio Agamben en “La potencia del pensamiento” (conferencia de 1987) y Nicolas Bourriaud en *Estética relacional* (1998), respectivamente. De este último autor destaca la concepción del arte como estado de encuentro, un estar-juntos en tanto proyecto político, cuya elaboración de sentido es colectiva, intersubjetiva. De Agamben retoma la idea de potencia como facultad que habilita tanto el poder como el no poder hacer algo, es decir, la potencia latente de lo que puede hacerse pero que no necesariamente pasa al acto. En cuanto a la reescritura, comenta: “Al hablar de potencia relacional, estoy pensando en las posibilidades que un texto posee para establecer vínculos formales entre un material-fuente y un proceso a ser llevado a cabo” (Martín, 2013: 13).

Analizando casos de reescrituras de Tantanian, Martín también plantea que el modo de trabajo reescritural es el de una *apropiación deseante*, en el que puede intervenir la

dimensión biográfica o una preocupación teórica-reflexiva. A su vez, considera que cuando este proyecto se encara con un equipo creativo, la dimensión intersubjetiva potencia la relación con el material y se produce una *multiplicación del concepto de escritura teatral*, recuperando el término de Dubatti (2008), es decir, una *multiplicación dramática*. Convención Teatro tiene conciencia de esta forma de trabajo grupal, muestra de ello es la descripción de su práctica en su página web oficial:

**Convención Teatro** es un grupo de creación escénica cuyo objetivo primordial es intervenir dramática y escénicamente textos que forman parte de la tradición teatral. (...)

Tanto artística como metodológicamente, **Convención Teatro** trabaja sobre dos principios. El primero, es entender las prácticas dramáticas de versión / adaptación / apropiación como espacios de contagio y de encuentro cultural / ideológico / artístico. El segundo, es pensar las relaciones y modos de creación grupales como zonas experimentales, en donde el resultado final deviene de la interacción de las visiones particulares de los integrantes del equipo.<sup>22</sup>

Destacamos una palabra: *encuentro*. Además de un encuentro intersubjetivo, Martín expone que la reescritura propicia un encuentro entre lo tradicional y lo contemporáneo, del que surge una tensión productiva. En el caso de *Griegos*, la búsqueda creativa fue la de encontrarse, en 2007, con un texto de dos mil cuatrocientos sesenta y cinco años de antigüedad -considerado representante del nacimiento del teatro occidental- para generar, a su vez, su encuentro con el público. En la entrevista que realizamos a los hacedores, manifiestan su interés en cómo volver “accesible a todo el mundo” la tragedia de Esquilo. Y, en su ensayo “Inmensos ojos de mosca”, Martín expresa:

...volver a los clásicos implica repensar, a su vez, la tradición que nos precede. La pregunta básica que uno se hace, al elegir Edipo, La Orestíada, Las Bacantes, Las Troyanas, etc. para llevar a escena, es: ¿por qué y cómo hacer un clásico hoy? ¿Qué sentido tendría volver a esos textos? Dentro del panorama actual del teatro contemporáneo, ¿cómo plantearse la puesta en escena? Y, sobre todo: cómo hacer para que algo de esa narrativa, con un lenguaje extremo para nuestro poco acostumbrado oído, llegue a un lugar de reconocimiento e identificación. Y con esto, no quiero decir que uno como espectador deba identificarse con lo representado. No, hablo de la idea básica de transmisión efectiva del discurso teatral, y no de la muerte de la palabra por el anquilosamiento de las formas (2008: 5).

---

<sup>22</sup> Extraído de la página web oficial de La Convención Teatro <http://www.convencionteatro.com/#!sobreconvencion/c240r>, última visita: 05/10/16.

De allí las motivaciones para intervenir dramáticamente y escénicamente el texto, a través de diferentes modalidades, algunas de ellas enumeradas por Martín: desvío de elementos, búsqueda de paralelismos entre materiales diferentes, conexiones inverosímiles. Estas operaciones son nombradas como *formas dramáticas de apropiación*.

Propiciar las potencias relacionales es un trabajo cuidadoso, que exige una atenta lectura de lo que aparece en escena, así como de lo que se propone de parte del equipo creativo. (...) El encuentro, como base de un arte relacional, se da en varios niveles, todos potenciales en su capacidad de construir formas. Formas dramáticas, formas dramáticas de apropiación. De estar-juntos: junto al texto que se toma como base de trabajo, y junto al equipo que potenciará ese material. (Martín, 2013: 14)

Recordemos el itinerario de la reescritura que nos ocupa. En una Grecia remota, el mito de Agamenón, Clitemnestra y Casandra viene transmitiéndose oralmente y es resguardado, en todas sus versiones, en la memoria colectiva. Esquilo lo recupera, escribe una tragedia que se representa en el año 458 a. C. Siglos más tarde, José Alsina Clota traduce al español lo que se conserva del texto esquiléo. Esta traducción es leída por Daniela Martín, una incipiente dramaturga y directora cordobesa, a partir de la cual comienza a gestar un proyecto teatral junto a la actriz Analía Juan. Conformado ya todo el grupo, Gastón Sironi, poeta y traductor cordobés, sugiere volver a leer *Agamenón*, esta vez traducido al español por él a partir de una traducción en francés que valoraba. El trabajo dramático con ese material deviene en *Griegos*, puesta teatral estrenada en 2007. Junto a la puesta, se elabora el texto teatral, cuyo destino es Argentores. Los espectadores leen el programa de mano y saben que asistirán a la *versión libre* de *Agamenón*, y que *Griegos* forma parte del *proyecto de puesta en versión* de *La Orestíada*. *Griegos* se versiona una y otra vez durante nueve años en casi doscientas funciones (de las cuales diez hemos visto... y sobre las que estamos escribiendo precisamente en este momento y desde hace ya más de un año).

Vemos, entonces, que la puesta teatral que investigamos es parte de un engranaje infinito de reescrituras de reescrituras, de reescrituras de traducciones, de reescrituras de versiones. Teniendo en cuenta este derrotero interminable de escrituras, y retomando los aportes de las diferentes propuestas de conceptualización de la noción de reescritura que hemos repasado, consideramos pertinente arriesgar una definición de dicha categoría, en función de comprender la complejidad de *Griegos*.

Desde nuestro posicionamiento, una **reescritura** es un **procedimiento de escritura** en relación con una lectura y su interpretación, es decir, es la **escritura de una lectura**. A

partir del **diálogo con un texto otro**, la reescritura propone un **entramado de textualidades** que no consiste meramente en interpolar fragmentos o citarlos, dado que no “toma prestada” la palabra del otro, lo que hace es volverla común, en tanto texto de la cultura. La reescritura, entonces, es una **apropiación**: recontextualiza y resignifica. Dicha apropiación desafía la concepción de la palabra como propiedad privada, ya que la entiende como un derecho. Esto no significa anularla, al contrario: la reescritura exige un **reconocimiento del otro**. En ese sentido, también se vuelve fundamental explicitar su condición de escritura de una lectura, de texto en diálogo con otro, a través de estrategias singulares en cada caso. A la vez, la reescritura es un **entramado de temporalidades**: un diálogo con textos del pasado (distante o reciente) que permite repensar el presente.

Si bien Convención Teatro no designa a *Griegos*, en sus paratextos, como una reescritura -elige los términos *versión libre* y *puesta en versión*-, consideramos que se corresponde con nuestra definición y se trata de una **reescritura teatral**, una práctica reescritural dramaturgica. Elegimos conceptualizarla de esta manera poniendo el acento en la tarea escritural, en el proceso, y no en un resultado que es siempre transitorio, puesto que el texto teatral no es el “punto de llegada” y en tanto la reescritura está en permanente contacto con la escena.

Seguidamente, revisaremos las problemáticas que inaugura la reescritura y cómo impactan en la puesta teatral que nos ocupa, lo que nos llevará, también, a justificar algunos enunciados que elegimos para precisar la categoría.

### ***Reescribir, interpretar***

Cuando definimos a la reescritura, propusimos entenderla como un procedimiento de escritura en relación con una lectura. Esto equivale a decir que este procedimiento dramaturgico puede pensarse en tanto *interpretación*. Para poder justificarlo, resulta ineludible la mención de las reflexiones que Michel Foucault esbozó en su conferencia “Nietzsche, Freud, Marx”, en la que, como dijimos, el autor llama la atención acerca de la doble sospecha que recae sobre el lenguaje en la modernidad (el lenguaje no dice exactamente lo que dice y desborda su forma verbal).

Al centrar su atención en Nietzsche, Freud, Marx como intérpretes, Foucault indaga cuáles son sus técnicas de interpretación y afirma que estas fundan, a partir del siglo XIX, la hermenéutica moderna. Esta doble sospecha del lenguaje es el punto de partida para interpretar: dado que el lenguaje no dice lo que dice, el intérprete no se hunde en la



profundidad de aquello que interpreta para ir en busca de la “verdad”, entendida como significado original y primario. Si el lenguaje dice más y dice otra cosa distinta de lo que dice, entonces el intérprete se zambulle para mostrar lo que está encubierto y se hace pasar por verdad. Lo que está en el fondo no es más que otra interpretación, dado que el signo es, en sí mismo, interpretación de otros signos.

Caída la ilusión de considerarlo un puente a lo real, caída la ilusión de su transparencia con respecto a su referente, el signo empieza a pensarse como máscara, en su costado negativo: contradictorio y ambiguo. De esta manera, la interpretación se torna una tarea *abierta*, infinita, inacabada: un movimiento -del fondo a la superficie y viceversa-, y, también, un tarea *violenta*: la elucidación se acompaña de cierta violencia, de apoderamiento de aquello que se encuentra y que es necesario revolver, especialmente aquello que se presenta como verdad única y final es lo que resulta necesario des-cubrir, evidenciar su carácter de interpretación. Y es porque hay interpretaciones -tanto las que se imponen como las que no- que “estamos consagrados a la tarea de interpretar” (Foucault, 1995: 45). Foucault piensa la hermenéutica moderna como interpretación sobre interpretación, que se vuelve sobre sí misma hasta el infinito y debe preguntarse, especialmente, por el *quién* -quién interpreta-. Este repliegue sobre sí misma inaugura un tiempo circular: “Este tiempo está obligado a pasar por donde ya ha pasado” (Foucault, 1995: 47). Esta cita pareciera apuntar directamente a la lógica y movimiento propios de la reescritura: así, con Foucault, es posible pensar **la reescritura como interpretación**: reescribir es volver a pasar por donde ya se ha pasado, volver a decir lo que ya ha sido dicho, volver a escribir lo que ya ha sido escrito, en definitiva: (re)volver. El proceso de reescribir implica un apoderamiento de lo reescrito, ejercido con violencia, con una violencia transformadora.

La reescritura es la respuesta transformadora ante el estancamiento de la interpretación cuando se presenta como verdadera y única. La reescritura se sostiene en la lógica de un movimiento permanente; es, como la interpretación, un “perpetuo juego de espejos” (Foucault, 1995: 37). Obligada a mirar y a mirarse, *reescribir implica poner en escena el acto de la lectura, el acto de interpretar*. Y, además, la reescritura asume el gesto de la interpretación y evidencia su carácter de tal: se nombra a sí misma (de alguna u otra manera), señala sus referencias, predispone al lector/espectador a recordar, a buscar la variante en la invariante, lo vigente en lo nuevo. Como toda interpretación, además, está a la escucha de otras interpretaciones. Esto tiene especial interés en aquellas reescrituras que (re)vuelven sobre textos considerados *clásicos*, como es el caso de *Griegos*. Iniciar el desafío de reescribir

un texto concebido en el año 458 a. C. -y que, a su vez, no lo olvidemos, era ya una versión, la versión trágica del mito-, implica activar el movimiento de la interpretación y la historia de dicho movimiento: volver a actualizar otros textos que ya lo han reescrito, reactivar los sentidos asociados a la tragedia griega y a Grecia como cuna del teatro occidental, reunir intertextos (música, literatura, más teatro) que también hablan y continúan hablando sobre lo que se reescribe. Es así que reescribir es explicitar que se ha interpretado.

El ensayo “Escribir la lectura”, de Barthes, de 1970, nos permite establecer una analogía: lo que el autor llama *texto-lectura*, ese texto que se va construyendo en la mente del lector a medida que lee, tiene la lógica de la reescritura: “...esa lectura, irrespetuosa, porque interrumpe el texto, y a la vez prendada de él, al que retorna para nutrirse...” (Barthes, 2009: 35). Esta lógica es asociativa, en palabras barthesianas, dispersa y disemina al relacionar a cada frase del texto material otros sentidos, otras imágenes, otras recurrencias. Si la reescritura, como decíamos antes, implica poner en escena el acto de interpretar, es porque, en definitiva, se trata de la escritura de una lectura. De algún modo, el procedimiento de reescribir comparte la dinámica de lo que Barthes espera de la crítica:

Abrir el texto, exponer el sistema de su lectura, no solamente es pedir que se lo interprete libremente y mostrar que es posible; antes que nada, y de manera mucho más radical, es conducir al reconocimiento de que no hay verdad objetiva o subjetiva de la lectura, sino tan sólo una verdad lúdica y además, en este caso, el juego no debe considerarse como distracción sino como trabajo, un trabajo del que, sin embargo, se ha evaporado todo esfuerzo: leer es hacer trabajar a nuestro cuerpo... (Barthes, 2009: 42)

Barthes piensa la lectura como una práctica de escritura. Si vinculamos estas palabras a la práctica reescritural, veremos que esta abre los textos, deja al descubierto la historia de sus lecturas -de sus interpretaciones- y las pone en juego. Reescribir para el teatro, además, implica un necesario trabajo creativo en el que *el cuerpo se ve ineludiblemente involucrado*. Reescribir un texto como *Agamenón*, de Esquilo, supone, entonces, “...describir la disposición topológica que proporciona a la lectura del texto clásico su trazado y su libertad, al mismo tiempo” (Barthes, 2009: 43). Simultaneidad y encuentro -entre temporalidades, entre palabras y cuerpo- caracterizan la lógica de la reescritura.

Las maneras singulares que se eligen para activar el movimiento de la interpretación construyen un posicionamiento político: si esto ya ha sido dicho, si esto ya ha sido escrito, si esto ya ha sido interpretado, si parece inevitable volver a pasar insistentemente por los mismos lugares, ¿por qué se hace? El trabajo de Convención Teatro no tiene como objetivo

marcar otra vez la huella ya trazada y reivindicar lo mismo. La obstinación de recorrer y recordar lo que ya ha sido escrito no busca consolidar la tradición, no intenta -innecesariamente- volver a legitimar un texto considerado clásico con el único objeto de fosilizar su lectura. Recordemos, como dijimos líneas antes, que en la propuesta de Barthes de hacerle trampas a la lengua, la reescritura pone en suspenso la gregariedad de la repetición, justamente, desde la repetición. Entonces, la práctica reescritural de *Griegos* reconoce un camino hecho, propone su alternativa y reivindica lo diferente de lo mismo. De esta manera, la reescritura de un clásico en esta obra teatral independiente asume la puesta en circulación de los saberes en una colisión transformadora entre el pasado y el presente, en la que el pasado tiene todavía qué decir sobre hoy, en la que la memoria de lo que ya ha sido dicho es un material para pensar el presente y éste, así, encuentra su espacio de interrogación del pasado.

### ***Las palabras: tan de todos, tan de nadie***

¿De quién son las palabras? ¿Son, realmente, objeto de propiedad? En el territorio del teatro, estas preguntas se asumen de un modo menos escandaloso que en el de la literatura, pero no por ello menos movilizante. Si en el ámbito literario todavía parece casi impensado que un texto esté firmado por más de un autor; en teatro, construir, en palabras de Biset (2013), una *comunidad de escritura* no solo es pensable, sino deseable: la dramaturgia contemporánea se piensa colectivamente. Y en el caso de las prácticas reescriturales dramáticas, la pregunta por la autoría del texto se enfatiza: ¿plagio, homenaje, diálogo...?

Volvamos, por un momento, a recordar la propuesta de Dubatti en torno a la *dramaturgia de adaptación o versión teatral* (VT). El autor plantea que la naturaleza autoral del texto, en esos casos, es doble:

La VT reconoce el autor del TF y su autoridad, es decir, homenajea su saber hacer... (...) Por lo tanto, en la VT el lugar del autor es doble aunque de distinto nivel. Hay un autor reconocido (en el doble sentido de dar cuenta de él y rendirle reconocimiento) o primer autor (autor del TF), y un segundo autor, en relación de jerarquía, dependiente de aquél: el dramaturgo adaptador (Dubatti, 2008: 154).

Dubatti aclara que esta jerarquía es meramente ordinal (el primer autor simplemente escribió primero). Sin embargo, notemos los términos empleados: autoridad, homenaje, dependencia. Más adelante, explica:

La VT simultáneamente tiene y no tiene autonomía como texto nuevo e independiente: tiene lo que podríamos llamar una autonomía relativa o condicionada por su dependencia al

TF. Es decir el adaptador crea nuevas condiciones para un texto ajeno y/o previo, que impone sus reglas de diferentes formas, y el adaptador debe reconocer explícitamente esa deuda de propiedad y autoridad (Dubatti, 2008: 160).

Aquí leemos más: imposición de reglas, deuda de propiedad. ¿Cuál es la raíz histórica de este campo semántico asociado a la figura del autor? Al preguntarnos por el vínculo que los hacedores de *Griegos* eligieron establecer con el texto reescrito, Michel Foucault (2010) parece describir esta decisión creativa con las palabras con las que da inicio a su conferencia *¿Qué es un autor?*, en 1969:

El tema del que quisiera partir, cuya formulación tomo de Beckett: 'Qué importa quién habla -dijo alguien-, qué importa quién habla'. Creo que en esa indiferencia hay que reconocer uno de los principios éticos fundamentales de la escritura contemporánea (Foucault, 2010: 11).

Para problematizar los modos en los que configuramos la idea de autor, seguiremos los planteos de Foucault en dicha conferencia. Para este pensador, la noción de autor representa el momento de individualización de la historia de las ideas y se detiene en la relación texto-autor: "...la manera en la que el texto apunta hacia esa figura que le es exterior y anterior, al menos en apariencia" (2010: 11), específicamente en la escritura contemporánea, a la que concibe no como un resultado, sino como una práctica. Según Foucault, la escritura se refiere a sí misma y se experimenta desde sus límites: "...la escritura se despliega como un juego que infaliblemente va más allá de sus reglas y pasa así al afuera"<sup>23</sup> (Foucault, 2010: 12). En esta práctica, el sujeto no deja de desaparecer para dar lugar a las formas del discurso. Por otro lado, Foucault señala la relación entre escritura y muerte. La escritura ya no conjura la muerte (como sí se pretendía la inmortalidad de los héroes en la epopeya griega o la postergación del asesinato en *Las mil y una noches*). La escritura contemporánea se liga a la borradura de los caracteres individuales del sujeto que escribe (2010: 13), lo que indica la singularidad de su ausencia<sup>24</sup>. Para Foucault, lo interesante es entrever el espacio vacío que

---

<sup>23</sup> Para ampliar esta idea, resulta interesante la lectura del ensayo "El pensamiento del afuera", de 1966.

<sup>24</sup> Recordemos que la conferencia de Foucault que estamos sistematizando forma parte de un debate acerca de la noción de sujeto y, por lo tanto, hay muchas referencias a discusiones con otros filósofos. Aquí, por ejemplo, encontramos una alusión a los planteos barthesianos en "La muerte del autor", su artículo de 1968. En línea con la mirada de Foucault, Barthes define al *autor* como un producto de la modernidad, que privilegia la figura del individuo, y que la literatura coloca en el centro de interés; muestra de ello es la crítica, que suele explicar la obra en términos de expresión de la voz del Autor, que le precede. Barthes pone en cuestión este "imperio del Autor" evidenciando que hay escritores, como Mallarmé, que sacuden esa concepción y que entienden que es el lenguaje el que habla y no el autor; así como la teoría de la enunciación muestra el carácter lingüístico del sujeto que dice -enuncia- *yo*. Su

deja ese autor que desaparece, “...acechar los emplazamientos, las funciones libres que esa desaparición hace aparecer” (2010: 17). A continuación, analiza un problema que trae el nombre del autor, en tanto nombre propio: el problema de la referencia, que nunca es pura y simple. Supone más una descripción (Aristóteles es “el fundador de la ontología”) que una indicación (un dedo señalando a alguien), mejor dicho, se balancea entre esos polos. El nombre del autor mantiene un vínculo específico con lo que nombra, no es un nombre propio como los demás (no tendría el mismo efecto descubrir el verdadero color de ojos de Shakespeare que descubrir que una pieza teatral no le pertenece): resulta, entonces, una singularidad paradójica. El nombre del autor ejerce un *papel en el discurso*:

...[un nombre de autor] garantiza una función clasificatoria; un nombre semejante permite reagrupar un determinado número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. Además efectúa una puesta en relación de los textos entre sí... (...)

...el nombre del autor funciona para caracterizar un determinado modo de ser del discurso: para un discurso, el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de que se puede decir ‘esto ha sido escrito por tal’ o ‘tal es su autor’, indica que ese discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra inmediatamente consumible, sino que se trata de una palabra que debe ser recibida de cierto modo y que en una cultura dada debe recibir un estatuto determinado (Foucault, 2010: 20).

El nombre del autor corre en el límite de los textos, no va desde el interior del discurso hacia un exterior del individuo real, sino que habita ese borde y muestra el estatuto que un discurso tiene en una sociedad y una cultura. Esto le permite plantear que existen discursos que están históricamente provistos de la *función-autor*, es decir, un modo de existencia, circulación y funcionamiento de ciertos discursos (no todos). Foucault distingue las características de la *función-autor*. Por empezar, son objetos de apropiación. Hace un breve

---

postura concibe en simultáneo el surgimiento del texto y el del escritor (no olvidemos que Barthes piensa a la literatura en tanto escritura). Alejarse de la idea del “Autor-Dios” es desterrar la idea de que el texto posee un sentido unívoco que una persona instala en él, lo cual da pie a la reivindicación de la tarea de la lectura: “Una vez alejado el Autor, se vuelve inútil la pretensión de ‘descifrar’ un texto. Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura” (2009: 81). En contraposición a esta concepción, la escritura es un despliegue de sentidos múltiples y, agrega Barthes, “...existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector” (2009: 82). En ese sentido, la lectura es aquello que merece atención en el debate y en la historia de la literatura, ya que es el espacio de cruce de sentidos y de textos provenientes de la cultura. Para cuestionar, entonces, la centralidad del Autor, entendido como autoridad del sentido, y reconocer la figura del lector como aquel que desenreda y despliega los significados, Barthes es contundente: “...el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor” (2009: 83). Más adelante, en textos como *La preparación de la novela* (1978-1980), Barthes repiensa el lugar del sujeto, aunque sostiene su posicionamiento en torno a la actividad de la lectura.

repasso histórico y señala que los discursos comienzan a tener autor en la medida en que son transgresores y podían, por ello, ser castigados, entendiendo al discurso como acto, no como bien. Es en el siglo XVIII que se instala un régimen de propiedad de los textos (derechos de autor, relación autor/editor, derechos de reproducción), momento en el que la literatura parece tomar como imperativo la transgresión. Por otra parte, la *función-autor* no se ejerce de manera universal y constante en todos los discursos: no siempre los mismos tipos de textos merecieron atribución. Esta situación varía históricamente: en la Edad Media, algunos textos relacionados con el saber necesitaban referirse a un autor como garantía de su comprobación (no como autoridad). Al contrario, en los siglos XVII y XVIII, su garantía era ser demostrable, no requerían autoría. No así en literatura:

...los discursos 'literarios' ya sólo pueden ser recibidos dotados de la función-autor: a todo texto de poesía o de ficción se le preguntará de dónde viene, quién lo escribió, en qué fecha, en qué circunstancias o a partir de qué proyecto. El sentido que se le otorga, el estatuto o el valor que se le reconoce dependen de la manera en que se responde a esas preguntas. Y si como consecuencia de un accidente o de una voluntad explícita del autor, nos llega en el anonimato, el juego es en seguida reencontrar al autor. El anonimato literario no nos resulta soportable; no lo aceptamos más que a título de enigma (Foucault, 2010: 24).

Otra característica de la *función-autor* es que no es el resultado de la atribución espontánea de un discurso a un individuo. Para que un individuo se convierta en autor, una serie compleja de operaciones deben producirse: el autor es la proyección del tratamiento que hacemos de los textos, proyección históricamente variable. En la Modernidad, el autor es pensado como unidad de escritura, un foco de expresión que permite superar las contradicciones y se manifiesta de igual manera en todo texto. Por último, la *función-autor* se caracteriza por el despliegue y dispersión de varias *posiciones-sujeto*, que habitan entre el escritor real y el narrador (no solo en literatura). Aquí Foucault se refiere a los signos que remiten al autor (*shifters*), cuyo papel es complejo y variable en distintos discursos: no remiten a un individuo real, puede dar lugar a varios "yo" simultáneos<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> En su análisis, Foucault también considera a los autores en *posición transdiscursiva*, que son fundadores de discursividad: producen la posibilidad y la regla de formación de otros textos, no simplemente para realizar analogías (como "fundar" las convenciones de un género), sino para volver posible las diferencias, una cantidad innumerable de textos diferentes (por ejemplo, Freud o Marx). No es equivalente a la fundación de cientificidad (aunque tampoco es sencillo deslindar cuándo se trata de un caso y cuándo se trata de otro): la instauración de discursividad no forma parte de las ulteriores transformaciones, permanece detrás o en suspenso. Exigen un "retorno al origen" (que no es lo mismo que "redescubrir" o "reactualizar") causado por un olvido esencial y constitutivo: se vuelve al texto mismo y a su vacío, a su ausencia. Este sería un trabajo de transformación de la discursividad. Dichos

El análisis de la *función-autor* permite establecer una tipología de discursos según sus propiedades discursivas, por ejemplo, indagando su relación (o no relación) con un autor (y no solamente según sus rasgos gramaticales). También, estudiar las modalidades de existencia de un discurso: sus modos de circulación, de valoración, de atribución, de apropiación, que varían con cada cultura. En el juego de la *función-autor* se aprecia cómo los discursos estriban en relaciones sociales más que en los temas que ponen en práctica. Finalmente, indagar en la *función-autor* pone en cuestión el sujeto -su carácter absoluto y su rol fundante-: se trata de captar los puntos de inserción, los modos de funcionamiento y las dependencias del sujeto. El análisis no consistiría en preguntarse cómo un sujeto manipula y da sentido al lenguaje, sino:

...¿cómo, según qué condiciones y bajo qué formas algo como un sujeto puede aparecer en el orden de los discursos? ¿Qué sitio puede ocupar en cada tipo de discurso, qué funciones puede ejercer y obedeciendo a qué reglas? En resumen, se trata de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su rol de fundamento originario, y analizarlo como una función variable y compleja del discurso (Foucault, 2010: 41).

Dado que la *función-autor* es histórica, puede transformarse o incluso ya no existir. ¿Puede ser la dramaturgia contemporánea un espacio de complejización de la función-autor? Leemos en el proceso creativo de *Griegos* una puesta en acto de aquella *ética de la indiferencia* que postula Foucault acerca de la escritura contemporánea, en tanto la práctica escritural se in(volucra en la) diferencia con un texto otro, juega con sus límites: en el borde entre lo propio y lo ajeno, entre lo mismo y lo otro, la función-autor se pone en escena, se ve interrogada.

Daniela Martín, en su reflexión crítica, ha considerado el problema de la autorialidad desde la óptica de Foucault, acordando con él en su reciente novedad, que podemos ubicar históricamente en la Modernidad<sup>26</sup>. En su ya citado artículo del 2013, comenta que las

---

retornos se hacen "...hacia una suerte de costura enigmática entre la obra y el autor. En efecto, es en tanto que es el texto del autor y de ese autor particular que el texto tiene valor instaurador y es por eso, porque es texto de ese autor, que hay que volver a él" (Foucault, 2010: 38). Esto lleva a plantear la complejidad de la *función-autor* cuando se miran conjuntos más vastos, como disciplinas. En el caso de las prácticas reescriturales dramáticas de tragedias clásicas, ¿podríamos pensar a Esquilo en una posición transdiscursiva, podríamos pensar en una "discursividad de la tragedia"? Pregunta que dejamos abierta.

<sup>26</sup> Dice Martín: "Para el mundo clásico, el concepto de creación *ex nihilo* no existe. Los grandes trágicos - Esquilo, Sófocles, Eurípides- se dedicaron a la ardua tarea de dar una versión particular de mitos conocidos por todos. El público griego asistía al teatro, a ese gran acontecimiento cívico, a ver, justamente, qué resolución dramática proponían para cada uno de estos grandes relatos. No había suspenso, no había intriga. Antígona enterrará a su hermano y morirá por ello. Agamenón morirá a manos de Clitemnestra, así como Casandra, la pitonisa maldita por Apolo. Medea asesinará,

prácticas dramáticas que optan por la reescritura se enfrentan a la concepción de autor explicada por Foucault, entendiéndolo como lugar originario y de autoridad, y algunas líneas de investigación todavía así lo entienden, tal como advertimos en la mirada de Dubatti.

En contraposición a esta perspectiva, Martín recupera los aportes de Laddaga, en *Estética de laboratorio*, quien, como explicamos antes, sostiene que actualmente las producciones de arte son de más de uno, resultado de colaboraciones. De esto se desprende que experimenten variantes de *autorías complejas*: “formas que no son ni las más características del antiguo autor ni las que quisieran celebrar los ritos más simples de su ausencia” (Laddaga, 2010: 13). Desde esta postura teórica podemos comprender esas palabras destacadas en el cuaderno de dirección: *dramaturgia coral*<sup>27</sup>. Efectivamente, ese anhelo/propuesta durante el proceso creativo se materializó en *Griegos*, que resulta un conglomerado de voces (lo que sería una *multiplicación dramática*, explicado anteriormente) que hace interactuar voces de temporalidades y espacios diferentes, activa y encuentra diferentes universos simbólicos, deja ingresar las demandas de la escena en el marco de un *trabajo colectivo*. Lo grupal, lo múltiple, amplifica los modos posibles de decir y de crear, con lo cual

El Autor, con mayúscula, ese “personaje moderno” que según Barthes (1968) valida y radicaliza el “prestigio del individuo”, se disuelve -por la naturaleza misma del hecho teatral- en una multiplicidad de voces que le dan cuerpo presente a esa ausencia que implica la obra escrita. La autorialidad entendida en esos términos se disgrega en el mismo momento en el que un grupo de actores, director y equipo creativo en general, deciden llevarlo a escena: encuentra una desintegración natural allí. Si a esta situación natural le sumamos una modalidad de trabajo que implique una apropiación de un texto previo, esa diseminación se potencia (Martín, 2013: 12).

De esta manera, el trabajo de *apropiación* aborda los materiales previos suspendiendo la convencional -e histórica- concepción de que el sentido legítimo está predeterminado en el

---

invariablemente, a sus hijos. El problema de la originalidad, así como el del concepto de autor, es relativamente nuevo, y ambos plantean, en su conjunto, una serie de interesantes reflexiones si las ponemos bajo la lupa de la actual producción teatral contemporánea” (2013: 1).

<sup>27</sup> En el comentario sobre *Griegos* que podemos leer en la página web de Convención Teatro, se evidencia esa búsqueda por una dramaturgia coral concretizada: “La problemática de la actualización de un texto clásico se presentaba como un espacio de investigación actoral, dramático y escénico con infinitas posibilidades a desarrollar. Así, partimos de opciones dramáticas múltiples: en un intento por armar una dramaturgia coral, en donde participen muchas voces, se armó una obra en capas, una obra-paisaje, una obra caótica”. Extraído de la página web oficial de La Convención Teatro: <http://www.convencionteatro.com/#!/griegos/c1rva>, última visita: 05/10/16.



texto a reescribir -cuyo garante es su autor-, lógica en la cual los adaptadores deben respetar fielmente ese significado único y primigenio, con lo que su tarea se reduce a ampliar o recortar significados en dependencia del texto. Este modo de entender la reescritura se sostiene en algunas líneas de análisis actuales, como es el caso de Liliana López, quien en “La escritura criminal”, artículo de 2015, analiza tres reescrituras: en literatura, *El Aleph engordado*, de Pablo Katchdajian; en teatro, *Hamlet está muerto sin fuerza de gravedad*, de Ewald Palmetshofer (puesta de Lisandro Rodríguez) y *El acto gratuito*, de Gonzalo Demaría (dirección de Luciano Cáceres). Por más que reconoce la potencia creativa de estas prácticas reescriturales, todavía hay una idea de desvío en términos de desautorización, desobediencia, ley infringida. Aunque reconocemos la ironía, esta no deja de señalar el trasfondo del pensamiento: los artistas siguen siendo criminales que desafían la autoridad del autor, crímenes justificados por la identificación o la admiración.

De aquí que Martín pregunte: “...¿en dónde ubicamos nuestra mirada como espectadores actualmente: en la legitimidad de quien dice, o en la creación autónoma de un mundo de sentido?” (2013: 2). La experiencia reescritural de *Griegos* no se cimienta en la adoración de Esquilo. Adopta la forma de lo diverso y lo colectivo -que sin embargo no invalida las subjetividades-, como diseminación discursiva y del sentido:

...en la medida que crece la autoafirmación singular de cada uno, es decir, el propio proceso afectivo de pensamiento, más se disuelve el “yo autor” y emerge la obra como enunciación compleja de multiplicidades. Las voces se mezclan por contagio y estímulo de cuerpos y pensamientos; las individualidades se diluyen y el sentido circula “entre” las partes; tejiendo y componiendo tramas y conectividades impensadas para la propia conciencia personal de actores y directores -y llegado el momento, del público (Martín, 2013: 2).

Esta diseminación de la autorialidad se comprende al detenernos en la importancia que tuvo en la génesis de *Griegos* la dramaturgia del actor, lo que nos permite entender el carácter escénico de la escritura. Antes mencionamos un artículo de Martín (2011a) en el que se detiene en las consecuencias de la centralidad que cobra el actor en los procesos creativos teatrales del siglo XX. Una de ellas es la redefinición de la noción de escritura y, con ella, la de autoría. Especialmente en aquellas propuestas que no son representativas, sino de índole performática -en las que se intensifica el presente escénico-, “la acción deviene dramaturgia desde la construcción permanentemente efímera del cuerpo en movimiento” y “el actor es artífice permanente y constante de la obra” (Martín, 2011a: 3).

La noción de dramaturgia del actor, que refiere a su producción poética en la escena, ha sido también trabajada por Argüello Pitt, para quien en las nuevas dramaturgias encontramos un cambio de perspectiva político en torno a la idea de autor. El actor se relaciona con el texto desde la materialidad y no buscando reproducir fielmente un significado que venga determinado en el texto.

El canon configura al autor como el portador de una significación que debe ser interpretada -o al menos dilucidada- por la escena. Con el surgimiento de las nuevas dramaturgias, este canon se subvierte y comienza a ser posible la ausencia de algo que decir establecido en el texto. El sentido emerge de los procedimientos. Esta característica entra inmediatamente en tensión con la idea del autor de gabinete y de "palabra soplada"<sup>28</sup> (Argüello Pitt, 2005: 15).

Martín enfatiza dos dimensiones fundamentales del trabajo de la dramaturgia del actor: el cuerpo y el pensamiento. El actor escribe con su cuerpo, crea ficción, piensa en y sobre la escena (es un pensamiento teatral). Así, se cuestiona que la escritura sea fija, estable, estática<sup>29</sup>. Muy por el contrario, el cuerpo en movimiento es gráfica:

El cuerpo del actor, en ese sentido, realiza un proceso de escritura que implica la fusión de diversos sistemas en el mismo devenir de la escena: el trabajo sobre la voz, sobre el ritmo, sobre la construcción de relato, etc. Y esa operatoria, que exige la combinación de diversos registros corporales, se caracteriza por un dinamismo móvil, un procedimiento de elaboración discursiva activa y continua, de difícil documentación inclusive... (Martín, 2011a: 5)

De esta manera, la escritura escénica del actor construye textualidad y es una permanente reescritura, en tanto trabaja sobre lo ya hecho y es nueva cada vez. Además de poner en crisis la noción de autor porque intervienen en el proceso otros autores, como los actores en tanto creadores, la diseminación de la autorialidad también se extiende hacia el espectador. Cuando Martín retoma la noción de *autorías complejas*, de Laddaga, plantea que los procesos creativos contemporáneos adoptan formas diversas (ni uniformes ni

---

<sup>28</sup> Argüello Pitt hace referencia al ensayo de Derrida de 1965, "La palabra soplada", en *La escritura y la diferencia*, en el que discute la imagen romántica de autor como elegido cuyas palabras le son dictadas en un acto de inspiración.

<sup>29</sup> Aquí Daniela Martín cita a Oscar Cornago en *Éticas del cuerpo* (2008): "Si el cuerpo del actor es actualmente uno de los territorios más fértiles para cuestionar el concepto moderno de autoría, el texto escrito es el territorio simbólico de la autoría, siempre más fácilmente vinculable a lo que queda fijado, detenido sobre un papel, que a un cuerpo vivo, que se resiste a ser entendido como obra de arte que pueda ser conservada, vendida o poseída" (Cornago, citado en Martín, 2011a: 5).

homogéneas), por ejemplo, en sus modos de firmar la obra o en las estrategias a partir de las cuales configuran al espectador como un co-autor, con lo cual se amplifica la autoralidad. En esa clave comprendemos la apreciación que una de las actrices de *Griegos*, Maura Sajeve, realiza al repensar su trabajo en el marco de la entrevista que tuvimos con los hacedores:

Es re potable y potente el encuentro con el espectador porque muchas cosas de las que... por ejemplo, en el texto que yo digo sola al principio hay muchas cosas que me las dijeron los espectadores y yo las voy sumando. Y cada vez el texto ese se hace más largo y termino decidiendo qué decir. O cortando, adaptándome al tiempo de ellos [Analía Juan y Mauro Alegret] y, por ejemplo, si llego a una parte y ellos dos terminaron, la corto ahí porque como yo cuento todos apartados dispersos, no importa si los últimos dos no los digo. Una vez me pasó que en Venado [Venado Tuerto, Santa Fe] un señor me contó la historia de por qué a Esquilo lo había matado la tortuga. Y yo sabía la leyenda pero no sabía la razón por la cual había pasado eso y la historia que traía eso. Tenía que ver con lo que creen los griegos, porque fue el cumplimiento de un oráculo. Bueno, “fue”, en realidad también lo dice la leyenda. Lo terminé sumando a eso a veces cuando tengo tiempo o cuando da. También en las partes en las que estamos improvisando todos a veces la gente se anima y participa. Entonces eso suma y nosotros le hablamos a la gente en esas partes, están muy presentes, entonces construyen la escena con nosotros, muchas veces la han construido (en Anexo, pág. 9-10).

Como vemos, tanto en la reflexión teórica de Martín como en la reflexión sobre la práctica de Sajeve encontramos una concepción diferente de la autoralidad, que será, de hecho, lo que motive y guíe el trabajo artístico. Los desafíos creativos que conlleva esta concepción de autor definen la búsqueda y a la vez la poética del grupo, como seguimos leyendo en su página web:

Apuntamos a descentrar la palabra de un único autor (con la consecuente problematización de ese rol), para ponerla en una suerte de contagio productivo con diferentes textualidades: las que surgen en la escena, las que se proponen desde la dirección, las que se rescatan de las múltiples versiones con las que se trabaja. En este sentido, tomamos como criterio de composición dramática la apropiación de los textos – fuente. ¿Qué significa para cada uno de los integrantes las obras elegidas para su posterior versión? ¿De qué nos hablan los clásicos y los textos que forman parte de la tradición teatral? ¿Cómo nos interpelan en lo personal, individual y singular? ¿En qué lugar de nuestra ciudad y sus modos de funcionamiento repercuten? Desde ese vínculo personal, cada uno de los integrantes de los proyectos llevados a cabo aportan a la elaboración de una dramaturgia final, produciéndose

ese efecto de contagio, y esa descentralización de una voz única que tenemos como objeto de investigación.<sup>30</sup>

Podemos ver en *Griegos* una **ética de la reescritura**. No hay intención de desconocer la palabra de Esquilo. Se trata, más bien, de entrecruzar la tragedia Agamenón con textos de los actores y directora, textos de poetas cordobeses, textos concebidos en los ensayos... y volverlos pares, sin jerarquizar ninguno por sobre otro, en tanto y en cuanto todos requieren del mismo trabajo para construir la escena. La tragedia de Esquilo es el material que motiva el encuentro con el resto de las textualidades, con las que se conjugan en simultáneo. Se desbarajusta, así, el sentido común que atribuye jerarquías a un texto por el nombre propio que lo acompaña o por su cronología. Si la tragedia se reescribe es para serle (in)diferente, para instalar la tensión igual/distinto y llevarla al límite de su propia contradicción. Así, se abre, se multiplica, lo nuevo de lo mismo. Por todo lo dicho, el autor ya no es autoridad, ni garantía de legitimidad de un enunciado. Actores, directora y poetas convocados intervienen en la dramaturgia de *Griegos* a través de diferentes modalidades y conforman una **comunidad de escritura**.

En cuanto a las prácticas reescriturales dramatúrgicas, resulta interesante pensar en su modalidad de apropiación de un discurso, en la que la *función-autor*, puesta en juego, se cristaliza en los vínculos sociales que la fundan y no solo en los temas aludidos. De esta manera, ¿no parece, Foucault, pensar en las nuevas dramaturgias al imaginar el devenir de la *función-autor* en la contemporaneidad?

Podemos imaginar una cultura donde los discursos circularían y serían recibidos sin que la función-autor apareciera nunca. Todos los discursos, cualquiera sea su estatuto, su forma, su valor, y cualquiera sea el tratamiento a que se los someta, se desarrollarían en el anonimato del susurro. Ya no se oirían las preguntas por tanto tiempo repetidas: “¿Quién ha hablado realmente? ¿Es en verdad él y nadie más? ¿Con qué autenticidad o qué originalidad? ¿Y ha expresado lo más profundo de sí mismo en su discurso?” Sino otras como estas: “¿Cuáles son los modos de existencia de ese discurso? ¿Desde dónde se ha sostenido, cómo puede circular y quién puede apropiárselo? ¿Cuáles son los emplazamientos que se reservan allí para sujetos posibles? ¿Quién puede ocupar esas diversas funciones de sujeto?” Y detrás de todas estas preguntas no se oiría más que el ruido de una indiferencia: “Qué importa quién habla”. (Foucault, 2010: 42)

---

<sup>30</sup> Extraído de la página web oficial de La Convención Teatro: <http://www.convencionteatro.com/#!sobreconvencion/c240r>, última visita: 05/10/16.

### ***Problemáticas que inaugura la reescritura de un clásico***

Luciano Delprato, director y dramaturgo de Córdoba, al comentar el proceso creativo de la puesta *Edipo R*, que dirigió con el grupo Organización Q y estrenó en mayo de 2008, se pregunta:

¿Qué vuelve clásico a un clásico? Una respuesta posible es su capacidad para, a la manera del mito, suspender el flujo lineal del tiempo y permitirle que se pliegue sobre sí mismo, convenciéndonos de la idea de que los siglos no nos separan de Sófocles, sino que nos unen a él (Delprato, 2008: 8).

En este sentido, la reescritura de un texto considerado clásico pone en escena los modos en que decidimos leer el pasado. Veremos que el prefijo iterativo también es recuperado por Italo Calvino (1994), quien plantea que la lectura de un clásico supone siempre una *relectura* que tiene la forma de un encuentro, un acontecimiento novedoso, un descubrimiento. Es, a la vez, un texto inolvidable y olvidable; en él siempre queda algo de olvido. De alguna manera, la relectura es la respuesta a la interpelación de lo que no está, lo que no recordamos, con lo cual se ponen en evidencia los mecanismos de la memoria.

Hay en la obra una fuerza especial que consigue hacerse olvidar como tal, pero que deja su simiente. (...) Los clásicos son libros que ejercen una influencia particular ya sea cuando se imponen por inolvidables, ya sea cuando se esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual (Calvino, 1994: 15).

Pero un clásico es también una relectura en tanto *sedimento de lecturas*: resulta la suma de quienes ya lo han leído, arrastra con él las huellas de lecturas anteriores. Es por esta razón que nunca termina de decir lo que tiene para decir: cada lectura activa las precedentes, además de fundarse a sí misma. Los procedimientos de la reescritura de un texto clásico, de algún modo, dejan ver esos sedimentos y los entrecruza explícitamente.

Siempre viejo y siempre nuevo, un clásico se configura como tal en tanto tenga, en palabras de Calvino, un efecto de resonancia en una continuidad cultural. Por eso es clave considerar desde dónde se lee: es clásico aquel texto que demanda ser leído desde la actualidad. En esa operación, prescinde de lo actual pero, al mismo tiempo, lo requiere. De esa manera, persiste como ruido de fondo del presente; así, se convierte en punto de convergencia entre el pasado y el presente.

Lo clásico no es un atributo estático ni inembargable, es una decisión de lectura. También Jorge Luis Borges, en su ensayo "Sobre los clásicos", así lo entiende:

Clásico es aquel libro que una nación o un grupo de naciones o el largo tiempo han decidido leer como si en sus páginas todo fuera deliberado, fatal, profundo como el cosmos y capaz de interpretaciones sin término. Previsiblemente, esas decisiones varían. (...) Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posee tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres, urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad (Borges, 2005: 232-233).

Precisamente en esta misma cita de Borges se detiene Liliana López en el artículo antes mencionado. Sobre ella, señala:

En esta frase, la cuestión de la temporalidad, presente en “generaciones”, no debe distraernos del uso de “previo”, aplicado a fervor. Aquello que es previo, es el mandato cultural, que nos precede y nos conmina a fervorosas lecturas, reposiciones, traducciones, interpretaciones (López, 2011: 3).

En este y otro artículo posterior (“Procedimientos de la *performance* en el teatro actual de Buenos Aires: la reescritura escénica de clásicos”, de 2012) la investigadora recorre brevemente, a partir de la lectura de Elsa Pucciarelli, varias de las acepciones que el término *clásico* recibió a lo largo de la historia: desde la definición del *Diccionario de la Academia Francesa*, de 1694, que apunta a un autor antiguo como autoridad en la materia de la que se trate, hasta la postura de Harold Bloom (*El canon occidental*, 1994), para quien lo clásico está en relación con lo canónico, en tanto recorte selectivo de la tradición. López menciona que, según Pucciarelli, las definiciones tanto relativas como absolutas de *clásico* señalan a un *ideal*, realizado plenamente en el período ático de la Grecia antigua -aunque, observa López, en el siglo XX, lo clásico también refiere a expresiones contemporáneas-. En relación con estas acepciones, esta autora advierte que ha sido una “función autoasignada” del ámbito de los teatros oficiales (la autora atiende el caso de Buenos Aires), “conservar y transmitir un patrimonio cultural de alcance “universal” o de raíz local” (López, 2011: 2). Es por esta razón que llama su atención una puesta como *Hécuba o el gineceo canino*, reescritura de García Wehbi de *Hécuba*, de Eurípides; dado el carácter performático del trabajo de este dramaturgo y director, se pregunta: “¿Cómo, entonces, se produce este extraño maridaje entre la raíz clásica y la apertura performática?” (López, 2012: 3), entendiendo esa “raíz clásica” como “mandato cultural”.

En este punto disentimos con López. Sucede que en la dramaturgia contemporánea, en la que enmarcamos el trabajo de Convención Teatro, no se piensa en los clásicos en términos

de autoridad o de canon: aunque estos términos se les asocian y resulte innegable la influencia de diferentes instancias de sanción de lo clásico. En la entrevista, Daniela Martín señala:

Entonces, no era hacer una tragedia sino que era... digo eso porque es como una cosa, que no era: "bueno, tomemos un clásico", no, había algo ahí en ese material y después yo tiré una serie de propuestas que crecieron un montón cuando los chicos agarraron el proyecto como propio, ahí todos empezaron a meter mano en esta idea de pensarlo contemporáneamente. Y a mí me parece que a veces cuando vuelvo a los archivos digo que lo que estuvo bueno, y que me parece que hizo de *Griegos* lo que es *Griegos*, es que a nadie le dio cagazo de "Uy..."... ninguno se puso con que era una tragedia y el tema del "respeto" porque me parece también que hay una herencia cordobesa de no tenerle respeto a los textos, ¿no? (...) era conectarse con la tragedia en la posible contemporaneidad que eso tenga (en Anexo, pág. 2).

Tanto es así que, como comenta más adelante en la entrevista, incluso es tardío el ingreso de los fragmentos de Esquilo que se insertan intertextualmente al modo de una cita en el texto teatral de *Griegos*. Luego de realizar ensayos abiertos, a sugerencia de colegas amigos, deciden agregar el diálogo entre Agamenón y Clitemnestra de la segunda escena.

Producidas casi dos mil quinientos años atrás, las tragedias esquiléas se consideran el origen del teatro occidental. Pero esta antelación, en el caso de Convención Teatro no demanda obediencia, más bien demanda un trabajo de *apropiación*: ¿qué tiene todavía para decir hoy una tragedia clásica? En *Griegos* advertimos un vínculo pactado en la lectura, en un cruce entre lo individual y lo colectivo. Así, la reescritura de Convención Teatro *elige qué leer*, juega con el mandato que pesa sobre la tradición, y esa decisión está en función de interrogar al texto. *Agamenón*, de Esquilo, sería, en palabras de Dort: "...un texto abierto, que no responde a las preguntas más que con nuevas preguntas y que deliberadamente toma partido por su propio inacabamiento, [por lo que] tiene todas las posibilidades de durar" (Dort en Sarrazac, 2013: 73). Al mismo tiempo, los interrogantes apuntan a la propia identidad: de hecho, según Calvino, estos textos nos ayudan a comprender quiénes somos y adónde hemos llegado.

En el inacabamiento del texto, en los espacios que deja abierto, en aquello que nunca termina de decir, la dramaturgia de *Griegos* interviene, trastoca, moviliza y suma su decir a través de la reescritura. La lectura del Esquilo del siglo V a. C. demanda a la escritura y a la escena hoy. Entonces, tomar un clásico como material de trabajo no exige obediencia, ni venerar algún pasado remoto -al que, de hecho, es imposible acceder-. Convención Teatro no

pretende reafirmar tradiciones sin más; lo que sucede, más precisamente, es que la elección del texto trágico demanda una *escritura de la lectura* -la reescritura consiste en la simultaneidad de dos operaciones conjugándose: la lectura y la escritura-. Al leer el mundo griego del siglo V. a. C., *Griegos* parece necesitar escribir la Argentina de principios de siglo XXI: es el hoy el que interpela al pasado en pos de esbozar el instante presente que se escapa. Pero, es cierto: es imposible capturar el pasado. Es cierto: es imposible capturar el instante presente. Para la escritura, esas imposibilidades son potentes. Reescribir es repetir, pero esa repetición es creadora. La vigencia de la inactualidad del clásico reside en la innovación y no en su fidelidad -entendida como copia de un modelo o cumplimiento de una norma-.

Por esta razón, consideramos que es potente entender *Griegos* como una variante de *teatro histórico*, noción sobre la que el dramaturgo español Juan Mayorga se explaya en su ensayo “El dramaturgo como historiador” (2011) y que refiere al tipo de teatro que propone la representación de un tiempo pasado. Decimos que el trabajo de La Convención Teatro sería una variante porque no representa un hecho histórico documentable, pero sí, al involucrarse con *Agamenón* en tanto texto clásico, entabla un vínculo histórico con la tragedia como forma cultural y un vínculo crítico con el pasado y la tradición teatral. Al reunir temporalidades, *Griegos* cumple la condición de posibilidad del teatro histórico, que “...no es aquello que diferencia unos tiempos de otros, sino aquello que atraviesa los tiempos y que permite sentir como coetáneo al hombre de otro tiempo” (2011: 208). Poner en juego la tragedia de Esquilo es reactualizar sus problemáticas -la justicia, el poder, la venganza...- en un gesto metarreflexivo:

Porque el teatro histórico siempre dice más acerca de la época que lo produce que acerca de la época que representa. Dice, sobre todo, de los deseos y miedos de la época que lo pone en escena. Esos deseos y miedos determinan que un presente se abra a un pasado y no a otro; que un pasado sea visto desde una perspectiva y no desde otra (Mayorga, 2011: 210).

*Griegos*, entonces, puede entenderse como una variante de teatro histórico crítico, dado que, al relacionarse con el pasado, no reproduce la imagen de esplendor perdido ni se posiciona en superioridad o inferioridad a él. Lo sitúa a la par, lo cuestiona y lo construye, pone en crisis los imaginarios del espectador. Por este motivo, *Griegos* se encuadra en la segunda alternativa descrita por Mayorga:

Hay un teatro histórico museístico que muestra el pasado en vitrinas; enjaulado, incapaz de saltar sobre nosotros, definitivamente conquistado y clausurado. Hay otro teatro que muestra el pasado como un tiempo indómito que amenaza la seguridad del presente.



Hay un teatro histórico crítico que hace visible heridas del pasado que la actualidad no ha sabido cerrar (2011: 216).

En ese sentido, la reescritura de un texto clásico es, en el trabajo de La Convención Teatro, una forma de construir la historia para conocer y cuestionar el presente.

### ***Reescritura y metateatralidad***

Somos espectadores de *Griegos*. Nos toca formar uno de los tres grupos y Maura Sajeve nos recibe y adelanta: “Vamos a hacer el *Agamenón*, de Esquilo. Esto es una reescritura y hacemos lo que se nos canta las pelotas”. Una de las particularidades de las prácticas reescriturales reside en su carácter autorreferencial. En este enunciado de la actriz -y en otras estrategias que analizaremos más adelante-, *Griegos* se autoafirma como reescritura, de hecho, parece necesitar explicitar con el espectador su condición de reescritura, en función de invitar y, a la vez, instalar un pacto para leer los modos de apropiación de *Agamenón*.

Esta lógica autorreferencial genera las condiciones para que, al mismo tiempo, el teatro hable del teatro. Balestrino (2008) resume este carácter metateatral de la reescritura de manera muy precisa:

La reescritura es también una de las formas privilegiadas del metateatro contemporáneo por su manifiesta propensión autorreflexiva a hacer visible su identidad. Por tal motivo, es frecuente que aparezca asociada con otras formas metateatrales -como teatro dentro del teatro y teatro sobre el teatro, autoconciencia del personaje y presencia de un narrador que engendra con su discurso un universo dramático- produciéndose una sobrecarga de autorreflexividad. No obstante, la impronta metateatral de la reescritura no es un mero juego de artificios sino expresión de su identidad alternativa y transgresora, mediante una torsión y subversión de la escritura misma, al quebrantar normas en torno a los campos nocionales de obra, autor, lector y originalidad, además de la sacralización de textos canonizados y la centralidad y periferia de sistemas teatrales (2008: 4).

A partir de la metateatralidad, estrategia no exclusiva de las prácticas reescriturales, el teatro pone el acento en su dimensión transgresora. Interrogándose a sí mismo, apuesta por su propia transformación.



un camino sobre otro camino  
que no se desanda sino para volver  
una y otra vez  
una y otra vez

*Griegos, La Convención Teatro*



#### **I. Reconstrucción del proceso creativo**

Tal como hemos mencionado anteriormente, la práctica reescritural dramatúrgica de *Griegos* no se acota, para nosotros, en la relación comparativa que podamos establecer entre su texto teatral y *Agamenón*. Los complejos mecanismos a partir de los cuales Convención Teatro llevó adelante la reescritura ameritan ser leídos procesualmente, como una tarea que se inicia a principios de 2007 y no ha concluido, dado que la puesta aún está en cartel<sup>31</sup>. Esto devela la inherente inconclusividad del proceso creativo. No concebimos, entonces, la génesis de la obra como el período previo al estreno, entendemos que abarca también el *pensar* y el *rehacer* la puesta, tarea todavía vigente.

#### ***Constelaciones textuales de Griegos***

La dramaturgia de *Griegos* no solamente generó un diálogo entre la tragedia esquilea y el presente de los hacedores, quienes la eligieron como material de trabajo de base. Además, puso a dialogar este texto con otros, con lo cual se conformaron verdaderas *constelaciones textuales*. A continuación, indagaremos en ese universo textual construido durante el proceso creativo.

Podemos distinguir dos constelaciones. En primer lugar, encontramos los **textos que cimientan la creación** y que aparecen reelaborados -apropiados, a modo de ecos en el texto teatral-, o que ingresan intertextualmente como citas.

→ *Agamenón*, de Esquilo

La tragedia es el material con el que se discute. La relación intertextual se da a través de la transformación y de la cita. Del texto esquileo, se citan las intervenciones de Agamenón y Clitemnestra del comienzo del tercer episodio: el momento de la llegada de Agamenón a Argos y su saludo al pueblo, la posterior disputa entre los esposos, hasta el momento en que Casandra es señalada. También se cita la intervención de Casandra en diálogo con el coro en el cuarto episodio (que está en realidad reelaborada, dado que se suma al final de esta intervención un fragmento de otra). A la vez, están dispersos algunos enunciados proféticos

---

<sup>31</sup> Las últimas funciones de *Griegos* se realizaron en agosto de 2016 en Alta Gracia Bar.

de Casandra. Por otro lado, aparecen aludidos los hechos pasados referidos por el coro en la párodos (específicamente, el final de la guerra de Troya y el sacrificio de Ifigenia).

La indagación y discusión de este material -y de la cultura griega clásica en general- trae a su vez otros textos, en tanto motiva la lectura de textos de Jean-Pierre Vernant, Robert Graves y José Alsina Clota.

→ Textos poéticos de Gastón Sironi, Carolina Muscará y Daniela Martín

Al comenzar el proceso vemos en el cuaderno de dirección de Martín que hay una firme decisión sobre el ingreso de textos poéticos con los cuales trabajar. Este interés ya era claro incluso antes de que se definiera el grupo (en un comienzo, habían convocado al actor Marcelo Arbach -quien asiste solo a un ensayo-, y luego de algunos encuentros se incorpora Mauro Alegret). En la tercera página del cuaderno, leemos:

Textos que cada actor va a trabajar.

Analía → 1 Caro Muscará

→ ¿1 mío? Sí.

Marce → 1 R. García

→ 1 Sironi

Maura → 2 de R. García (tiene tres hasta ahora).

Así como el texto teatral no distingue con comillas ni ninguna otra marca tipográfica la palabra de Esquilo, tampoco la autoría de cada poema está diferenciada. Muscará y Sironi están nombrados como co-dramaturgos en el programa de mano y sabemos, porque así lo registran las grabaciones y el cuaderno, y porque fue corroborado en la entrevista, que se involucraron en el proceso creativo y asistieron a ensayos. Por lo que tenemos entendido, los textos de Rodrigo García no aparecen bajo la forma intertextual de la cita, sino que corresponden a la segunda constelación. Sí se citan tres poemas, en las últimas dos escenas. El primero, enunciado por Sajeve:

¿por qué entiendo mejor cuando empieza a oscurecer?

¿por qué las trabas del crepúsculo afinan la visión?

¿por qué los espacios abiertos?

no es mi sangre la sangre de mis hijos

es mi miedo el miedo de mis hijos

mi torpeza sus temblores

la certeza de errar sus sufrimientos

es mi pared sus golpes

es la maldición de las palabras

la cifra de sus dolores

no es sangre de mi sangre  
no son los ojos por donde miro  
en el país de cada una de sus imaginaciones  
el abismo perdido de mis nadas  
sus espacios vacíos sus vértigos  
la felicidad del cielo estrellado  
la forma de sus cuerpos  
recortados en mis resplandores  
eso que arde en mis rodillas  
en la espalda el reflejo de lo que temo  
tan afín a la esperanza  
un camino sobre otro camino  
que no se desanda sino para volver  
una y otra vez  
una y otra vez  
averiguando detalles de agonía  
averiguando detalles de esperanza  
para caer sobre la furia de la voluntad  
en la tierra bajo nuestros episodios  
miles de escombros transpiran  
oyen los sigilos voraces  
de nuestras pérdidas

A continuación, el segundo poema, enunciado por Alegret:

toda una vida esperando el viento del mar, una vida de cabos y velas rizadas y temerarias vueltas al lago en las tormentas, cincuenta maneras de virar la misma boya, el horizonte interrumpido a media milla, siempre, y la memoria entusiasmada de las derrotas de odiseo, la cadencia dolorosa de esos cantos eróticos, la cadencia de esa rima hecha de pleamares y bajamares, métrica del mar amarínada en la biblioteca de a bordo, toda una vida buscando el mar en las tormentas del lago, la sal casi en los labios, el agua casi fría, toda una vida sin cartas ni sextante, y ahora, cuando por fin el mar, cuando por fin el viento del mar que ha nacido más allá de tracia, más allá de rodas, cuando por fin las olas que buscaba han tenido espacio para hacerse, para romper contra la proa que tantas veces he curado, me traen junto con mi barco a esta batalla de salvajes, mi barco y mil barcos encontrados, desventándose, desventrándose, hediondos los puentes de sangre y heces, rotas las jarcias maniobradas por soldados que nada saben de los vientos y su música y que llegan a vengar tierra de esparta, y a rifar mis velas y todas las velas, y a matarme el mar en este mar del peloponeso, a matarme el mar nacido de mi

media milla de horizonte, el mar andado en el lago de tormentas, a matarme el mar, en este mar que no es un mar sino un charco de la guerra

En la última escena, luego de una superposición de fragmentos poéticos que los actores enuncian en simultáneo, escuchamos el tercer poema, enunciado por Analía Juan, las últimas palabras de la obra:

dame palabras con las cuales abrazarte  
dame silencios con los cuales nombrarte  
dame algo que sirva para salvarme  
para salvarte  
para salvarnos  
de esta sangre que cae exasperada  
de esta sangre que lleva tu nombre y que lleva mi nombre  
que de tan antigua resulta nueva  
dame un momento para poder rezar por las palabras  
que mueren apenas nacidas  
que sólo existen en el vacío de mi boca,  
de mi lengua, de mi paladar

dame la seguridad de sabernos muertos  
muertos de tristeza  
muertos de tiempo  
muertos sin ser vistos  
muertos por el tiempo pasado  
muertos por los vientos y sus exigencias

dame la certeza de sabernos muertos  
muertos por el rugido de unas manos  
que dos lustros esperaron tu regreso  
por los vientos y su calma  
por los vientos y sus crímenes  
por una vida que ya no es vida  
por una hija que ya no es hija  
sino espera  
furiosa espera  
agua manos aullido desconsolado odio



dame por lo menos  
esa mano que desliza un gesto leve  
anunciando el destello de días grises  
haceme creer  
que mis palabras no son sólo ausencia  
que los vientos no fueron en vano  
que tanta sangre no sólo fue por la belleza de helena  
ni de ninguna mujer  
más que esta  
que arrastraste fuera de su patria  
dame tu mano  
y su gesto leve

dame algo que sirva para salvarme  
para salvarte  
para salvarnos  
de esta sangre que cae desesperada  
de esta sangre que lleva tu nombre y que lleva mi nombre  
de esta sangre  
que ya se desliza por mis piernas  
y es  
agua manos aullido desconsolado odio  
triste  
triste muerte

Este último poema aparece en el cuaderno de dirección, transcrito en una hoja suelta. Lo que leemos en el texto teatral y escuchamos en la puesta tiene importantes variaciones con respecto a dicha hoja suelta, lo cual muestra el trabajo operado por la dramaturgia. A su vez, el aquí y ahora de la escena, que vuelve a reescribir la reescritura en cada función, también altera estas textualidades: algunas palabras están reemplazadas por otras, algunos versos no están dichos, en otros casos hay estrofas que están incorporadas en la escena y de las que no encontramos registro en el texto teatral.

Por otro lado, la segunda constelación está conformada por los **textos presentes en el proceso creativo, que rondan y alimentan la dramaturgia**, pero que no constituyen los cimientos textuales y tampoco están insertos al modo de citas, más bien aparecen refractados.

Su resonancia en el texto teatral puede basarse en una referencia indirecta o en una influencia en los modos de pensar la creación. Seguramente los textos que seguidamente nombramos no condensan la totalidad de las textualidades refractadas en *Griegos*. Apuntamos aquellas que han sido mencionadas en la entrevista y otros registros.

→ “Prácticas indisciplinarias en la creación escénica contemporánea”, de José Antonio Sánchez.

Este texto teórico aparece nombrado<sup>32</sup> en la sistematización de una reunión del grupo de investigación que integra Martín, su lectura es la tarea pendiente para el próximo encuentro. Se trata de una conferencia que el investigador español J. A. Sánchez pronuncia la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) en 2005. En esta oportunidad, el autor define y describe la *práctica indisciplinar* como la lógica creativa propia del arte y analiza algunos ejemplos de las artes escénicas. Lo indisciplinar se asocia a la rebelión contra la academia y contra las normas fijadas al interior de la propia disciplina. En ese sentido, las prácticas se acercan a lo experimental, lo lúdico, lo transgresor. El arte indisciplinar asume tensiones, por ejemplo, entre la estructura y la libertad, entre el juego y la regla. Opera en un nivel micropolítico, que busca llegar al cuestionamiento no a partir de consignas explícitas, sino de una desobediencia crítica a las normas.

En *Griegos* observamos algunos elementos que pueden leerse en esa clave indisciplinar: la experimentación con los límites de la representación y de la teatralidad. Es una búsqueda teórica que se convierte en consigna de dirección. Menciona Alegret en la entrevista:

Empezamos improvisando y bajo la consigna de que había que trabajar los límites de la representación. Entonces, uno de los límites era el afuera, pero también se podía trabajar los límites de la actuación, del espacio, de la iluminación... había que ir hacia los límites, a ver hasta dónde podíamos llegar (en Anexo, pág. 4-5).

La representación se pone en cuestión en la primera escena, cuando la actriz devela su condición de tal y pone en evidencia el artificio teatral. La configuración del espacio juega con los límites de la teatralidad dado que, además de estar por completo abolida la cuarta pared, desafía lo que el espectador puede o no ver. La apertura de la puerta de la sala al exterior cuestiona los límites entre lo real y lo ficcional.

---

<sup>32</sup> En realidad, el texto es designado en el cuaderno de dirección como “Sobre la indisciplinaria en las artes”, pero no hay publicaciones de Sánchez, anteriores a 2007, con ese título. Entendemos que la referencia es a la conferencia de la UBA que citamos, ya que, entre las producciones de este investigador, es el texto que enfoca la temática de la indisciplinaria.

→ *Los rubios*, de Albertina Carri

En el marco de la indagación de la puesta en crisis de los límites de la representación, el documental ficcional *Los rubios*, de Albertina Carri, estrenado en 2003, también podría entenderse como un film indisciplinar. La directora realiza una búsqueda personal sobre sus padres, secuestrados en 1976 por la última dictadura militar argentina, cuando ella tenía tres años. Pero, ante la certeza de la imposibilidad de reconstruir la memoria de sus padres si no es a partir de la memoria de *otros*, Carri también se vuelve otra, se mira a sí misma a través de una actriz que la personifica. Al mismo tiempo, también se muestra la tarea de llevar adelante la filmación, junto con las discusiones que esto implica instalar en las poéticas del cine argentino dedicado a la historia del último proceso dictatorial. Estos procedimientos trastocan los límites entre realidad y ficción y, como sabemos, motivaron estrategias para construir el relato y la escena en *Griegos*. Dice Martín en su ensayo “Inmensos ojos de mosca”:

Quando Albertina Carri decide que Analía Couceyro, frente a cámara, se presente diciendo: “Mi nombre es Analía Couceyro, soy actriz, y en esta película hago de Albertina Carri”, lo que se pone en jaque es la construcción de una identidad a medio camino entre la ficción y la biografía, lo cual desemboca en una paradoja estructural narrativa que permite jugar con la objetividad y la subjetividad como modos de decir/decirse (Martín, 2008: 5).

De esta manera, la historia se reconstruye a partir del cruce entre el relato subjetivo y el relato colectivo: no se trata de reproducir una “macro-historia”, sino de ponerla en juego a partir de lo propio. Como *Los rubios*, *Griegos* desnuda su procedimiento y considera que la implicación personal forma parte de las maneras de encarar y potenciar la creación. Se interrogan, entonces, los modos de hacer memoria.

→ “Oración”, de Ignacio Vázquez

El poema de Vázquez aparece transcrito en el cuaderno de dirección:

Oración

Que este abrazo resulte inexplicable  
que este abrazo no se traduzca a ningún idioma  
que este abrazo no nos condene  
que este abrazo no nos redima  
que este abrazo perdure después de haberse disuelto  
que este abrazo nos emocione  
que este abrazo nos enmudezca  
que este abrazo nos idiotice  
que este abrazo nos convierta en linyeras.

Este poema tiene una resonancia en el último de los que escuchamos en *Griegos*, enunciado por Analía Juan. Además de la anáfora, ambos poemas resultan un pedido, un ruego, un anhelo de lo imposible. Casandra se dirige a Agamenón: sabe, ya sabía, de su ineludible asesinato y también sabe que es imposible evitarlo, que debe caminar hacia él. El sentido de esta muerte podría decirse que es ajeno: una venganza que no motiva ni que protagoniza. El lenguaje no puede pedir un sentido, el lenguaje solo puede pedir, como un linyera, un abrazo, un sentido abrazo sinsentido:

dame palabras con las cuales abrazarte  
dame silencios con los cuales nombrarte  
(...)  
dame un momento para poder rezar por las palabras  
que mueren apenas nacidas  
que sólo existen en el vacío de mi boca,  
de mi lengua, de mi paladar (...) (Martín *et al.*, 2007: 13)

En escena, Casandra camina hacia el fantasma de Agamenón mientras dice estas palabras, que culminan con un abrazo.

→ *Martillo -o Acera derecha-*, de Rodrigo García

Encontramos en el cuaderno de dirección referencias al director y dramaturgo Rodrigo García, corroboradas en la entrevista a los hacedores. En los tempranos encuentros, incluso cuando todavía no se había incorporado Alegret, la lectura de *Martillo*<sup>33</sup>, que también es una reescritura del mito de los Atridas, impulsa reflexiones en torno a los modos de hacer memoria. Luego del registro de su nombre en el cuaderno de dirección, leemos reflexiones que apuntan no sólo a una de las problemáticas a trabajar en la puesta teatral -la memoria-, sino también a una indagación sobre el procedimiento, que va de la mano:

*Sobre "Los hilos de la memoria".*<sup>34</sup> Notas.

*Hacer un trabajo que teorice, desde la poesía, desde la imagen poética, sobre la memoria.*

*La generación de la que formo parte, como diría el Rafa*<sup>35</sup>, *es apolítica. Ya no tiene una visión política del mundo. A-crítica.*

---

<sup>33</sup> O *Acera derecha*, los hacedores no recuerdan con exactitud cuál de los dos textos era.

<sup>34</sup> Por falta de datos, desconocemos si se trata de un texto teórico, de alguna obra de arte o de una frase ideada por Martín para referirse al eje de su pensamiento.

<sup>35</sup> "Rafa" es Rafael Rodríguez, allegado al grupo y encargado del diseño de luces de *Griegos*.

*Ahí es cuando se puede ver que algo, en el derrotero de la memoria, se detuvo. Si tuviéramos memoria, no sería posible una a-politización. No hay forma de serlo después de la dictadura, en este país. Jazmín<sup>36</sup>, en su tesis, dice que lo político ahora está en el procedimiento, y no en el discurso. ¿Pero qué pasa en el 2007, año de elecciones, cuando ves el panorama teatral de Córdoba?*

*¿Qué pasa cada 24 de marzo en mi generación? Hablar de memoria es hablar de cuerpos perdidos. ¿Qué lugar ocupa la memoria colectiva, histórica, en los teatristas de Córdoba?*

En *Griegos* las preguntas en torno a cómo recordar el pasado en el presente cordobés no se responden argumentalmente, o de forma temática explícita, sino que se contestan a través de procedimientos escénicos y dramatúrgicos.

→ “Clitemnestra o el crimen”, de Marguerite Yourcenar

El cuento de Yourcenar tiene una resonancia en la construcción del personaje de Clitemnestra. Este relato forma parte de *Fuegos* (1974), reunión de cuentos que son reescrituras de mitos clásicos, en su mayoría abordados desde la mirada de personajes femeninos, que exponen, desde cada título que plantea una disyuntiva (“Fedra o la desesperación”, “Antígona o la elección”, “Clitemnestra o el crimen”), un aspecto no considerado, no difundido o no interpretado de cada mito. A su vez, detrás de cada cuento, encontramos poemas que completan la lectura.

En el relato que Analía Juan y Maura Sajeve recuerdan haber leído durante el proceso creativo, sin puntos aparte y bajo la forma de un alegato, encontramos a la reina de Argos reconociendo en primera persona el crimen contra Agamenón ante los jueces. Clitemnestra devela los motivos del asesinato a partir de una reconstrucción de su vida y cómo esta giró en torno a la figura de su esposo: el sometimiento, su ausencia por la guerra, el sentimiento de abandono, la maternidad, la infidelidad como forma posible de fidelidad. Con algunos anacronismos que permiten superponer temporalidades, el relato de Yourcenar deja leer críticamente en Clitemnestra el rol de la mujer en la actualidad, los mandatos que pesan sobre ella y una reivindicación del género.

Esperé a aquel hombre antes de que tuviera un nombre, un rostro, cuando aún no era sino mi lejana desgracia. (...) Si mi nodriza me envolvió en pañales, fue para él; si aprendí a contar en la pizarra del colegio, fue para poder llevar las cuentas de su casa de hombre rico. (...)

---

<sup>36</sup> “Jazmín” es Jazmín Sequeira, allegada al grupo. Su Trabajo Final de Licenciatura en Teatro (UNC) consistió en la puesta *La noche de los extraviados* (2006), resultado escénico de una investigación sobre el teatro político.

De día, luchaba contra la angustia; de noche, luchaba contra el deseo; sin cesar, luchaba contra el vacío, forma cobarde de la desgracia. (...)

Poco a poco, yo iba ocupando el lugar del hombre que me faltaba y que me invadía. (...)

Entonces fue cuando le di el segundo golpe que le cortó la frente en dos. (...) Se habló de rojas oleadas: en realidad, sangró muy poco. Yo sangraba más cuando di a luz a mis hijos. (Yourcenar, 2013: 140, 142, 143, 149).

→ *Casandra*, de Christa Wolf

Por su parte, de esta novela de Christa Wolf, publicada en 1983, no solo hallamos resonancias en la construcción del personaje de Casandra, sino que este texto motivó la génesis de *Griegos*. En la entrevista que realizamos, Martín comenta que, a partir de una situación de índole personal, se identificó con el personaje de Casandra. Indagando en diferentes lecturas, llega a esta novela de Wolf gracias a una recomendación de Szuchmacher y Arce. A partir de allí, comienza a bocetar escritos sueltos y luego invita a Analía Juan -con quien ya había trabajado en una reescritura: su Trabajo Final de Licenciatura en Teatro, la obra *cassiOtelo*, de 2005- para encarar un proyecto reescritural.

En la novela de Wolf, dice Casandra: “Con mi relato voy hacia la muerte” (Wolf, 2013: 7). En ese camino hacia su ineludible y ya sabido asesinato a manos de Clitmnestra, Casandra repasa la historia de Troya. Se trata de un gran ejercicio de memoria colectiva que es, a la vez, personal. La guerra, el exilio, los miedos, la familia, el amor, el sometimiento de la mujer ante el hombre, son las problemáticas que atraviesan la novela. Los ecos en *Griegos* son varios: Casandra, hija de un rey, esclava, extranjera -exiliada para siempre de una patria que ya no existe-, solo tiene el lenguaje. Pero este es interrogado: ¿cómo decir sin condiciones de escucha? Y, a la vez, ¿cómo no decir?

Quién encontrará otra vez, y cuándo, el lenguaje. (...)

Para todo lo que hay en el mundo sólo queda aún el lenguaje del pasado. El lenguaje del presente se ha contraído a palabras para esta sombría fortaleza. El lenguaje del futuro sólo tiene para mí esta frase: hoy me han de matar. (...)

La vieja canción: No es el crimen sino su anunciación lo que hace palidecer a los hombres, y enfurecerse también, lo sé por mí misma. Y que preferimos castigar al que menciona el hecho que al que lo comente: en eso, como en todo lo demás, somos todos iguales. La diferencia está en si lo sabemos (Wolf, 2013: 12, 19, 20).

Estas constelaciones forman el universo textual de *Griegos*. Las lecturas que visitaron el proceso de gestación de la obra resuenan estructural, formal o temáticamente. Los textos se

cruzan e interpelan entre sí. La práctica reescritural, en esta dramaturgia, no se reduce a una “adaptación digestiva”, en términos de Sanchis Sinisterra, de *Agamenón*. Implica la construcción colectiva de un *texto otro* de carácter dialógico. Así, *Griegos* resulta ese campo metodológico que describió Barthes al pensar en el texto:

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura (Barthes, 2009: 80).

### ***Políticas creativas de Griegos***

Al pensar en las *políticas creativas* de *Griegos*, estamos considerando las decisiones tomadas para trazar un recorrido compositivo, decisiones elaboradas en una red de consensos y disensos que permiten leer cómo entienden los hacedores la creación.

Si bien los cinco integrantes del grupo son egresados de la Licenciatura en Teatro de la UNC, solo Daniela Martín y Analía Juan habían trabajado previamente en un proyecto escénico *-casiiOtel-*. Por contactos en común concretan el encuentro<sup>37</sup>, por lo cual la experiencia previa como grupo es inexistente. Los roles de cada uno estuvieron diferenciados desde el principio, y es esa especificidad asumida en el trabajo lo que potencia la creación. Como ya mencionamos, tanto los actores como la directora asumen mancomunadamente la dramaturgia -de la que participan Sironi y Muscará-, pero no será solo texto el material compositivo, sino también el cuerpo, por lo cual la dramaturgia es escénica.

Una política creativa clave es el trabajo desde la **dramaturgia del actor**. Recordemos las reflexiones de Martín en su artículo “Cuerpo en acto...”, en el que se detiene en esta noción. Aquí, reconoce el doble trabajo de ejecución del actor, que ejecuta no sólo una construcción dramaturgica determinada, sino también su propia corporalidad. El actor

Interviene materialmente desde su propio cuerpo sobre la ficción que construye. (...)

Interviene sobre la escena pero también sobre su propio cuerpo, sobre la construcción

---

<sup>37</sup> Relata Analía Juan en la entrevista: “La Maura apareció, ¿vos [a D. Martín] te acordás cómo fue? Fueron los dioses, fueron los dioses. Porque estábamos con el Marcelo Arbach empezando a pensar en Clitemnestra, que tendría que tener un peso, ¿y quién podría ser? Pensamos en nuestros amigos. Y agarramos la agendita de Marce Arbach y empezamos a abrir, a ver, a ver, a ver... y se cae la libreta al piso, se abre y dice: ‘Bueno, la Maura Sajeva’... ‘Ah, es verdad... bueno, llamala, llamala’” (en Anexo, pág. 16).

discursiva de su cuerpo, entendiendo que todo gesto, palabra, tono, es texto, es discurso (Martín, 2011a: 6).

El cuerpo del actor es consciente de que es mirado, de que está frente a *otro*. La *construcción de la alteridad* es fundamental en el trabajo creativo: a partir de la relación con el *otro* es que se construye dramaturgia, entendiendo que el sentido se da en el vínculo con el director, los compañeros, el espectador -a lo que se suma, en el caso de *Griegos*, la particularidad de que esta puesta tiene momentos de improvisación, con lo cual el actor debe estar conectado con el sentido que se genera en ese instante escénico-. En *Griegos*, la tragedia de Esquilo es también un *otro* con el que relacionarse y con el que operar en escena. De allí que vemos, en el cuaderno de dirección, huellas del movimiento de mutua interrogación entre texto y escena: avanzado ya el proceso, el texto interpela a la escena y en el cuaderno leemos: “*Analía → ¿cómo decir un texto griego? Nadie sabe bien, seguro que así no hablaban*”. También la escena interpela al texto: “*Primer monólogo de Agamenón. Que se tome un tiempo. Que él regule cuándo empezar. Estaría bueno que la enunciación sea la de un político*”. Otro ejemplo es la conveniencia de hacer ingresar fragmentos de Esquilo en las instancias de improvisación: “*Textos para los momentos proféticos de Analía, los necesita*”.

También encontramos las huellas del vínculo texto/escena en los registros de los ensayos. En los siguientes comentarios de la directora sistematizados durante el ensayo nº 26, vemos el trabajo en torno a la discusión entre Agamenón y Clitemnestra de la segunda escena:

*¿Qué pasa en el diálogo? La energía decae. No es frase por frase el laburo que hay que hacer sino de la situación: lucha de poder. Ella pide que pise la alfombra, le da una orden. Él sabía por comentarios sobre la conducta de ella en su ausencia. Él le está entregando el poder a ella. Son estrategias discursivas. (...) Que sea una cosa discursiva. Te doy el poder o no te lo doy desde la palabra. Ella usa estrategias de seducción. Él, orgullo. Esta escena es pura palabra. Es más ficticio que otra cosa. A Mauro se lo come el cuerpo pero acá es así.*

*Tiene que darle más velocidad al texto porque mientras más para el texto, mientras más lo fragmenta, más serio se pone. Particularmente con este texto (“pero para que el elogio sea...”), lo que tiene que hacer Mauro, es lo de la lectura rápida porque se está quedando en el final de cada frase y eso le da esa cosa de más grave aún, más de “estoy diciendo citas célebres”, si él le quita eso el texto va a quedar muy bien. No pararse al final de cada frase (...).*

*Que el diálogo sea rápido. Un ping pong.*<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Estos aportes desde la dirección están dispersos durante la improvisación de la escena que se ensayaba o en interrupciones para discutir. Los copiamos tal como están sistematizados en la transcripción del audio.



Se discute qué hacer con las manos, con la mirada, durante ese pleito discursivo. Además, se ensayan posibilidades corporales de la enunciación de los textos poéticos, por ejemplo, decirlos desde el cansancio, subir o bajar la voz, hablar en simultáneo. La escena construye textualidad tanto como la textualidad construye la escena, es esa una política creativa que el grupo fue delineando colectivamente.

Así, en la relación entre directora y actores se pone en juego la escritura, los modos de estar juntos (con los integrantes del grupo, con los textos) se convierten en las **formas dramáticas de apropiación** -definidas así por Martín en su artículo de 2013-, cuya experimentación conforma otra política creativa. En *Griegos*, la reescritura es una forma de encuentro atenta a lo que puede aparecer mientras dure esa reunión de textos y sujetos. Dichas formas dramáticas, entonces, abarcan la lectura individual y grupal (puesta en común, debate); el diálogo con *otros* (colegas allegados, amigos, poetas convocados), quienes funcionarían como “creadores periféricos” y cuyos aportes son muy valorados; la escritura escénica y el trabajo de mesa. En este sentido, el registro de las improvisaciones se vuelve una herramienta fundamental para la escritura. La grabación y transcripción de los últimos dieciséis ensayos entre el 21 de septiembre y el 26 de octubre de 2007, previos al estreno, estuvieron a cargo de Estefanía Moyano, en su rol de asistente de dirección<sup>39</sup>. Los escritos registran las indicaciones de dirección, las improvisaciones, algunas discusiones grupales y la sistematización de los comentarios que la directora aporta a lo largo del ensayo de alguna escena o en las interrupciones que realiza. En la práctica dramática, luego de cada ensayo, las grabaciones permiten recuperar situaciones y frases para volver a trabajarlas escénicamente. Además, se van incorporando a la escritura. Así, en el texto teatral y en la escena, encontramos fragmentos desprendidos de los ejercicios de improvisación. Veamos una muestra. En el registro del ensayo n° 36, leemos:

Ma[Maura]: ¿Vos te crees que yo me olvido? ¡Asesino! ¿Vos te crees que yo me olvido? ¿Vos te crees que yo me olvido que asesinaste a Ifigenia? ¡Vos te crees que porque pasaron diez años me olvidé! ¿Vos te crees que una madre puede olvidarse que un padre a sangre fría le mate a su hija? Si me parece oírla... (*se acerca a él y va descendiendo por su espalda*) si yo tuviera la capacidad de persuasión de Orfeo y pudiera conmovier a las piedras intentaría convencerte a través de la palabra, pero sólo tengo fuerzas para llorar, como la rama del olivo al árbol, así mi

---

<sup>39</sup> Estefanía Moyano nos cedió generosamente el material de registro a los fines de enriquecer la presente investigación. Este gesto también habla de un interés por seguir pensando *Griegos*, a nueve años de su estreno, como un permanente *diálogo con otros*.

cuerpo se abraza a tu rodilla, yo tu hija la que ahora te suplica no me mates antes de tiempo  
(*cae de rodillas y se arrastra*)

Dani: Bajá la mirada, Mauro.

Ma: No, papá, no me mates. Por favor, papá, no me mates, por favor.

Dani: Cerrá los puños con fuerza, Mauro.

Ma: Asesino.

Dani: Gritale "asesino" bien fuerte.

Ma: ¡Asesino!

Mo [Mauro]: ¿Vos te pensás que a mí no me dolió?

En el texto teatral, leemos:

**Clitemnestra:** (*Llorando*) Asesino. ¿Vos te creés que con todo esto yo me olvido de lo que hiciste? ¿Vos te crees que yo me olvido que asesinaste a tu propia hija antes de irte? ¿Vos te crees que yo me olvido? Imposible para una madre olvidarse de eso, imposible olvidarme de esa carita suplicante pidiéndole a su padre que no la mate. ¿Vos te creés que me puedo olvidar? ¿Vos te crees que yo puedo olvidarme de sus ruegos? Si yo tuviera la capacidad de persuasión de Orfeo y pudiera conmovier a las piedras, intentaría convencerte a través de la palabra, pero sólo tengo fuerzas para llorar, como la rama del olivo al árbol, así mi cuerpo se abraza a tu rodilla, yo, tu hija, la que ahora te suplica: no me mates antes de tiempo, no me mates antes de tiempo (*se apoya en su espalda y él de cara al público*). No, papá, no me mates (*se arrastra de rodillas*). Asesino, ¿qué asesino infame mata a su propia hija? ¿Cómo se puede soportar tanto dolor? ¿Cómo se puede? ¿Cómo se puede?

**Agamenón:** ¿Vos te pensás que a mí no me dolió? (Martín *et al.*, 2007: 9)

De esto también podemos advertir la importancia que tuvo otra política creativa: la **improvisación**, en tanto modo de trabajo, forma dramaturgica de apropiación del texto esquileo y espacio compositivo que pasará a configurar un modo de estar en la escena.

Bajo la consigna de dirección de trabajar los límites, comienza el proceso recurriendo a la improvisación, de la cual emergen elementos como el árbol genealógico de los Atridas que desarrolla Analía Juan/Cassandra durante la primera escena -"el coro"- o la salida de la escena al espacio de lo real.

Luego, a medida que se fue consolidando una estructura, se diseñó un momento de acciones pautadas que incluye la lógica de la improvisación: se trata de la escena 3, posterior a la discusión entre Agamenón y Clitemnestra, que inicia con el cambio abrupto de registro de lenguaje y termina con su salida de la escena -pero esta vez a un espacio ficticio-, el momento

en el que Clitemnestra lleva al baño a Agamenón para concretar su venganza. Entre el estreno y las primeras reposiciones (años 2007 y 2008) y algunas participaciones en festivales (año 2009), se realiza una pausa que le permite al grupo pautar los momentos de esta escena de manera tal que crearon *una estructura flexible cual tela de araña*: lo suficientemente rígida como para que los actores conozcan el recorrido que deben seguir y, al mismo tiempo, lo suficientemente dúctil como para abrirse a lo inmediato, lo azaroso que puede aparecer en el vínculo con el público<sup>40</sup> y entre los compañeros. Al preguntarles sobre la vigencia durante más de ocho años en cartel, los hacedores expresan:

A. Juan: La estructura de la obra se mantiene porque no es que ha cambiado mucho la estructura. La estructura de la obra es la misma.

Sajeva y D. Martín: Sí.

A. Juan: De hecho para mí está bueno, porque para mí esa estructura firme te permite...

Alegret: Jugar ahí.

A. Juan: Como actriz a mí me permite jugar y me permite cada vez como explotar más... me siento más libre porque tengo algo que me contiene (en Anexo, pág. 9).

La improvisación, entonces, que guía el proceso de construcción de la obra, resuena en el espectador en esa escena aún cuando esté claramente marcada gracias a esta *estructura flexible*, que potencia el devenir escénico y se convierte en una forma de experimentar la actuación, tal como lo viven los actores:

Sajeva: (...) en el 2008 la actitud como actor cuando llegábamos a esa parte era “ahora viene la improvisación”, entonces, sí, yo en mi cabeza tenía...

Alegret: Los momentos...

Sajeva: ...frases hechas y una construcción, pero hasta a veces traicionábamos el orden y muchas veces dependía de que cada uno de nosotros tres se acuerde de lo que iba. Eso después del 2009 se asentó y yo lo que siento que... por eso me parece maravilloso que exista *Griegos*... porque tiene una potencia en la sensación que cuando voy a empezar esa parte, por más que esté ya estructurada, yo siento que es improvisación, no en el sentido de qué voy a decir, sino de que tengo la libertad de decir cualquier cosa. Y nos sucede que nos encantamos a nosotros mismos (...).

(...)

---

<sup>40</sup> Al respecto, comenta Analía Juan: “...tiene que ver mucho con el vínculo con el público esa parte [la escena 3], esa parte que es más abierta, que el público... ni siquiera que hable... pero algo en el gesto que te hace que te detengas o que sepas que subraya, medio como funciona el clown, que si se ríen en esa parte vos le metés el dedo ahí” (en Anexo, pág. 10).

D. Martín: Pero eso de afuera es fuerte, porque la parte que sigue a eso [situaciones humorísticas], que es la más violenta, también surgió de una improvisación. Y nunca, de afuera, lo que uno lee, es que nunca la sintieron como improvisación, ¿no? Hay algo en el vínculo del público que te da la sensación del improvisado, más allá de que tenga una parte... la parte más trágica ustedes se cierran al público. No están abiertos.

Alegret: Nos cerramos pero todavía hay algo de la improvisación que todavía está... ahí, ¿no? No sé, la actitud con la que uno encara la escena (en Anexo, pág. 11-12).

Otra de las políticas creativas de *Griegos* consiste en la **práctica autorreflexiva**, que permite al grupo repensarse. La reflexión sobre la puesta no se termina al estrenar la obra, sino que se convierte en un ejercicio permanente, durante y después de la función, a lo largo de los años que ha estado en cartelera. En esa línea, ya hablamos del proceso grupal de redefinición entre 2008 y 2009 (se registra en el cuaderno de dirección una reunión del 2008). También en la entrevista los actores comentan cómo los registros de ensayos resultaron fundamentales para recuperar lo ya hecho en función de modificar y repensar el trabajo, alimentando, por ejemplo, la escena 3, abierta a la lógica de la improvisación. A su vez, desde la dirección hay una permanente autointerrogación. Muestra de ello son las entradas que están guardadas entre las páginas del cuaderno, que incluso registran ideas acerca del nombre posible del grupo:

→ Volver a lo caótico de la escena “improvisada”. Necesita perder tanto diálogo “inteligente” para ser una discusión enojada.

→ La obra va de lo personal a lo histórico, en movimiento constante.

Personal (ingreso)

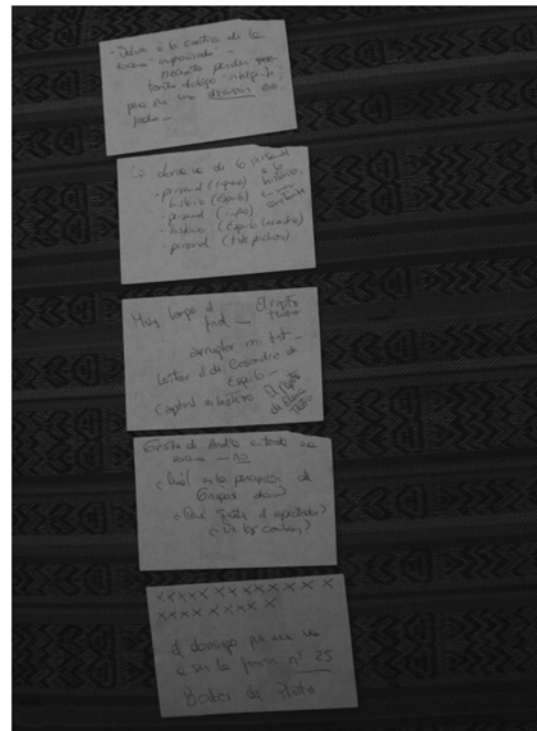
Histórico (Esquilo)

Personal (Improvisación)

Histórico (Esquilo Casandra)

Personal (textos poéticos)

→ Muy largo el final. El rapto teatro. Arreglar mi texto. Cortar el de Casandra de Esquilo. Capturé un bostezo. El rapto de Elena Teatro.



Registro del cuaderno de dirección de Daniela Martín

→ Gesto de Analía en toda esa escena – no. ¿Cuál es la percepción de *Griegos* ahora? ¿Qué siente el espectador? ¿Ve los cambios?

→ X

El domingo que viene va a ser la función nº 25. Bodas de Plata.

La práctica autorreflexiva tiene como fin no sólo potenciar el trabajo grupal, sino también volver a dotar la obra de sentido constantemente. Así, la inconclusividad, propia del teatro, se convierte en una herramienta potente de reconfiguración del sentido.

D. Martín: Yo desde afuera (...) Lo que se ve es que, bueno, no solo eso de la posibilidad de aceptar una obra, sino de seguirle descubriendo cosas, que es impresionante.

A. Juan: Sí, para mí también.

D. Martín: Y algo en el vínculo, me parece, que actoralmente “la rompen” los tres, pero más allá de eso me parece que hay algo en una química con el público...

Moyano: De la escucha entre ellos.

(...)

A. Juan: Yo también percibo que todo el tiempo yo le voy encontrando... o por ahí estoy haciendo la obra y mientras estoy haciendo la función digo “¡ah!”.

D. Martín: Sí, tremendo.

A. Juan: Mientras la estoy haciendo algo que hace seis años que vengo diciendo me cae una ficha de algo, no sé... me doy cuenta seis años más tarde de qué estoy diciendo (en Anexo, pág. 8).

Vinculada a la configuración del sentido, encontramos una política creativa más: la **matriz de lo colectivo**. En su trabajo *Políticas de la palabra*, Óscar Cornago (2005) describe algunas de las decisiones que los hacedores teatrales contemporáneos toman en torno a la creación. Una de ellas atañe al carácter colectivo de la creación, condición *sine qua non* de la creación escénica, según este autor. Y, en relación con la escritura, esta particularidad del teatro permite entender “...aquello del profundo sentido colectivo que define lo teatral, que condiciona la escritura dramática y que difícilmente puede estar ligado al nombre de una sola persona” (Cornago, 2005: 15).

La idea de grupo, en Convención Teatro, no se basa en la cantidad fija y permanencia de sus integrantes (con excepción de Daniela Martín), sino en su convergencia temporal a partir de determinado proyecto escénico, tal como se explicita en su página web:

Sus integrantes son móviles, siendo convocados/as para cada proyecto diferentes actores / actrices del medio. La dirección del grupo es llevada adelante por **Daniela Martín**.

(...)

Así, el grupo se conforma en un intento por desnaturalizar las convenciones establecidas, generar otros vínculos, propios y no reproductivos, e indagar en teatralidades de diverso signo.<sup>41</sup>

La identidad colectiva de Convención Teatro se define, entonces, por los vínculos entre los integrantes y entre ellos y el material con el que trabajan y al que intervienen. Además, los roles de cada uno, como ya dijimos, está diferenciado; desde ese lugar, se define el aporte específico. Esto sucedió en *Griegos* (y se mantuvo posteriormente en el resto de las obras del grupo), con la particularidad de que es el primer trabajo de dirección de Martín. Comenta ella en la entrevista:

D. Martín: ...si bien yo había hecho mi tesis antes, es la primera obra que yo dirijo, entonces era todo muy colectivo, había cosas que yo ni... todavía hay cosas que no sigo sabiendo hacer, pero era como “tirar algo” y si yo no sabía resolverlo, entonces se resolvía en el grupo. Y eso es muy importante. Porque también por eso se produjo esa cosa de apropiación del material, porque era... no había una metodología, era... bueno, “vamos probando”... (en Anexo, pág. 5).

De esta manera, para inaugurar la trayectoria en dirección, el grupo resultó no solo una modalidad creativa, sino, fundamentalmente, una forma de aprendizaje.

La matriz colectiva puede señalarse también en el reconocimiento que la directora realiza de la herencia cordobesa de la *creación colectiva*. En Córdoba, el término es familiar en tanto cimienta la historia del teatro cordobés: grupos como LTL -Libre Teatro Libre- (1969-1975), La Chispa (1971-1976) o el TEUC -Teatro Estable de la Universidad de Córdoba- (1969-1974) representan, en el contexto latinoamericano, experiencias creativas innovadoras que cuestionan el lugar del director o autor como “tirano del sentido”, desde el trabajo horizontal -aunque sin desconocer la especificidad de los roles-. Si bien, en *Griegos*, esta política creativa no se sostiene de forma idéntica (el procedimiento de la creación colectiva de los '70 se subordina al discurso de denuncia en torno a la realidad política inmediata), y de hecho podemos hablar de *dramaturgia del actor* (aquí la problemática a discutir no es previa a la creación, sino que surge durante y en ella), resulta una herencia que se filtra en la

---

<sup>41</sup> Extraído de la página web oficial de La Convención Teatro: <http://www.convencionteatro.com/#!sobreconvencion/c240r>, última visita: 05/10/16.

propuesta de trabajo. Ante la pregunta por el carácter colectivo de la creación, los hacedores responden:

D. Martín: Era claro que era colectivo, me parece que nunca lo discutimos, porque es obvio que era... aparte, insisto, nosotros somos herederos de la creación colectiva, entonces hay muy poca gente que tiene ese rollo del autor, salvo los que son dramaturgos específicamente, pero eso es lo que yo pienso...

Sajeva: Sí, es que desde su génesis fue una construcción muy grupal, muy grupal, muy fluido, porque no sucedía que alguien quería imponer algo. Iban saliendo cosas e iban gustando y obviamente que a veces se suscitaban situaciones en donde uno quería una parte y otro, otra, pero el procedimiento siempre era como muy democrático. En el modo en que eso se imponía.

A. Juan: Sin haber decidido antes, sin haber dicho: "chicos, seamos democráticos".

D. Martín: Se fue dando. Pero en esto también tiene que ver el "sin experiencia". Nadie se creía más que el otro. Y eso es fundacional del vínculo dentro de un grupo. A mí me enseñó, supongo que a ellos también, el no sentirse... nadie creía que tenía "la posta", sino que... en todo caso "la posta" fue la obra. (...)

Alegret: Fue un gran gesto de inteligencia colectiva (...). Siempre que pienso *Griegos*, pienso en eso (en Anexo, pág. 15-16).

De esta manera, observamos cómo la matriz colectiva de la creación supone asumir un modo de estar juntos al trabajar y, fundamentalmente, una construcción colectiva del sentido.

En otro orden de cosas, podríamos señalar como otra política creativa la **relación comprometida con la tradición**. Al escuchar audios de los ensayos previos al estreno, encontramos momentos de discusión en torno a *Agamenón*. ¿Cómo volver representables, hoy, los textos trágicos que Esquilo escribió para la Grecia del S. V. a. C?

En un temprano ensayo de 1955, Barthes (2003) también se hace esta pregunta - justamente el texto se titula "¿Cómo representar lo antiguo?"-, aunque desde el lugar del crítico: comenta *La Orestíada* llevada a escena por Jean-Louis Barrault en el Théâtre Marigny, París, en dicho año. Barthes plantea la importancia de leer históricamente los textos antiguos al momento de trabajarlos:

...la única relación que nos es posible tener hoy con la tragedia antigua (...) es la *claridad*. Representar en 1955 una tragedia de Esquilo sólo tiene sentido si estamos decididos a responder claramente a estas dos preguntas: ¿qué era exactamente *La Orestíada* para los contemporáneos de Esquilo? ¿En qué nos afecta a nosotros, hombres del siglo XX, el sentido antiguo de la obra? (Barthes, 2003: 101)

De esta manera, los casi veinticinco siglos que separan a Esquilo de los teatristas contemporáneos no inauguran un vínculo de tipo arqueológico, sino profundamente histórico que, como tal, exige la comprensión de ese pasado: ¿cuál era el estado social e ideológico? ¿Qué debates se estaban suscitando? *La Orestíada* es una obra política, una mirada sobre el paso de la sociedad matriarcal a otra patriarcal: en ese sentido, las pasiones de los personajes trágicos no son psicológicas, como en el arte moderno, sino cívicas: las faltas son las faltas a la ciudad. Al respecto, dice Barthes sobre la obra de Esquilo:

...el rencor no es otra cosa que la expresión de un derecho antiguo, el de la venganza, mientras que la indignación no es más que la reivindicación oratoria de un derecho nuevo, el acceso del pueblo al juicio reprobador de las antiguas leyes. Este contexto político de las pasiones heroicas rige toda su interpretación (Barthes, 2003: 98).

Lejano y anacrónico, el texto de Esquilo se presenta ante los creadores como una “alteridad flagrante”, en palabras de Barthes, condición que permite leerlo críticamente. En el proceso de *Griegos*, los hacedores encontraron una primera forma de la alteridad en el *acto de decir el texto*, respecto a lo cual se cuestionaron cómo arribar al reconocimiento y la identificación desde una transmisión efectiva del discurso teatral (Martín, 2008: 5). En esta línea, se preguntaron, por ejemplo, en la discusión inicial entre Agamenón y Clitemnestra, cómo lograr, desde ese registro del lenguaje, que se perciba una lucha discursiva por el poder y no una suerte de conglomerado de citas célebres. Como vimos, los hacedores lo intentan no solo poniendo en común sus interpretaciones del texto, sino también trabajando sobre el ritmo de la enunciación o quitando y modificando algunas palabras, entre otras estrategias de apropiación. En la entrevista, los actores comentan que sintieron como un desafío la enunciación de los fragmentos de *Agamenón* seleccionados: entre el miedo, la falta de experiencia en representación de textos clásicos, el pedido de dirección de evitar la “solemnidad”, Sajeva afirma: “fue todo un proceso de encontrarme con el texto y no lo resolví en el estreno” (en Anexo, pág. 17). Por su parte, Analía Juan comenta que había participado de seminarios dictados por Szuchmacher<sup>42</sup> sobre textos y poéticas complejas y buscaba aplicar obedientemente todas las técnicas allí aprendidas sobre declamación.

---

<sup>42</sup> Para entender la temática de los seminarios mencionados por Analía Juan podemos detenernos en el ensayo “Las voces de los textos”, de Rubén Szuchmacher (2015). En él, el autor comenta la dificultad de los textos complejos (ya sea clásicos, antiguos o contemporáneos) para ser comprendidos por los espectadores en una primera escucha y afirma: “La *mise en voix* de la poesía es una de las mejores escuelas actorales que se conozcan para la comprensión de los problemas que plantea el trabajo con textos dramáticos. Esa puesta sonora de textos puramente poéticos reclama una atención particular no solo del sentido de las palabras sino también del fraseo (su aspecto musical) y sobre todo del sonido de



La utilización del código paródico funcionó, en principio, como una estrategia para resolver la enunciación de los fragmentos esquíleos, pero con el correr de las funciones, tanto la dirección como los actores consideran que se dio una gradual apropiación; en palabras de Martín:

D. Martín: ...ahora la “descosen”: dicen el texto y es un gusto porque ya no es la ironía, ni parodia, ni solemne, es que lo tienen en el cuerpo. Entonces la función de esa escena también fue cambiando porque se les hizo carne. Tienen otras funciones ahora esas dos escenas [escena 2 -discusión entre Agamenón y Clitemnestra- y escena 4 -monólogo de Casandra-], pasan otras cosas (en Anexo, pág. 15).

Una segunda forma de alteridad que encontraron los hacedores en *Agamenón* se vincula con *el sentido de lo trágico*. Esta es la pregunta que, según Barthes, merece ser respondida desde la *claridad*. No es posible recrear instancias de la tragedia griega -como la catarsis, con la función pasional y política que cumplía- (y aun cuando sea posible recrearlas, no generarían el mismo efecto en el público), entonces, ¿por qué representarla hoy? En *Griegos* la respuesta se relaciona con *conmover al otro* y con el *ejercicio de la memoria*. En efecto, durante la puesta los espectadores recorren un itinerario de diferentes momentos: la risa, el asombro, la perturbación, la tristeza, la compasión... en un juego de distancias y proximidades con los acontecimientos y de interpelación directa e indirecta por parte de los actores. De allí que el público no salga inmune: “se intenta atravesar al espectador”, dice Martín en “Inmensos ojos de mosca”, y continúa:

...¿dónde habita el sentido de lo trágico? ¿Cuál es el espacio en el que lo trágico puede aparecer, y hacernos ingresar en lo catártico, inmovilizarnos ante la sangre derramada, las apoteóticas muertes, las locuras infames por un puñado de veleidades nunca bien rematadas? La historia se repite, incansablemente, y en eso, el valor de la memoria debiera tener algún sentido para nosotros (Martín, 2008: 6).

Es esto lo que intenta apuntar Barthes al marcar la distancia entre el texto trágico y nosotros: entre medio, hay una marcha de la historia y, en tanto “el hombre es el único que posee el remedio para sus males” (2003: 102), necesita volver a mirar el pasado para encontrarlo.

---

la voz (su instrumento)” (Szuchmacher, 2015: 76). También destaca la importancia de la conciencia del espacio, clave para expandir el sonido de la voz, y de la búsqueda de una calidad sonora a través de la articulación y el fraseo. Por último, resalta la práctica de la lectura, el contacto con literatura de todo tipo, como forma de comprender estructuras del lenguaje disímiles.

...la tragedia antigua nos concierne en la medida en que nos permite comprender *claramente*, por medio de todos los prestigios del teatro, que la historia es plástica, fluida, al servicio de los hombres, por poco que éstos quieran hacerse dueños de ella con toda lucidez. Captar lo específicamente histórico de *La Orestíada*, su *originalidad* exacta, es para nosotros el único modo de hacer de ella un uso dinámico, dotado de responsabilidad (Barthes, 2003: 102-103).

Entonces, ¿cómo *Griegos* vuelve representable a Esquilo? Lo hace desde un compromiso con la tarea responsable de repensar la tradición, esto es, desde la reescritura como ejercicio de la memoria.

Por último, consideramos que otra política creativa se relaciona con el **horizonte poético** que Convención Teatro se propuso, ya que durante el proceso hay una conciencia constante de la búsqueda estética. El horizonte poético está conformado no solo por la inclusión de poesía en la dramaturgia, sino también, en un sentido general, por la búsqueda consciente de un lenguaje poético a partir del cual componer la escena y dar tratamiento a las problemáticas que la misma construcción de la escena traía. Cuando, en el capítulo I, analizamos los “múltiples cuadernos” que hay dentro del cuaderno de dirección, distinguimos uno en tanto “*cuaderno como manifiesto*”, en el que la directora anotaba búsquedas estéticas como el trabajo de la obra en tanto *experiencia y paisaje*. Agregamos, ahora, otras búsquedas, citadas del cuaderno: “*El procedimiento de desnudar el “como si” en escena*”, “*Límites de la ficción (con el público) y de la teatralidad (para los actores)*”, “*Catarsis: que todos hagan catarsis, invitación al público a un momento de locura colectiva. Que la obra sea una discusión sobre la tragedia y sobre las versiones*”, “*Que el humor esté, pero que no se convierta la obra en una simple querrela doméstica. (...)Cuál es la dimensión de lo trágico → lo horrible. Lo inconmensurable. Lo que está más allá de lo que se puede decir*”.

La poesía es el intento por decir lo que está más allá de lo que se puede decir. Aquí reside la coherencia de *Griegos*, puesta híbrida y caótica en principio: en la conciencia de un horizonte poético que reúna todo lo diverso que acontece en escena.

En conclusión, hemos identificado las que consideramos las políticas creativas más significativas de *Griegos*: el trabajo desde la dramaturgia del actor, la experimentación de formas dramatúrgicas de apropiación, la improvisación, la práctica autorreflexiva, la matriz de lo colectivo, la relación comprometida con la tradición y el horizonte poético. Veamos, a continuación, cómo se materializaron en la puesta teatral.

## II. Análisis textual y escénico de la práctica reescritural de *Griegos*

### *La reescritura se señala a sí misma*

Resulta interesante advertir cómo *Griegos* comparte al espectador que se encuentra ante una reescritura, dado que, con el gesto de poner en evidencia su procedimiento dramático, la puesta invita a su público a leer los recorridos trazados durante el proceso de escritura, a hacer converger los universos simbólicos que se evocan y a interpretar, en clave de actualidad, el texto inactual trabajado. Las estrategias a través de las cuales la reescritura se materializa y autoafirma son, en *Griegos*, fundamentalmente dos: la *explicitación paratextual* y la *metateatralidad*.

El primer recurso, la **explicitación paratextual**, se concreta en el programa de mano, a través del cual los espectadores sabemos que asistimos a una *versión libre* al leer la información respectiva a la dramaturgia: “Versión libre de *Agamenón*, de Esquilo, por Daniela Martín, Carolina Muscará, Gastón Sironi y los actores”. Esto no solo nos predispone a leer intertextualmente, sino también a buscar esa libertad de la versión, a reconocer lo nuevo que la operación dramática a cargo de los nombrados inscribe sobre lo conocido, esto es, lo *subversionado*: lo transformador, lo que sacude, estremece y moviliza al texto reescrito y, especialmente, a las representaciones que de él tenemos.



# G R I E G O S



En escena: Analía Juan, Maura Sajeve, Mauro Alegret

Vestuarios: Valeria Urigu / el elenco

Diseño de luces: Rafael Rodríguez

Fotografía y arte digital: Melina Passadore

Diseño gráfico: Rafael Rodríguez / Pía Reynoso

Dramaturgia: Versión libre de *Agamenón*, de Esquilo, por Daniela Martín, Carolina Muscará,

Gastón Sironi, y los actores

Asistencia de dirección: Estefanía Moyano

Dirección: Daniela Martín

La obra forma parte del proyecto de puesta en versión de *La Orestíada*, de Esquilo, en sus tres partes: *Griegos* (2007); *Al final de todas las cosas* (2008); *Con la sangre de todos nosotros* (2009), tercera y última parte.

Producción La Convención Teatro

 Griegos / [www.laconvencionteatro.com.ar](http://www.laconvencionteatro.com.ar) / [griegos.cba@hotmail.com](mailto:griegos.cba@hotmail.com)

Al mismo tiempo, conocemos, a partir del programa, que *Griegos* forma parte de un “proyecto de puesta en versión” cuyo proceso duró tres años y data de 2007. Esto, además de enmarcar la obra en la trilogía que compone, da cuenta de la propuesta estética del grupo, que busca en la reescritura una apuesta creativa.

Otra información valiosa que nos ofrece el programa de mano son los títulos de los trabajos que conforman el proyecto de puesta en versión. No se mantienen los de las tragedias que integran *La Orestíada*, se proponen otros diferentes a los de los textos reescritos. En el caso de *Griegos*, se descentra la figura de Agamenón y, en tanto todo título constituye un eje de sentido, redirige la atención hacia los *Griegos*, sin “nombres propios”, y hacia los sentidos que esto despliega: de la singularización a la pluralización, de la individualidad a lo colectivo, el título resta particularidad para sumar comunidad. A través del gesto del anonimato, el título deja leer la historia particular -la de un otro- en términos de identificación colectiva -la historia del otro resulta el lente para leer la propia historia-. Además, apunta a activar y poner en cuestión los imaginarios acerca del mundo griego y del nacimiento de la cultura occidental.

La segunda estrategia, la **metateatralidad**, cuyo vínculo con la práctica reescritural referimos en el Capítulo I, predomina en la primera escena, aunque puede encontrarse en

otros fragmentos, especialmente en la tercera escena. Al dar inicio a la función, los tres actores ingresan a la sala, nos dividen en tres grupos y se turnan para dialogar con los espectadores aproximadamente diez minutos, desde un código humorístico. Cada actor trabaja diferentes registros, que llamaremos *claves de enunciación*.



Fotografía: Gastón Malgieri

El actor Mauro Alegret maneja una *clave de enunciación ficcional*. Saluda con un apretón de manos a quienes integran el grupo, se presenta como Agamenón y relata el mito que protagoniza desde su punto de vista. Sitúa a los espectadores ante el mismo dilema que enfrentó en el momento en que se queda sin vientos en su recorrido hacia Troya y la diosa

Artemisa (o Ártemis) le exige el sacrificio de su hija Ifigenia a cambio de recuperarlos. En cierta forma, somete el mito a su lectura e, interpellando uno por uno a cada espectador -“¿vos qué hubieras hecho, la hubieras matado?”-, les hace explicitar su postura frente a los demás, en un ejercicio democrático de votación. Cuenta los sí y los no: enfrenta a quienes se creían cohesionados en tanto público al quedar expuestos políticamente. Requiere argumentos para quienes discrepan con él -“¿y qué hubieras hecho con los cuarenta mil hombres que quedan aislados en el medio del mar?”-. En definitiva, pone a los espectadores en situación de interpretación y desnuda sus lecturas ante la mirada de los otros. Cismondi y Sequeira se han detenido en esta singularidad:

Agamenón nos saca del anonimato de ser espectadores para otorgar a nuestra voz valor *público*. Una vez que abre el espacio político de la discusión y nos deja planteado el dilema trágico, nos abandona a la acción conflictiva de la obra (Cismondi y Sequeira, 2008: 5).

Finalmente, realiza una petición: dado que el adivino Calcas (o Calcante) le había predicho que algo terrible ocurriría a su regreso, solicita que, en caso de enterarse de alguna cosa o de ver algo sospechoso, “en el medio de la obra levanten la mano” y le avisen. De esta forma, la obra habla de la obra y del texto reescrito (cuenta su argumento) y pone en escena la actividad espectral, parodiando, por un lado, la contradicción de la participación de aquellos espectadores que, aun con el conocimiento de la resolución de la trama, aun ante el pedido del personaje, no levantarán la mano; y estimulando, por otro lado, a aquellos que sientan la necesidad de advertir al personaje, de alguna manera, su inminente asesinato.

Por otro lado, la actriz Analía Juan sostiene una *clave de enunciación metaficcional*, en



Fotografía: Cecilia Pasquini

tanto se asume como *voz que narra*, encargándose de una de las funciones del coro en la párodos de la tragedia de Esquilo: conocer el pasado de los personajes. Comienza su intervención explicando: “yo les voy a mostrar el árbol genealógico de la familia de los Atridas”, al que dibuja

con tiza en una mesa. A través de la reconstrucción de la historia familiar, se conocen los vínculos y conflictos de los personajes (aclara que estos pueden variar según el texto que se consulte), a quienes caracteriza con figuras de papel cuyos rostros son fotografías de personalidades del circuito teatral de Córdoba. Si bien puede que este humor metateatral, en principio, solo sea captado por espectadores del ámbito, todos reconocen en las imágenes de Clitemnestra, Agamenón y Casandra a los actores que los representan. *Griegos* evoca, así, al campo teatral cordobés, al que pareciera unir a los orígenes del teatro occidental, como si no hubiera dos mil quinientos años de historia teatral mediante. Analía Juan habla de Casandra en tercera persona, sin embargo, al irse, muestra a los espectadores la caja de cartón de donde extrae las imágenes: una caja de alfajores artesanales marca “Casandra”, a partir de la cual comenta que tuvo una visión de futuro: “...como de acá a dos mil quinientos años. Tapa, tapa, dulce al medio. Como un sándwich, pero dulce. Vamos a los lagos y se los cambiamos a los turistas por todo su dinero”; de esta manera, señala a su personaje, gesto autorreferencial que se suma a la fotografía de la profetisa, que muestra a la actriz. Así se cruza la clave enunciativa metaficcional con la no ficcional y es en este cruce que la reescritura se materializa: aunque no es explicitada como tal en esta intervención, igualmente se pone en evidencia a través de la parodia y del acto de volver propio el discurso mítico, otorgándole el rostro familiar.

Por su parte, Maura Sajeва asume la *clave enunciativa no ficcional*, la cual se encarga de marcar en contraposición a su compañero Alegret, comentado que él, horas antes de cada función, “entra en papel y cree que es Agamenón, pero nosotros le seguimos el juego y, como no nos alcanza la plata para



Fotografía: Gastón Malgieri

pagar terapia, le hacemos contención grupal”. Sajeва es la que más directamente despliega la estrategia de la metateatralidad: llevando en la mano un ejemplar de las *Tragedias completas* de Esquilo -edición de Gredos, en tapa dura-, se presenta a sí misma como actriz que representará a Clitemnestra y presenta también a sus compañeros y los papeles que harán.

Explicita el procedimiento dramatúrgico de este modo: “¿Sabes lo que vamos a hacer acá? El *Agamenón*, de Esquilo. La primera parte de una trilogía que se llama *La Orestíada: Agamenón, Las Coéforas y Las Euménides*. Esto es una reescritura y hacemos lo que se nos canta las pelotas”, poniendo el acento en la libertad de transformación que el formato dramatúrgico les otorga. Adelanta por completo la estructura de la obra y comenta: “Primero vamos a decir unos textos de Esquilo, pero, tranquilos: no los decimos en griego”. Nos relata el argumento de la historia; menciona que, tal como sucedía en la tragedia griega, el asesinato de Agamenón se cometerá fuera de escena, detrás de una puerta (la señala), en la que está el baño. Inmediatamente aclara que “esto es teatro”, que verdaderamente el baño está en otro lado y que cuando Agamenón, luego de ser asesinado, vuelva “como un fantasma” en la quinta escena a decir un poema, no se extrañen, ya que “esto es ficción” y esas cosas pueden pasar.

Luego de sintetizar el argumento, Sajeve comenta: “Ustedes deben estar pensando: ‘qué guacha esta mina, ya nos contó el final’”, pero nos explica que, con este gesto, nos asigna el estatuto de espectadores de la Grecia clásica, quienes ya conocían el mito que el poeta trágico llevaría a escena. De esta manera, desde la metateatralidad, *Griegos* pone de manifiesto e invita a recorrer los indiscernibles límites entre realidad y ficción, develando, ante el espectador, los procedimientos compositivos, lo que lo convierte en co-creador. Coincidimos con Cismondi y Sequeira, quienes analizaron la complejidad de este despliegue metateatral de esta manera:

La propuesta de la actriz es explicitar el contrato ficcional con el espectador, para mantenerlo a salvo del engaño pero, a su vez, solicitarle su complicidad para dar lugar a la ficción. Aquí la complejidad ingresa desde el ambiguo concepto de no-representación: nos advierten que van a *actuar*, pero luego *actúan* de la misma manera en que antes dialogaban con el público, donde supuestamente aún no estaban *actuando*. Entonces sospechamos que la representación está en nuestra mirada, en aquello que nosotros atribuimos a la ficción. ¿Dónde está el límite entre la realidad y la representación? (Cismondi y Sequeira, 2008: 14)

En su develamiento de la práctica reescritural, Sajeve también menciona la intervención poética operada en la dramaturgia: “en la última parte vamos a decir poemas de poetas cordobeses, porque nos gustan esos poemas”. Además de destacar la dimensión poética de la reescritura -que no se reduce al recurso paródico-, es interesante el rescate de la procedencia de los poetas: hay aquí un intento más de acercar territorialidades -la Córdoba contemporánea y la Grecia clásica-.



Al mismo tiempo, encontramos gestos autorreferenciales en planos distintos: el del ámbito teatral, el de la puesta y el biográfico. Sajeva comenta que, en la tragedia de Esquilo, hay más personajes, entre ellos Egisto, pero del que se prescindiría porque “Hacemos teatro independiente, no tenemos mucho presupuesto”. También recupera la historia de la puesta, incorporando comentarios de espectadores de funciones anteriores. En este segmento, en el que la actriz dice: “Les voy a contar pavaditas griegas”, se hace presente la dimensión biográfica, ya que expone sus propios imaginarios sobre el mundo griego, en forma de asociaciones encadenadas. Por ejemplo, realiza una “advertencia”: las tragedias no son historias trágicas de amor (dice: “yo leí muchas: hay parricidio, incesto, de todo, menos amor”). Cuenta que la muerte de Esquilo figura en el ranking de las diez muertes más estúpidas de History Channel: una tortuga que un águila soltó en el aire se le cayó en la cabeza (humoriza al respecto: “Esa no es la forma en la que debiera morir un trágico, un trágico cae rodando por las escalinatas de un palacio, pero no muere por una tortuga que le cae en la pelada”). Expresa la admiración por la arquitectura particular de los teatros griegos, cuyo sonido era envolvente. Comparte el deseo de alguna vez viajar a la Isla Santorini (“¿Fueron alguna vez a Grecia? Yo no: soy actriz de teatro independiente”), lugar que se imagina, al caminar por las calles peatonales del centro de Córdoba y ver los afiches de agencias de viaje, como un paisaje de un mar azul, una casita blanca pintada a la cal y un barco con un marinero que le dice “*kalinychta*” -“buenas noches”, en griego-. Estos comentarios los realiza mientras muestra recortes de diarios griegos, que rellenan una cartera que unas amigas le trajeron de regalo cuando viajaron y que ella guarda. También señala su ascendencia siciliana: “Mis abuelos son sicilianos y el territorio de Sicilia estuvo ocupado por la Magna Grecia... así que, ¿quién te dice que no tengo sangre griega?”. Finalmente, saluda a los espectadores con un *kalinychta*.

En esta primera escena, en la que se hace completamente explícito el trabajo reescritural, la puesta misma pareciera apuntar a la concepción barthesiana de lectura como escritura, en tanto los hacedores exponen ante el público su *texto-lectura*: comparten sus interpretaciones, dejan a la vista sus asociaciones y las someten a discusión. Se evidencia, con esto, la consciencia del trabajo creativo de la reescritura de un clásico como un permanente trabajo de relectura colectiva. Además, al otorgar a los espectadores el conocimiento sobre el argumento de la obra y al revelarles los mecanismos del artefacto teatral, se los posiciona, como consecuencia, ante una igualdad crítica con los hacedores: con las mismas condiciones de saber, adquieren el mismo poder de juzgar lo que verán. Poner en escena la tríada

mirar/saber/poder es una forma de metateatralidad que evidencia sus efectos políticos<sup>43</sup>, con lo que se intensifica la actividad metacrítica del espectador.

### ***Estrategias compositivas de la reescritura en Griegos***

La reescritura no solo se materializa en la puesta a través de su autorreferencialidad metacrítica: también adquiere la forma de estrategias compositivas que la construyen y atraviesan. Podemos nombrar estas estrategias como ejes que, desde el análisis, nos permiten ver cómo se despliegan y multiplican los sentidos de la práctica reescritural de *Griegos* con respecto a *Agamenón*, de Esquilo.

Identificamos una estrategia compositiva en la **configuración interpelante del espacio**. El espacio está planteado como las mesas de un bar y, mientras los espectadores comparten un vaso de vino con otros a quienes no necesariamente conocen, se preguntan, tal como mencionan Cismondi y Sequeira, dónde sucederá el teatro (2008: 3). No hay escenario - ni tarima, ni rectángulo alguno-, es decir, no hay un espacio de la mirada delimitado previamente. Esto interpela al espectador y lo obliga a preguntarse hacia dónde mirar. Y si algo le impide observar lo que desea, puede levantarse de su asiento si quiere para lograrlo - como efectivamente ocurre-. Además, no solo ve lo que se representa, sino que, al ver también a otros espectadores, ve el acto de mirar, como si se viera a sí mismo. Entonces, si el teatro, etimológicamente, es el espacio de la mirada (Corominas y Pascual, 1983), *Griegos* propone una *organización de la mirada*, en la que el espectador es consciente y activo en su rol, el de contemplar: elige hacia dónde y a quién ver, además de tomar consciencia del acto de espectral como acto de carácter público.

Cismondi y Sequeira también han señalado la particularidad del tamaño del espacio, que permite el ingreso de alrededor de treinta y cinco espectadores<sup>44</sup> y que, como todo lugar pequeño, habilita la incomodidad de vernos y reconocernos. Esto convierte a *Griegos* en lo que las autoras llaman una “tragedia de cámara”. La escasa cantidad de asistentes, el reducido tamaño y el modo de habitar la escena dan lugar al encuentro real y al contacto físico entre espectadores y actores. De esta manera, los hechos suceden entre el público, lo que lo compromete directamente: “La íntima cercanía física entre los mismos espectadores y, entre

---

<sup>43</sup> Nos detendremos más adelante en los efectos políticos de mirar desde el aporte de Enzo Cormann (2007), perspectiva también recuperada por Cismondi y Sequeira (2008) y Argüello Pitt (2011).

<sup>44</sup> Por supuesto que esta cantidad es aproximada y varía, según se trate del espacio del bar de DocumentA/Escénicas, la sala de Teatro La Luna (donde además de las mesas, se agrega una grada) o el salón de Alta Gracia Bar -todos estos, en Córdoba- o del espacio con salida a la calle con el que se cuenta en caso de realizarse la función en otro lugar.

ellos y la escena, invita a un compromiso ineludible con el acontecimiento teatral, con la materialidad de las voces y cuerpos agitándose cerca de nosotros” (Cismondi y Sequeira, 2008: 11).

Por otra parte, dado que los actores caminan entre las mesas y las acciones se despliegan en toda la sala -y afuera de ella también- el espacio ficcional y el no ficcional están superpuestos, sus límites están difuminados. El palacio de Argos es, en simultáneo, una sala de

teatro independiente de Córdoba y, a su vez, un espacio público. Sajeva señala una puerta, menciona que, en el espacio ficcional, ese es el baño donde se concreta el asesinato y aclara que verdaderamente allí no se encuentra el baño de la sala, que es de ficción, y que si necesitan ir, está en otro



Fotografía: <http://www.laconvencienteatro.blogspot.com.ar>

lado; esa misma puerta es sobre la que Casandra advierte proféticamente a Agamenón de no cruzar dado que “las muertes griegas nunca suceden en escena”, en un gesto metateatral que vuelve a poner en discusión la ficción. Las ventanas de DocumentA/Escénicas que dan a la vía pública, por donde vemos pasar el trolebús conducido por una mujer -característica postal de Córdoba- y vemos transeúntes que caminan desconcertados ante la irrupción del teatro en la calle, son también el balcón del palacio desde el que Agamenón saluda a su pueblo y en el que luego se desorienta al advertir un playa de estacionamiento que antes no estaba. Así, sobre la misma coordenada espacial, el espectador debe activar -y cruzar- los códigos para tres lógicas diferentes: la del espacio ficcional, la del espacio preparado para la ficción y la del espacio de lo real.

Esta misma lógica de superposición espacial se replica en cuanto a la configuración del tiempo, dado que encontramos **temporalidades permanentemente imbricadas**: el tiempo mítico, la Grecia clásica, el pasado reciente de la Argentina, la Córdoba contemporánea. El procedimiento deja filtrar en sus grietas fragmentos del tiempo: Atenas es el centro de la cultura griega, pero también un equipo de básquet cordobés; a los griegos les parece

impensable y ridículo el monoteísmo; Casandra baila “El tuerto y los ciegos”, la canción de Sui Generis que la nombra y que fue compuesta veinticinco siglos después que la tragedia de Esquilo. En tanto espectadores, el vaivén entre el pasado y el presente nos moviliza y nos activa, nos lleva y nos trae por la lectura del texto y por la lectura del mundo. Así, la reescritura resulta el cruce exacto entre espacio y tiempo. Esos vaivenes, esos cruces, ponen en escena las modalidades en que elegimos recordar, esto es, el ejercicio de una *memoria compleja* (Musitano, 2012).

Otra estrategia que nos interesa destacar reside en la **construcción de los personajes en tanto encrucijadas discursivas**. En *Griegos*, Agamenón, Clitemnestra y Casandra no están pensados desde una esencialidad, dado que no portan una identidad psicológica estable existente *a priori* del trabajo compositivo, sino que son construcciones *a posteriori* que materializan el vínculo texto/escena: se trata de una lectura del “fantasma de papel que vaga por entre las líneas del texto” (Sarrazac, 2013: 167) que se articula con la materialidad del cuerpo del actor. Sin embargo, en el caso de *Griegos*, no se puede negar un *a priori* no esencial, sino simbólico de los personajes, teniendo en cuenta que, según el analista teatral Jean-Pierre Ryngaert, “...la relación entre el *a priori* y el *a posteriori* es más compleja, sobre todo en el caso de la lectura de un texto ya representado a menudo y enriquecido por toda esa memoria que se constituye así en metatexto” (2004: 110), lo cual supone dialogar también con las representaciones sobre los personajes que puedan estar instaladas en el imaginario colectivo y con la historia de sus escenificaciones. En ese sentido, consideramos a los personajes como *encrucijadas discursivas*: territorios en los que ingresan lenguajes prestados o impuestos, estereotipados y/o contradictorios, que los atraviesan. Según el *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, dirigido por Jean-Pierre Sarrazac,

...el personaje aparece como una suerte de encrucijada de palabras, mientras que un abismo se abre, se hace más hondo entre su identidad anunciada y los lenguajes que la corroen. Esta impresión de distancia enorme entre las figuras y sus discursos es una característica del personaje contemporáneo, quien ya no está detrás de lo que dice y menos todavía se construye por lo que dice, puesto que no vectoriza ya una suma de réplicas coherentes (2013: 170).

Nos interesa, entonces, problematizar el vínculo entre el *decir* y el *hacer* de los personajes, junto con los efectos de sentido que este modo de construirlos despliega.

Recordemos que lo que motiva la tragedia es la decisión de Agamenón de sacrificar a Ifigenia en honor a Artemisa, a cambio de recuperar los vientos para movilizar a su ejército hacia Troya, hacia una guerra que está en condiciones de ganar dado que cuenta con Zeus de

su lado; este acto da lugar a la venganza de Clitemnestra. Sin embargo, esta decisión no es la



Fotografía: Cecilia Pasquini

de un padre, es la de un gobernante y líder militar, respetuoso de las disposiciones divinas, que le resultan incuestionables: en esta dimensión pública está enfocada la construcción del personaje, tanto en la escena 1, en la que se propone persuadir a los espectadores contando su versión de los hechos,

explicitando no solo su responsabilidad como líder, sino también su condición de víctima de los caprichos de los dioses, como en la escena 2, en la que se retoma la primera intervención en el tercer episodio de la tragedia esquiléa:

#### **Agamenón**

Es justo que me dirija primero a Argos  
y a los dioses del país.  
Ellos me ayudaron a volver y decidieron  
el castigo que he impuesto  
a la ciudad de Troya (Martín *et al.*, 2007: 2).

En la escena, el texto empieza: “¡Pueblo de Argos! Es justo que me dirija primero a ustedes y a los dioses de estas tierras”. La explicitación del interlocutor a través del vocativo y la voz del actor, que pronuncia “Pueblo de Argos” con la fuerza de un grito, convierte al tono del enunciado en un discurso político. A lo largo de la escena 3, se configura como un líder político, cuyo interés está puesto en cómo es recibido por el pueblo, por lo que le interesa la imagen que de él se proyecta: un héroe de guerra que regresa victorioso a su tierra. Clitemnestra cuestiona su papel en la contienda, insinuando que su participación no fue tal: “Dice que pasó diez años peleando en la guerra... imagínenselo en la montaña en una tiendita de campaña, allá arriba, todo lujo, comiendo una uvita, una trufa, una uvita, una trufa... y después manda a los pibes -porque siempre son pibes-, y él no pone el pecho nunca...”. Ante esto, Agamenón enfurece y reacciona ensalzando sus atributos de guerrero y las

características que volvieron al ejército griego una exitosa máquina de matar; su discurso es cada vez más exaltado: “Nosotros tenemos un ejército al que vienen a ver de otros países, ¿sabías eso? ¡Nos admiran! ¿Por qué? ¡Porque tenemos todo bien organizadito! ¡Tenemos por allá las caballerizas, por allá la infantería, por allá los campos de concentración...! ¡Yo soy un genocida de aquellos!”. Clitemnestra vuelve a desafiarlo y es aquí cuando se abren las puertas con el fin de que Agamenón se dirija al pueblo, él asiente para que no queden dudas sobre su liderazgo y su desempeño como héroe. Por eso es que enoja al descubrir la plaza vacía: es un signo de su poder en decadencia, de lo cual culpa a Clitemnestra: “Estoy muy enojado con vos. Yo antes tenía lleno de gente acá. ¡Ahora me gritan que me calle!”<sup>45</sup>. De esta manera, se inscribe en el personaje de Agamenón el discurso político, en el que el poder se mide y sustenta a través de la violencia y la dominación. Estas formas del poder las vemos materializadas, posteriormente, en el plano micro del vínculo entre la pareja, luego de que Clitemnestra finalmente lo increpe directamente como el asesino de Ifigenia. Leemos en el texto teatral:

**Clitemnestra:** Voy a esperar a que te duermas y cuando estés indefenso te voy a matar por la espalda, te voy a clavar una daga tan profundo, tan profundo que te va a atravesar el corazón y cuando te estés muriendo te voy a dar vuelta para mirarte a los ojos y ver cómo el alma se te sale y voy a hacerlo con calma y voy a disfrutar el placer de la venganza.

*(Él va hacia ella. La tira al suelo. Ella se queja de dolor).*

**Agamenón:** ¿A quién vas a matar? Vení para acá. *(La levanta y la lleva entre las mesas).* Vos sos una reina ¿me escuchaste? Se ve que no entendés vos qué mierda sos. Sos una reina y una reina viene con esto. ¿Sabés cuántas mujeres perdieron a sus hijos y no andan llorando por ahí? (Martín *et al.*, 2007: 9)

Entre las mesas, vemos cómo Agamenón somete por la fuerza a Clitemnestra hasta lograr que ella le pida perdón. Además de violentarla físicamente (en la escena, la agarra del pelo, la tira al suelo, la toma del cuello, la traslada por el espacio forcejeando con su cuerpo y hasta intenta abusar sexualmente de ella), lo hace a través de la palabra, planteando que es débil y esa no es una cualidad de reina. Para él, no es legítimo el reclamo de Clitemnestra en tanto madre, por lo que le exige, como un superior a su subordinado, que se reconfigure en su rol público de mandataria.

---

<sup>45</sup> En el registro audiovisual de 2012, en Teatro La Luna, un transeúnte pidió al actor que hiciera silencio. Las situaciones imprevistas en el espacio público varían (perros que ladran, autos que tocan bocina, gente que se aleja o que por el contrario, se acercan para ver de qué se trata), ante las cuales los actores improvisan diferentes intercambios, pero está pautado en la estructura de la obra que las puertas del palacio se abran hacia la calle luego de esta provocación por parte de Clitemnestra.

Es interesante observar cómo, en la escena 5, se transforma la enunciación y el lenguaje corporal de este personaje luego del asesinato, cuando reaparece en el espacio escénico como un fantasma<sup>46</sup>. Asesinado, ahora habla desde la muerte y descrece de la guerra.

### **Agamenón**

(...) toda una vida buscando el mar en las tormentas del lago, la sal casi en los labios, el agua casi fría (...) y ahora, cuando por fin el mar (...), cuando por fin las olas que buscaba han tenido espacio para hacerse, para romper contra la proa que tantas veces he curado, me traen junto con mi barco a esta batalla de salvajes, mi barco y mil barcos encontrados, desventándose, desventrándose, hediondos los puentes de sangre y heces, rotas las jarcias maniobradas por soldados que nada saben de los vientos y su música y que llegan a vengar tierra de esparta, y a rifar mis velas y todas las velas (...), a matarme el mar, en este mar que no es un mar sino un charco de la guerra (Martín *et al.*, 2007: 11-12).

La voz intenta decir la experiencia indecible de la guerra, capaz de reducir la inmensidad del mar, de la vida, a un charco. De esta manera, la construcción del personaje Agamenón implica un enclave discursivo sobre el poder -político, militar, patriarcal-, las formas de la violencia, la guerra y, especialmente, la muerte, dado que es el único personaje de *Griegos* que la experimenta.

Por su parte, el personaje de Clitemnestra resulta una encrucijada discursiva en tanto convergen en ella los discursos que abordan la figura de la mujer, como la maternidad, el poder político, la violencia de género.

En la escena 2, que recupera el tercer episodio de la tragedia de Esquilo -el momento de la llegada de Agamenón-, Clitemnestra también se dirige al pueblo pero su foco es el saludo a su esposo tras diez años de ausencia. Aunque su postura y enunciación es la de una mandataria (se ubica a la par de Agamenón, habla a los ciudadanos -esto se repite en la escena 3 al saludar cual primera dama al pueblo-), el contenido de lo que se expresa es la

---

<sup>46</sup> El regreso de Agamenón a la escena como fantasma podría leerse intertextualmente como un eco de "Clitemnestra o el crimen", el cuento de Yourcenar que formó parte de una de las constelaciones textuales del proceso reescritural de *Griegos*: "Han pasado unas semanas: yo hubiera debido tranquilizarme pero ya sabéis, señores jueces, que nunca acaba nada y que todo vuelve a empezar. Me he puesto a esperarlo otra vez y ha vuelto. No mováis la cabeza: os digo que ha vuelto. Él, que durante diez años ni se dignó tomar un permiso de ocho días para volver de Troya, ha vuelto de la Muerte. (...) Yo creía que por lo menos en la prisión estaría tranquila, pero sigue volviendo: parece como si prefiriese mi calabozo a su tumba. (...) ¿Qué puedo hacer? Es imposible matar a un muerto..." (Yourcenar, 2013: 149-151).

manifestación pública del sufrimiento de una esposa por la soledad y la incierta espera, sufrimiento ahora redimido por el regreso:

**Clitemnestra**

En primer lugar y antes que todo:

es un dolor terrible para una mujer privada de su esposo  
que la dejen sola, aferrada a la casa,  
escuchando sin cesar, con furia,  
toda clase de rumores sobre toda clase de placeres,  
mientras que llegan uno después de otro  
a aullar en la casa, los males, cada vez peor.

(...)

Ahora, después de sufrir todo esto, con el alma sin luto,  
llamaré a este hombre el perro guardián,  
el mástil del barco, la columna sólida de un tacho alto... (Martín *et al.*, 2007: 4-5)

Luego, disputará con Agamenón por las decisiones tomadas para homenajear su llegada: ¿debe el rey pisar las alfombras púrpuras? Para Agamenón, el gesto atraerá la envidia y excede el tratamiento que un hombre merece. Clitemnestra vence en esta discusión, a partir de la cual se pone en cuestión el liderazgo y el ejercicio del poder.

Durante la escena 3, el conflicto entre ambos es la presencia de Casandra. Clitemnestra oscila entre el reclamo por los años de abandono y la reivindicación de su autosuficiencia. Se opone y rechaza a la troyana -actitud por la que Agamenón la acusa de sentir celos-, a quien advierte de las falsas promesas de amor, a quien desacredita por “loca” y a quien saca por la fuerza de la escena cuando se abren las puertas. Al mismo tiempo, resalta haber salido de la situación de dependencia del hombre: “Hacete cargo de que Orestes tiene un padre ausente (...). Yo, querido, no me quedé acá rascándome el higo, yo, querido, limpié la casa, crié a los chicos, reina soberana fui, ¡huevos me salieron!”. En esta y otras intervenciones se cuestiona la noción de femineidad asociada a la subordinación de la mujer ante el hombre.

A lo largo de la escena 3, no es ya el abandono el eje de construcción del personaje, sino el empoderamiento de la mujer que la soledad trae consigo. Es justamente al quedarse sola en escena, en el momento en que Agamenón y Casandra dan un paseo, cuando vemos crecer en ella su fuerza. Se dirige al público femenino al traer a colación las traiciones en los vínculos amorosos: “¿A quién no la cagó un hombre alguna vez? A mí me cagó un hombre. Levanten la mano, chicas, y digan: ‘A mí me cagó un hombre, ¿y qué?’”. La vemos gritar con furia el nombre de su amante (los espectadores sabemos que Egisto no vendrá, interesante



ausencia que analizaremos más adelante), pero rápidamente desiste de su auxilio. De esta manera, el poder transformador del ejercicio de asumirse mujer traicionada se materializa en la siguiente frase (que no está en el texto teatral, sí en las puestas en escena):

¿Qué hace una mujer diez años sola? Lloro, a moco tendido. El primer año, lloro a moco tendido. El segundo año, recuerda... los domingos en familia, las peleas por el baño: "salí, me toca a mí". El tercer año, piensa. El cuarto, le queda la mente en blanco. Para el quinto, empezar a planear una venganza. ¡Una venganza que ya lleva cinco años esperando su resolución!

A partir de este momento, el silencio hace crecer su deseo de venganza. Se trata de la venganza de una madre, por lo que es la maternidad el eje que ahora estructura la construcción del personaje. Reclama justicia por su asesinato e intenta expresar la inefable e intransferible sensación de pérdida. El recuerdo de su hija y el horror de su muerte configuran la fuerza movilizante: "¿Cómo se puede soportar tanto dolor?" Luego, el público asiste, entre



Fotografía: <http://www.laconvencionteatro.blogspot.com.ar>

las mesas, a la violencia antes descrita, en la que Clitemnestra resulta humillada, agredida física, verbal y simbólicamente, esto es, una víctima de la violencia de género. Los espectadores contemplan incómodos y la proximidad los convierte en cómplices. En el piso, llorando, debe pedir perdón y desdecirse:

se reinstala el círculo de violencia, que de a poco comienza a tomar la forma de un encuentro sexual primero forzado y luego, aparentemente, consentido. Este marco de confusión violenta es el que permite concretar la venganza.

En la escena 5, Clitemnestra se mira las manos frecuentemente: el asesinato de Agamenón se consumó con la fuerza movilizante de una madre despojada de su hija. Este eje estructurante también sostiene la enunciación poética:

¿por qué entiendo mejor cuando empieza a oscurecer?  
¿por qué las trabas del crepúsculo afinan la visión?

¿por qué los espacios abiertos?<sup>47</sup>  
no es mi sangre la sangre de mis hijos  
es mi miedo el miedo de mis hijos  
mi torpeza sus temblores  
la certeza de errar sus sufrimientos  
es mi pared sus golpes  
es la maldición de las palabras  
la cifra de sus dolores  
(...)  
en la tierra bajo nuestros episodios  
miles de escombros transpiran  
oyen los sigilos voraces  
de nuestras pérdidas (Martín, *et al.*, 2007: 11)

Al finalizar el poema, la actriz acaricia o besa a un espectador, gesto que quizás quiera decir que todavía es posible alguna forma de ternura entre el horror. Lo cierto es que solo quedan, entonces, las palabras como único refugio obstinado de la memoria de una pérdida irreparable. Mientras las voces de los actores se superponen, escuchamos la de Clitemnestra:

La vi venir. Corría hacia mí. Tenía los brazos extendidos y los cabellos al viento. Sus ojos brillaban más que nunca. Se agarró tan fuerte de mis rodillas que casi me tumba. Nunca me voy a olvidar de ese momento. Lo tengo grabado en mi memoria. Corría hacia mí. Tenía los brazos extendidos y los cabellos al viento. Sus ojos brillaban más que nunca... nunca... Nunca me voy a olvidar de ese momento. ¡Mamá!

El personaje de Clitemnestra resulta, entonces, un entramado complejo de discursividades en torno a las discusiones contemporáneas sobre la figura de la mujer en el ejercicio de la femineidad, de la maternidad, del poder.

En tercer lugar, Casandra es una encrucijada discursiva en tanto podemos escuchar en este personaje la voz de *lo otro*: Casandra es la extranjera, la enemiga, la que habla otra lengua. Aunque está presente desde el comienzo en la sala, ingresa en la historia y en el centro del espacio escénico cuando es nombrada por Agamenón. En el texto teatral, recuperando la tragedia esquilea, leemos:

**Agamenón**

Pero ya que es de esta manera,

---

<sup>47</sup> No encontramos estos tres primeros versos en el texto teatral, sí en las puestas en escena.

recibí en tu casa con bondad a esta extranjera.  
Es con benevolencia que desde allá  
un dios observa al que manda suavemente,  
porque nadie ha sufrido libremente la esclavitud.  
Flor elegida entre muchos ramos y donación de mi ejército,  
ella me acompaña (Martín *et al.*, 2007: 6).

Su entrada supone el cambio de lógica enunciativa entre las escenas 2 y 3, tal como se señala en la didascalia: “**Escena 3.** *El cambio de la escena anterior a esta es abrupto*” (Martín *et al.*, 2007: 6). En la puesta, Agamenón solo pronuncia los dos primeros y los dos últimos versos del fragmento citado anteriormente, con lo que acentúa, en Casandra, su condición de extranjera y de botín de guerra. Durante esta escena, bajo el código humorístico, tanto Agamenón como Clitemnestra la reducen a un mero objeto, juguete, o “souvenir” de la guerra de Troya:

Clitemnestra (*a Casandra*): ¿Quién sos y de dónde venís?

Agamenón: ¿Por qué la tratás así?

Clitemnestra: ¿Te pregunté a vos?

Agamenón: No, pero la estás tratando mal...

Clitemnestra: Cerrá el pico y andate. (*A Casandra*) ¿Quién sos y de dónde venís?

Casandra: Soy Casandra y vengo de Troya.

Clitemnestra: (*La copia y burla*) “Soy Ca-san-dra y ven-go de Tro-ya”. ¿La mismísima hija de Príamo me tenías que traer?

Agamenón: ¿Y qué querés que te traiga? ¿Alfajores? ¡Vengo de una guerra!

Mientras resulta atacada por Clitemnestra al ser blanco de sus celos (le grita, la insulta, la reta, hasta la escupe), Agamenón la defiende en tanto simple entretenimiento. En ese marco, las profecías que Casandra dice con espanto son tomadas, por la reina, como confirmaciones de su locura y, por el rey, como divertimentos. Los mismos espectadores juzgamos graciosas sus intervenciones ya que, imbuidos en la lógica humorística, las escuchamos solemnes y descontextualizadas. Estas revelaciones del inminente porvenir trágico, desplegadas en la escena 3, son siete en total y consisten en fragmentos extraídos de diferentes apartados del texto de Esquilo<sup>48</sup>, como la primera que profiere:

---

<sup>48</sup> Estos fragmentos no están en el texto teatral, sí en las puestas. Esto habla de una demanda propia de la escena (ya registrada en el cuaderno de dirección) y de un desarrollo del personaje de Casandra que

Cassandra: ¡Ella! La leona degenerada que se acuesta con el lobo en ausencia del noble león. ¡Ella me mata a mí, la infeliz! Como si mezclara un brebaje agrega mi precio a su resentimiento, afilando el cuchillo para el esposo, promete compensar mi llegada... ¡con mi asesinato! ¡No! ¡Apolo!<sup>49</sup>

Al gritar “¡Ella!”, Cassandra señala al vacío o a alguna espectadora, según el caso. Los otros dos personajes quedan desconcertados, se preguntan a quién se refiere, Agamenón mueve su mano frente a la profetisa en signo de que está en trance, se divierte y comenta:

“Está bueno, habla todo raro, pero después se le pasa y vuelve a la normalidad”, Clitemnestra enoja y sentencia: “Me trajiste una loca de mierda, yo a esta no la junto con los chicos”. Incrédulos, desacreditan durante toda la escena 3 las palabras, los gestos y las acciones de Cassandra, al punto de



Fotografía: Gastón Malgieri

involucrarse ella misma con su propia parodia luego del “paseo” que da con Agamenón por la ciudad: en este momento, para “hacer contacto y tener señal”, hay que hacer una danza, y las visiones dictan que en el futuro la sociedad será monoteísta y Atenas, un equipo de básquet. De esta manera, Cassandra representa a la Troya vencida: es ahora una esclava, su decir y su hacer están subordinados al juicio de los otros personajes, los vencedores.

Aún con esto es interesante advertir cómo se filtra otro sentido de la locura, más allá del bufonesco. Se trata del ingreso intertextual de la canción “El tuerto y los ciegos”, de Sui Generis (en *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*, 1974), que Cassandra pide escuchar y

---

se fue dando a lo largo de las funciones, ya que pasa de ser una espectadora/intrusa en la propuesta inicial a ser un desencadenante activo del conflicto y una instancia de puesta en evidencia de este.

<sup>49</sup> En *Agamenón*, de Esquilo, leemos: “¡Ay, ay de mí! ¡Infeliz que yo soy! Esa misma leona de los pies, que yace con el lobo en ausencia del generoso león, me dará suerte. Como quien confecciona venenosas hierbas, ella está afilando el puñal para herir al esposo, y en tanto se gloria de que ha de satisfacer su rencor, y me ha de dar el pago, y a él, muerte por haberme traído” (Esquilo, 2001: 206).

luego baila, demandando el aplauso del público y a la asistente de dirección, en la técnica, subir el volumen.

Desnuda de frío y hermosa como ayer  
tan exacta como dos y dos son tres.  
Ella llegó a mí, apenas la pude ver,  
aprendí a disimular mi estupidez.  
Bienvenida, Casandra,  
bienvenida al sol y mi niñez.  
Sigue y sigue bailando alrededor,  
aunque siempre seamos pocos los que aún te podamos ver.

Agamenón decide cortar el tema luego del estribillo (debido al malestar que expresa silenciosamente Clitemnestra), por lo que no llegamos a escuchar en escena cómo continúa la canción, aunque es probable que muchos espectadores puedan recuperar la letra:

Les contaste un cuento sabiéndolo contar  
y creyeron que tu alma andaba mal.  
La mediocridad para algunos es normal  
la locura es poder ver más allá.

En esta estrofa -cuyos últimos versos son muy conocidos- hay una reivindicación tanto alegre como política de la locura, aquí sí es bien recibida Casandra. Se propone, entonces, un cuestionamiento de lo sugerido como normal o como norma. Casandra representa las verdades que se encuentran en el desvío, en lo diferente, en *lo otro*.

Al mismo tiempo, Casandra es *lo otro* en términos del espectador, ese otro que se proyecta en el proceso creativo y al que se interpela en la escena. Este personaje puede entenderse como una metáfora del espectador ya que efectivamente cumple ese rol: “invisible”, mira con nosotros la escena 2; involucrada en el espacio escénico, contempla con horror la violencia entre Agamenón y Clitemnestra sin intervenir. Esclava de lo que ve, comparte con los espectadores la incómoda complicidad de la que hablábamos antes.

Otra dimensión presente en Casandra es la pérdida de la patria. Como botín de guerra, está condenada a un exilio forzoso y ella misma se constituye en símbolo de la victoria del enemigo y, con ello, de su país arrasado, al que ya no hay retorno posible. Así, su cuerpo es su única patria. Esclava de sus vencedores, de lo que ve, de una patria por siempre vencida, Casandra es, al mismo tiempo, esclava del lenguaje. Se obstina en ella la necesidad de develar el futuro a la par de la maldición de ser una y otra vez desoída. El lenguaje de Casandra no es

eficaz, no produce acción ni influye sobre los demás, no puede conjurar la muerte que se aproxima inexorable. Sus palabras evidencian la paradoja del vínculo lenguaje/realidad, ya que en el acto de nombrar la muerte, esta se sigue escapando. Esta misma paradoja habilita que sea Casandra la que pronuncie las últimas palabras de la obra, aquel poema que resume un pedido: “dame palabras con las cuales abrazarte / dame silencios con los cuales nombrarte (...) / haceme creer / que mis palabras no son sólo ausencia” (Martín *et al.*, 2007: 13-14). Así, Casandra entrama discursividades en torno a *lo otro* -el extranjero, el loco, el espectador como *otro*-, al destierro y la puesta en cuestión del lenguaje.

Los tres personajes, a su vez, poseen rasgos comunes. Pertenecen a la clase dirigente



Fotografía: Peter Franke

(aunque ahora esclava, Casandra fue la hija de un rey): el poder está desnudo ante nosotros. No solo están en relación con la lucha por el poder, sino que, además, los tres están atravesados por el tiempo y la muerte: Clitemnestra llora la muerte de su hija y ejecuta el asesinato de su esposo; Agamenón hace de la muerte

un ejercicio de poder militar y luego es asesinado en el baño de su propio hogar; Casandra ve la muerte en Troya y la ve en Argos, pero no puede conjurarla. Ya en el cuaderno de dirección leemos el interés por esta indagación:

[Clitemnestra] *Es el polo opuesto de Penélope, es decir, espera como Penélope pero no pasivamente. Espera integrando, urdiendo. Clitemnestra y el tiempo. Clitemnestra y la espera. En cambio, Agamenón y Casandra están en un puro presente. ¿Qué más presente que una guerra, en donde cada minuto equivale a la vida?*

Las tres encrucijadas discursivas, entonces, destacan, como intersecciones nodales, los discursos en torno al poder y a la experiencia de la muerte.

Otra de las estrategias compositivas centrales de *Griegos* consiste en la **tensión entre realidad y ficción**. En sus reflexiones críticas, Daniela Martín (2010, 2011b) ha problematizado la noción de *mimesis* en el campo de la creación teatral, preguntándose por

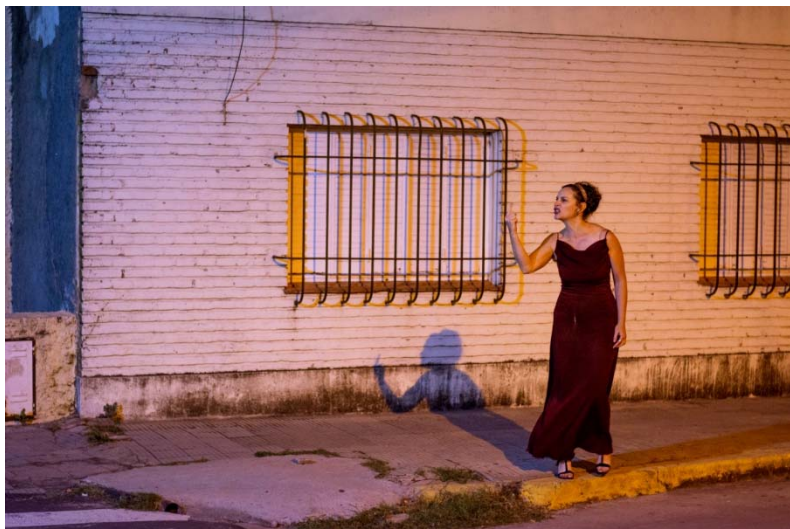
sus vínculos con la *teatralidad* -conceptualizada desde Féral- e indagando en experiencias escénicas que trabajan dicha tensión (como el Ciclo *Archivos*, de la directora teatral Vivi Tellas, en Buenos Aires) a las que llama *ficciones indiscernibles*, desde los aportes de Arthur Danto. Martín hace converger el pensamiento de este autor y el de Féral para entender que estas propuestas escénicas se basan en el juego de los límites entre realidad y ficción y su consecuente ambigüedad. Es en el acto interpretativo donde el espectador pone en crisis el pacto de lectura ficcional y otorga, a lo que está viendo, el estatuto de real, ficcional o indiscernible: al generarse un quiebre en los parámetros y convenciones, se instala “la inestabilidad como modo de percepción” (Martín, 2010: 8) y las formas de producir sentido se complejizan, dado que lo que se mira es cuestionado en tanto es, al mismo tiempo, ficcional y real. Según Martín, desde el siglo XX, y especialmente en los espectáculos llamados, por Hans Lehmann, *posdramáticos*,

La inestabilidad, lo imprevisto, lo azaroso, viene siendo una búsqueda constante en varios creadores contemporáneos, configurando el hecho teatral como un espacio para el trabajo sobre lo caótico y lo desprovisto de estructuras rígidas (Martín, 2010: 14).

Estas palabras son precisas para *Griegos* porque propone a los espectadores habitar la incertidumbre que genera la tensión entre la ficción y la realidad. Ya en la primera escena se instala la duda: ¿dialogamos con personajes o actores? ¿Somos actores al responder y/o intervenir? Martín recupera la definición de *teatralidad* de Féral, quien la define como el proceso de mirar y transformar lo mirado en una situación fuera de lo cotidiano que amerita ser interpretada de manera diferencial. De esta forma, en tanto proceso de mirar, el espectador dota de teatralidad lo que ve, más allá del hecho teatral en sí, por ejemplo, en el momento de ingresar a la sala y determinar el espacio ficcional. Entonces, ¿qué sucede en *Griegos* cuando la propuesta teatral nos pide, como público, formar parte del espacio ficcional, dado que la historia no transcurre adelante, sino alrededor nuestro, entre las mesas, y nos tienen en cuenta para la concreción de la acción dramática -cuando los actores nos interrogan, nos acarician o nos piden que realicemos algo (como prestar el celular a Casandra para que hable con Apolo o ayudar a Clitemnestra a volver a colocarse la ropa interior luego de interpretar su baile sensual en la calle)-? Sucede que el espectador debe mirar su propio cuerpo en medio de la escena, debe mirarse a sí mismo entrar y salir permanentemente de la configuración de la ficción. Así, no solo adhiere al pacto ficcional, sino que también lo co-construye.



*Griegos* apunta a una “variabilidad en el suceder escénico: cada función es un territorio nuevo a descubrir” (Martín, 2010: 14). Es interesante señalar que la escena 3 es la que, función a función, más se aleja de lo inscripto en la escritura del texto teatral, aunque, al mismo tiempo, no resulta absolutamente distinta. La propuesta de la obra tensiona y corroe el texto, lo lleva a lugares inesperados, vuelve singulares cada una de las funciones. ¿Qué sucede cuando se abre la puerta o la ventana y el espacio de la ficción se deja permear por lo real? En los bordes inciertos entre realidad y ficción habita la reescritura, el texto se deja transformar por la imprevisibilidad y contundencia de lo real, se vuelve terreno de lo inesperado, se amolda al aquí/ahora singular e irrepetible. En *Griegos* prevalece el azar propio de la interacción con el público y el azar propio de lo real: las puertas de la sala (que debe dar a la calle, condición para su realización) se abren, se agrieta el espacio íntimo y delimitado de lo ficcional. Por las puertas y las ventanas abiertas del teatro vemos que los perros ladran, los autos pasan, los transeúntes se detienen, se alejan, se ríen o se preocupan, los actores salen, dan una vuelta en un auto, saludan a los que transitan la calle. El contrato ficcional traspasa los límites del adentro, con lo que la ficción tiñe el afuera y lo real ingresa al adentro. De la mano de lo imprevisto y lo azaroso,



Fotografía: Gastón Malgieri

entonces, la obra se configura como un proceso nunca terminado.

La tensión entre realidad y ficción, como estrategia compositiva, se articula ineludiblemente con otra estrategia presente en *Griegos*: la **experimentación con los límites de la representación y la teatralidad**, que en principio fue, como lo mencionan los creadores en la entrevista y como vemos asentado en el cuaderno de Martín, una consigna de dirección. Especialmente durante el siglo XX, algunas propuestas escénicas han puesto en cuestión el arte teatral asociado a la idea aristotélica de *mimesis* como representación de lo real, como el teatro de Antonin Artaud, los *happenings* y *performance* o el teatro posdramático. Si bien no podemos decir que *Griegos* es una práctica teatral posdramática que busca



experimentar con lo irrepresentable, sí advertimos gestos y procedimientos que apuntan a poner en cuestión la representación, pero sin abandonarla. Por empezar, el gesto de reescribir una tragedia de Esquilo se convierte en el desafío de problematizar las ideas instaladas durante siglos en torno a las artes escénicas dialogando, precisa e irónicamente, con una manifestación del considerado origen del teatro occidental. Por otra parte, la incorporación de elementos biográficos de los actores, el develamiento del artificio teatral, la indistinción de los bordes entre ficción y realidad, el detenimiento de la acción dramática a partir de la escena 4 para dar protagonismo a la poesía, son procedimientos que tensionan la idea de *mimesis* y amplifican la teatralidad más allá de los límites socialmente instalados entre las paredes de la sala; como señalan Cismondi y Sequeira,

La obra no se conforma con desestabilizar a aquellos que voluntariamente acudimos al teatro en busca de algo, sino que la teatralidad se expande hacia afuera tomando por asalto a cualquiera; lo que nos pone en aviso de la imprevisibilidad de la obra y del teatro (2008: 12).

De todos modos, no se abandona el código mimético: en *Griegos* hay fábula, hay representación de personajes con referencia extraescénica, hay configuración de espacios y tiempos, se invita a sobreimprimir lo imaginario a lo real. Este no abandono no supone una contradicción con la experimentación de los límites de la representación y la teatralidad; de hecho, resulta un suelo con el espectador, una suerte de garantía, un territorio de decibilidad: la obra instala el código mimético para luego cuestionarlo.

Otra estrategia compositiva del trabajo de La Convención Teatro es la **puesta en escena del lenguaje**, que podemos ver materializada en dos dimensiones: en el vínculo particular con el lenguaje que encontramos en Casandra y en la importancia estructural de la poesía<sup>50</sup>. Con respecto a la primera dimensión, hemos advertido cómo, a pesar de saber que no posee el don de la credibilidad, Casandra no renuncia a proferir sus visiones del futuro. De hecho, no puede controlarlas, se diría que Casandra *es dicha* por las profecías. Hay una *insistencia en decir*, ella no elige el silencio, ni parece poder elegirlo. Podemos leer esta situación como una alusión, en clave metafórica, al dilema del lenguaje en su imposibilidad constitutiva de nombrar directamente o capturar lo real y en su simultánea necesidad de obstinarse en dicha imposibilidad. Esta es una particularidad que la poesía pone en evidencia. Las profecías de Casandra son fragmentos poéticos, extraídos del texto esquíleo: la palabra

---

<sup>50</sup> Podríamos pensar, también, en la opción por la reescritura en tanto procedimiento dramatúrgico como un gesto de puesta en escena del lenguaje. Analizaremos las implicancias poéticas y políticas de dicho gesto en el Capítulo III.

trágica es palabra poética y ella es, como plantea Barthes, una forma de hacerle trampas a la lengua, lo cual nos lleva a pensar la segunda dimensión. A partir de la escena 4, que consiste en un monólogo de Casandra (recuperación de dos de sus intervenciones en *Agamenón*), la acción dramática se detiene, pero el final de la dramatización de la fábula no supone el final de la obra. Las dos escenas restantes<sup>51</sup> se componen de poemas, por lo que la intervención reescritural se caracteriza ahora por su carácter plenamente poético. Cada actor enuncia un poema, sus voces luego se entrecruzan. De esta manera, se pone en escena el lenguaje y el texto se convierte en puro material escénico.

Por último, consideramos que el **humor como clave de comprensión histórica** es



Fotografía: Gastón Malgieri

también una estrategia de composición en *Griegos*, presente en las escenas 1 y 3. En la primera escena, la recuperación del mito y de la cultura de la Grecia clásica se realiza en clave humorística. Por ejemplo, en la exposición del árbol genealógico de los Atridas, Analía Juan/Cassandra llena de una gran cantidad de información sobre

personajes y parentescos a sus oyentes, pero intercala comentarios humorísticos, como cuando expresa, en relación a los enlaces entre Agamenón y Clitemnestra y Menelao y Helena, que la situación era “una pinturita: queda todo en familia, ningún rollo para fin de año, 24 y 31 nos juntamos los mismos, en el mismo lugar...”. Aquí el humor reside en la descontextualización que, a su vez, posibilita una recontextualización, ya que aproxima lo lejano y remoto a nuestro cotidiano -y esto permite, a algunos espectadores, una toma de conocimiento de la historia de la cultura-. En la primera parte de la escena 3, el humor se halla

<sup>51</sup> El texto teatral tiene siete escenas. La escena 6 se constituye únicamente por esta didascalia: “Casandra, Clitemnestra y Agamenón, hablando con el público - esto será improvisado, los temas serán elegidos por los actores. Lentamente los actores se dirigen al centro de la escena” (Martín et al., 2007: 12). En la puesta, esta escena no se concreta, se pasa de la escena 5 a la 7. Para estudiar la estructura de la obra, consideramos lo que sucede efectivamente en las puestas, por lo que entendemos que esta cuenta con seis escenas.

en la ambivalencia y el carácter azaroso, lúdico e imprevisto propio de la improvisación y la interacción con lo real, con lo que “se trastoca la solemnidad que en occidente se le impusiera a la tragedia” (Musitano, 2012: 140), alteración fomentada por el contraste abrupto con la enunciación trágica que se había instalado en la escena anterior.

Esta invitación al espectador a predisponerse a la comicidad podría leerse como una forma de encarar y volver pensables temas sensibles de nuestra sociedad. La clave humorística funciona como un modo de desnaturalizar problemáticas y agudizar el ejercicio crítico, por ejemplo, sobre las políticas públicas de la ciudad en la que vivimos, cuando Casandra pide visitar la “terminal submarina”, en alusión a la inundación, luego de una tormenta, de la nueva terminal de ómnibus de Córdoba, breve tiempo después de ser inaugurada. De un modo más profundo aún, el humor, en *Griegos*, es una forma de ejercer la reflexión crítica sobre el genocidio y la violencia de género. La primera palabra nos convoca, como argentinos, a la memoria sobre la última dictadura cívico-militar de 1976, responsable de asesinatos y desapariciones. La segunda problemática, concretada en la disputa de poder entre Agamenón y Clitemnestra, nos lleva a pensar en la violencia del sentido común sobre la subordinación de la mujer, instalado en las formas de la cotidianidad y del amor. Cuando las problemáticas presentan altos niveles de horror y violencia, el humor puede resultar una vía de comprensión histórica que las vuelva pensables y discutibles.

Como podemos advertir, son múltiples las estrategias compositivas que despliega *Griegos*: la configuración interpelante del espacio, la imbricación de temporalidades, la construcción de los personajes como encrucijadas discursivas, la tensión entre realidad y ficción, la experimentación con los límites de la representación y la teatralidad, la puesta en escena del lenguaje y el humor como clave de comprensión histórica.

### ***Textualidades entramadas***

En el Capítulo I definimos, desde nuestra perspectiva, que una reescritura es un procedimiento de escritura de una lectura en el que, a partir del diálogo con un texto otro, se propone un entramado de textualidades que no consiste meramente en interpolar fragmentos o citarlos, dado que se apropia de la palabra del otro, la vuelve común, la recontextualiza y resignifica. *Griegos* concreta en la escena el entramado de textualidades estableciendo, por un lado, un vínculo irreverente con el material de Esquilo y, por otro lado, amalgamando los materiales de trabajo como montaje de texturas.

En el vínculo que los hacedores mantienen con la tragedia *Agamenón* podemos vislumbrar, de forma espejada, un modo de relacionarse con la escena basado en la experimentación, el juego y la irreverencia. Páginas atrás citábamos a Argüello Pitt, quien afirma que “El sentido emerge de los procedimientos” (2005: 15). En los procedimientos dramáticos, entonces, habita la singularidad de la propuesta reescritural de *Griegos*, que no se vuelve subsidiaria del texto a reescribir. Para estudiarla, tendremos en cuenta los aportes Gilles Deleuze en su ensayo “Un manifiesto menos” (2003), en el que reflexiona sobre *Ricardo III o la horrible noche de un guerrero*, una reescritura de Carmelo Bene de *Ricardo III*, de Shakespeare. El filósofo entiende que entre los dos textos existe un vínculo crítico, operado desde la dramaturgia. No se trata de teatro dentro del teatro, ni de una parodia o una versión; se trata de un teatro-experimentación que se ejerce desde el procedimiento de la sustracción, de la amputación de, por ejemplo, un personaje de la obra, lo que trae como consecuencia que, ante la ausencia no arbitraria de una parte, la obra bascule y gire sobre sí misma. De esta manera, los otros personajes adquieren desarrollo, se constituyen en escena, a partir de una “serie continua de metamorfosis y variaciones” (2003: 80):

Este teatro crítico es un teatro constituyente, la Crítica es una constitución. El hombre de teatro no es ya autor, actor ni director. Es un operador. Por operación hay que entender el movimiento de la sustracción, de la amputación, aunque ya recubierto por el otro movimiento, que hace nacer y proliferar algo inesperado... (Deleuze, 2003: 77-78).

Además de la supresión, la operación crítica se basa en la *variación continua*<sup>52</sup>, propiedad creadora que, fundamentalmente, consiste en experimentar con los elementos -el lenguaje, los personajes, etc.- en todas sus variables y transformaciones. Esa operatoria es la del *devenir menor*. La noción deleuziana de *devenir* es compleja y tiene gran desarrollo; en este ensayo el filósofo se centra en el movimiento que sucede en el medio, entre lo que empieza y lo que termina, donde todo crece<sup>53</sup>. En un tratamiento mayor, un pensamiento se

---

<sup>52</sup> En palabras de Deleuze, “...someter a un enunciado a todas las variables que lo pueden afectar en el más breve espacio de tiempo. El enunciado no será más que la suma de sus propias variaciones, que lo hacen escapar de todo aparato de poder capaz de fijarlo y también esquivar toda constancia” (2003: 87).

<sup>53</sup> “Lo que resulta interesante nunca es la manera como alguien empieza o termina. Lo interesante es el medio, aquello que ocurre en el medio. No es casual que la velocidad más grande esté en el medio. La gente sueña a menudo con empezar o volver a empezar de cero; y además tienen miedo del punto de llegada, de su punto de caída. Piensan en términos de futuro o de pasado, pero el pasado e incluso el futuro es la historia. Lo importante, por el contrario, es el devenir: devenir-revolucionario, y no el futuro o el pasado de la revolución. (...) En el medio es donde él [Bene] encuentra el devenir, el

vuelve una doctrina, una manera de vivir resulta una cultura, un acontecimiento resulta la Historia, un autor se convierte en Autor, con lo cual, aun desde el reconocimiento y la admiración, el resultado es la normalización. En el tratamiento menor, se busca “desprender devenires contra la Historia, vidas contra la cultura, pensamientos contra la doctrina, favores o desprecios contra el dogma” (2003: 83): un autor menor, en el medio, se comunica con otros tiempos y espacios de manera intempestiva y potencia, así, el devenir. Todos, en relación con el hecho mayoritario, devenimos minoría, dado que ejercemos algún tipo de desvío ante el modelo de poder. La práctica reescritural de la dramaturgia contemporánea se compromete con las potencialidades del *devenir menor*, al relacionarse con el texto previo desde el movimiento, dado que lo despliega, lo transforma en sus relaciones de variación, para lo cual, según Deleuze, “Es necesario que la variación no cese ella misma de variar, o sea que vuelva a pasar efectivamente por nuevos caminos inesperados” (2003: 99).

El *devenir menor* de *Griegos* opera en el plano de los personajes, de la fábula y del género. En relación a los personajes, se produce una condensación, ya que pasan de ser seis (más el coro) en el texto esquileo a tres. Se suprimen los personajes del pueblo -el atalaya, el coro de ancianos y Taltibio (mensajero)-, lo cual produce que se ponga en escena el poder, como ya hemos mencionado antes. Además, una supresión interesante es la de Egisto, figura en situación de subordinación con respecto a Agamenón y Clitemnestra. En Esquilo, Egisto es parte activa de la venganza, no solo como amante, sino también porque tiene un móvil: vengar a su padre Tiestes, quien fue engañado por Atreo, padre de Agamenón, al invitarlo a un banquete cuya comida son los cuerpos de sus propios hijos asesinados. Esta supresión logra que crezca el personaje de Clitemnestra en su venganza, en su deseo de justicia y subsanación del mal, en su poder (en la disputa por el control de Argos y en la ejecución de su plan) y en su femineidad.

En cuanto a la fábula, esta es abordada de igual modo que en *Agamenón*, aunque hay diferencias en lo que se recupera de ella en el plano de las acciones dramáticas: *Griegos* lleva a escena el reencuentro entre Agamenón y Clitemnestra, su posterior discusión y el asesinato del rey en el baño (en ambos casos, suceden fuera del espacio escénico, pero se da a entender al espectador su concreción). A diferencia de la tragedia, el trabajo de La Convención Teatro no muestra tres momentos: la toma de conocimiento por parte de Clitemnestra de la victoria en Troya, el regreso de Agamenón y su ejército y la salida de Clitemnestra y Egisto hacia el exterior del palacio luego de consumado el crimen. Esta supresión hace que el foco esté en el

---

movimiento, la velocidad, el torbellino. El medio no es una media, sino por el contrario un exceso. Es por el medio por donde las cosas crecen” (Deleuze, 2003: 82).

espacio íntimo y que, así, se destaque la intromisión del carácter inevitablemente público de los personajes y sus conflictos en el espacio privado. Además, un acontecimiento de la fábula queda planteado como inminente: el asesinato de Casandra que, en términos de trama argumental, el espectador conoce que ocurrirá, pero no lo ve realizado. Esta inconclusión de alguna manera “condena” al personaje a una eterna visión de una muerte que nunca llega. Casandra experimentará irremediable e interminablemente la imposibilidad de conjurar la muerte a través del lenguaje, con lo que se acentúa el dilema filosófico del lenguaje del que hablamos antes.

Por último, *Griegos* deviene menor al poner a jugar los componentes de la tragedia como género, esto es, al someterlos a variación. Es el caso del coro, que no se concreta como tal pero que se recupera poéticamente. Algunas de sus funciones -como hacer conocer el pasado de los personajes, cuestionar sus acciones y emitir un juicio sobre ellos, preguntarse por el sentido de lo acontecido- están desplegadas en la escena 1, por ejemplo en la función didáctica del árbol genealógico. En Esquilo, el coro representa el respaldo ético del accionar de los personajes; su ausencia, entonces, los deja en soledad y los interpela: ya no disponen de mediación para sopesar lo que les acontece ni juzgar sus decisiones. Con esta variación, además, la idea del coro como ejercicio de la ciudadanía está delegada en el público, por ejemplo, en ocasión de poder dialogar y discrepar con Agamenón, lo que implica un distanciamiento y una toma de posición. En términos generales, este gesto inevitablemente compromete al espectador a evaluar por sí mismo todo lo que ve y a elaborar un criterio para valorar los hechos ante las múltiples miradas que se le presentan. Por otro lado, si bien *Griegos* no es estructuralmente una tragedia, en el sentido de que no respeta sus partes - prólogo, párodos, episodios, estásimos, éxodo-, juega con la doble naturaleza dramático-lírica de la tragedia griega clásica, al hacer converger la sucesión de acciones dramáticas que desarrollan parte del mito y conjugarlas con las instancias poéticas. Además, en relación a la tragedia como manifestación cultural, sabemos que en el contexto de Esquilo la representación no es una actividad de entretenimiento, se trata de un acontecimiento político-religioso celebrado por la comunidad. Según Lesky (1973), a través de *La Orestíada* es posible leer una visión del mundo del poeta, para quien los acontecimientos humanos y divinos presentaban una unión indisoluble. En ese marco, el sacrificio de Ifigenia y el asesinato de Agamenón (y Casandra) tienen una doble faz, motivados tanto por el destino diseñado por los dioses como por la voluntad humana. En *Griegos*, dos milenios y medio después, los designios de los dioses no son móviles de las acciones: así, cobran centralidad las decisiones de los

hombres y las consecuencias que de ellas se derivan, por lo que las disputas en torno al respeto a una ley y al restablecimiento de la justicia quedan bajo su única responsabilidad<sup>54</sup>. En el trabajo y experimentación con la tragedia, entonces, se recupera y recontextualiza el teatro como instancia ciudadana de reflexión. De esta manera, experimentando con la alteración de los componentes de la obra de Esquilo, el trabajo de La Convención Teatro entabla un vínculo irreverente con ella. Esto no quiere decir que no exista un reconocimiento de la palabra esquiléa: la apropiación y el juego no anulan la potencia de la voz que no es la propia.

Nos detenemos ahora en la modalidad de entramado textual que implica la lógica de montaje de diversas texturas, por cuanto, en la escena, se amalgaman algunos fragmentos de la tragedia de Esquilo, los poemas de los escritores cordobeses convocados, la intervención dramática de la directora, los textos que los mismos actores dejaron aparecer en los ensayos y hacen emerger durante los momentos de interacción con el público/con el afuera. Todas estas textualidades son parte de los componentes del trabajo escénico -y ninguna de ellas tiene jerarquía por sobre las demás-, al igual que los lenguajes no verbales, como los cuerpos -que también escriben y demandan escénicamente a la escritura- y la música. Los bordes de estas diferentes textualidades se empiezan a confundir entre sí, por lo que el espectador es quien va encontrando sus fronteras y habita sus entrecruzamientos. La huella de ese entrelazamiento es el dibujo singular de la reescritura.

En la escena 2 y la escena 4, los fragmentos de la tragedia esquiléa aparecen amalgamados a partir de lo que llamamos un vínculo de *(re)citación*, dado que ingresan como citas intertextuales claramente delimitadas, con independencia -de hecho, constituyen por sí solas las escenas-. A la vez, los actores trabajan su voz en pos de buscar una enunciación poética, como lo hacen con los poemas de las últimas escenas y, en el texto teatral, estos

---

<sup>54</sup> *Griegos* somete a variación este carácter de la tragedia esquiléa y la acerca al gesto de Eurípides. El héroe trágico de Sófocles está colocado en una encrucijada entre el accionar humano y los designios divinos, pero aún cuenta con los dioses como instancia superior de sanción. En Eurípides, en cambio, el desamparo es absoluto dado que, para este poeta, en consonancia con el pensamiento de la sofística, el destino del ser humano es su única responsabilidad. Si bien no niega la existencia de poderes superiores, Eurípides entiende que "...el verdadero centro de todos los acontecimientos es el ser humano. Las acciones del hombre y la dirección divina ya no se unen para él en el mundo de las irreconciliables contradicciones para formar un cosmos ético, y precisamente en esto es donde se manifiesta su mayor contraste con respecto a Esquilo. Si para éste el destino humano era solamente el escenario en que se manifestaba paradigmáticamente un orden superior, en cambio, para Eurípides, en dramas como *Medea* e *Hipólito*, este destino nace del hombre mismo, del poder de sus pasiones, en las que, a diferencia de Esquilo, ya no hay ningún dios que (...) sirva de ayuda en el camino del conocimiento y de la comprensión" (Lesky, 1973: 163-164); de hecho, es la figura del azar -la Fortuna, *Tyche*- la que sustituye el designio divino.

fragmentos se presentan escritos en verso. De *Agamenón* se selecciona el diálogo y posterior discusión entre Agamenón y Clitemnestra en el momento de la llegada de éste, ubicado en el tercer episodio, y también una de las intervenciones de Casandra ante el coro, en el instante previo a entrar en el palacio y enfrentarse a su muerte, localizada en el cuarto episodio<sup>55</sup>; en el texto teatral esta intervención está completa, pero, en la escena, se ha quitado un fragmento y se le agrega el final de otra posterior, en el mismo episodio<sup>56</sup>.



Fotografía: Gastón Malgieri

El clima que generan estas escenas predisponen al público a escuchar y ver cómo el texto trágico se corporiza, gracias al alto contraste con las escenas que les preceden -en las que se entabla un vínculo de diálogo con el espectador y de apertura a lo azaroso, con eje en el código humorístico-. El lenguaje es

extrañado en las voces de los actores, los cuerpos tienen un registro majestuoso: sentimos estar en ese palacio, podemos casi ver la alfombra que Clitemnestra exige que el rey pise y él rechaza pisar; Casandra llora, su mirada expresa horror. Se activa en los espectadores la lectura en clave trágica.

En cuanto al amalgamamiento de los poemas, estos se concentran en las últimas dos escenas, 5 y 6. Hay un interés en el trabajo con el “decir poético”, que ya podemos entrever en el cuaderno de dirección:

<sup>55</sup> También ingresan, del texto de Esquilo, fragmentos de profecías, de las que hablamos previamente.

<sup>56</sup> El fragmento que se quita es el siguiente: “Como niños asesinados por sus padres, / sosteniendo a manos llenas su propia carne, / aliento familiar. Carga miserable / donde ve claramente corazones y vísceras que un padre ha degustado”, alusión al hecho atroz planeado por Atreo, momento en el que Tiestes lanza la maldición sobre la casa de los Atridas. El fragmento agregado es el siguiente: “Porque primero yo vi la ciudad de Troya. Sufrí eso que ella tuvo que sufrir y a los que gobernaron la ciudad les llegará el destino que los dioses les desean. Voy a avanzar, entonces voy a actuar y voy a atreverme a morir. Se ha dado el gran juramento de los dioses. A estas puertas yo las llamo las puertas del infierno. Deseo un golpe que asiente ahí donde haga falta para que sin convulsiones brote la sangre fuera de mí. La sangre que tan bien hace morir. Y que yo cierre los párpados”. Con esta operación de selección de fragmentos, se concentra la atención en la imposibilidad de cambiar el destino trágico de Casandra, aun cuando ella puede preverlo.



*1ero leer cada uno los textos*

→ *hay que irse de la idea estereotipada de leer poesía. Encontrarse con un decir poético más desde un lugar personal y no desde el ritmo que la poesía te impone.*

→ *después leer uno en cada mesa, intercalados, la música que surge de esos textos es preciosa.*

El trabajo con la poesía, entonces, está sostenido desde lo emocional y lo musical. Ya no hay acciones para representar, lo sucedido es ahora interpretado desde la metáfora, la ambigüedad y la polisemia; la sensibilidad de los actores queda al descubierto. Mientras dicen sus poemas se trasladan por el espacio, miran detenidamente a los espectadores (Sajeva acaricia y besa a alguno), su voz es más pausada. La búsqueda de la sonoridad poética se corresponde con el ingreso de una composición en piano, a cargo de Noelia López (que interpreta en vivo durante las funciones de 2007 y especialmente en el registro de 2012), que evoca calma y angustia primero. Luego, la música sube cada vez más su volumen, la angustia se convierte en desesperación gracias al aumento de la velocidad de la melodía interpretada. Los actores enuncian sus poemas en simultáneo y cada vez más alto. No hay diálogo, se confunden las voces: el espectador debe elegir qué escuchar, ante el desafío de la multiplicación de enunciados yuxtapuestos. Las palabras se desdibujan entre susurros, gritos y llanto.

Al trabajo con el lenguaje se integra un tratamiento de otros lenguajes no verbales, de aquello que Barthes (2003) llama *espesor de signos*. Se trata de lo que, sin palabra, también dice, propone/altera los sentidos y conforma la complejidad de la escritura escénica.

En el comienzo y el final de *Griegos*, se invita a los espectadores a experimentar Grecia a partir de sabores: vino y aceitunas negras. A través del sentido del gusto, evocamos con esa bebida a Dioniso, dios del vino y a quien se dedican las representaciones teatrales. Es una forma de darnos la bienvenida y una invitación entender el teatro como celebración. La actriz Sajeva, en el final, alza uno de los vasos de cualquier mesa y brinda: “¡Por los griegos!”. La directora y la asistente luego reparten aceitunas negras. Este gesto, además de evocar las representaciones sobre los “sabores griegos” y de confirmar que, a fin de cuentas, tal como el espacio propone, estamos en un “bar”, provoca que los espectadores no salgamos inmediatamente de la sala, nos quedamos un tiempo más allá del final, saboreando lo que hemos visto, reafirmando, al compartirla con otros, la experiencia de por sí colectiva del teatro.

También hallamos una propuesta visual, que consiste en la iluminación, la escenografía y el vestuario. En cuanto a la iluminación<sup>57</sup>, esta se mantiene estática en cuatro puntos: el centro del espacio<sup>58</sup> -el sillón, donde discuten Agamenón y Clitemnestra en la escena 2-, la puerta que da al exterior, un punto de la pared opuesta a dicha puerta -donde Agamenón lleva por la fuerza a Clitemnestra en su primera exaltación violenta- y la puerta “del baño” -detrás de la cual ocurre el asesinato y por la que luego reingresan los actores en la escena 5-. Esta disposición se relaciona con los acentos de la puesta, que son, en efecto, puntos nodales del desarrollo y el ritmo de la obra. En lo que respecta a la escenografía, esta es mínima: solo consta de un sillón -o dos-<sup>59</sup>, el que en una ocasión Casandra levanta como resguardándose de una visión y Clitemnestra le ordena dejar. Este sillón alude simbólicamente al ejercicio de la autoridad, sobre él está sentada Clitemnestra durante la escena 2. En relación al vestuario, este consiste en atuendos de corte formal y contemporáneos: camisa blanca o negra, saco y pantalón de vestir oscuros, para Agamenón; para Clitemnestra, un vestido bordó formal -sobre el color, el personaje argumenta que es bueno para disimular manchas de vino o sangre- y campera entallada negra, peinado recogido con una vincha dorada estilo “corona”; vestido blanco corte princesa (*strapless* en verano, con mangas *oxford* en invierno), para Casandra. El vestuario sugiere cierto anacronismo en relación con el tiempo remoto referido, anacronismo quizás necesario para invitar a generar asociaciones con el presente.

En cuanto a la propuesta sonora, la música aparece en *Griegos* en cuatro momentos. En la escena 1 suena de fondo -la elección es azarosa-, esto produce en los espectadores la sensación de sentirse en el ámbito de un bar. En la escena 3, escuchamos “El tuerto y los ciegos”, intertexto al que ya nos referimos anteriormente. En coincidencia con la última palabra del monólogo de la escena 4, ingresa la composición de Noelia López, que acompaña con sus intensidades las que en la escena produce la poesía. La música se yuxtapone a las voces conformando un entramado sonoro. El último acorde de esta composición de 11:12 minutos -duración a la que se acomodan las últimas dos escenas-, es sucedido

---

<sup>57</sup> Analizamos la iluminación de las funciones hechas en el Teatro La Luna. En realidad, la iluminación se adapta al espacio en el que se realiza la obra, tal como cita el dossier de *Griegos*: “El diseño de iluminación inicial es adaptable al espacio, ya que la puesta, al ser concebida en una disposición no convencional, no admite un diseño fijo” (en Anexo, pág. 4).

<sup>58</sup> Como sabemos, este centro se descentra, dado que los personajes se mueven entre y alrededor de las mesas e incluso más allá de los límites de la sala.

<sup>59</sup> El diseño escenográfico se adapta al espacio concreto en el que se realiza la obra, el único requerimiento estricto, como dijimos antes y como también expone el dossier (ver Anexo), es que contenga una puerta que dé a la calle, por la que los espectadores puedan ver, aunque sea fragmentariamente, lo que ocurre afuera.

inmediatamente por otro intertexto: el sirtaki del final de *Zorba, el griego*, canción compuesta por Mikis Theodorakis para dicha película, a la que se acopla la carcajada desquiciada e histórica de la actriz Sajeva. Acaso, como en el film, se trate de la risa intempestiva ante un desastre espectacular.

Hay un territorio en el que todos estos lenguajes se reúnen: los cuerpos de los actores, sobre los que el espectador deposita su mirada y proyecta sentidos. Sin embargo, y siguiendo a Argüello Pitt, siempre queda un resto de significación inaprensible: "...el actor no solo emite signos, sino que también estimula intelectualmente y sensorialmente al espectador" (2006: 61). La compleja articulación entre movimiento, uso del lenguaje, energía, gesto, etc., compromete profundamente la percepción del espectador, por lo que el sentido queda abierto.

El cuerpo plantea una apertura en el sentido con relación a las posibilidades expresivas, lo no verbal introduce una tensión entre lo dicho y lo mostrado, y el cuerpo aparece en permanente tensión entre lo verbal y lo no-verbal (2006: 65).

En ese sentido, en palabras del autor, "el cuerpo es dramático":

El actor presenta una trama de significaciones que forman parte del tejido del espectáculo, y el cuerpo, así concebido, es texto que comienza a ser escrito desde su aparición en escena, texto inacabado que se escribe mientras transcurre el espectáculo (2006: 65).

De esta manera, los sentidos que proyectamos en los cuerpos de los actores de *Griegos*, que podemos leer como signos del poder, la violencia, el deseo, el sufrimiento o el horror, se entrelazan con los efectos imprevistos e intransferibles que las estimulaciones sensoriales causan en los espectadores.

Otra cuestión interesante de observar en *Griegos* es cómo estos lenguajes no verbales trazan el nexo entre los climas que generan las escenas -o momentos de ellas-, al modo de un trabajo de costura o bordado. Para iniciar la escena 2, los cuerpos de los actores esperan en silencio nuestro reacomodamiento mirándonos desde su postura de reyes. El pasaje hacia la escena 3 resulta abrupto por la manera repentina en que los cuerpos deshacen esa majestuosidad y utilizan un lenguaje coloquial. En esta misma escena, el cambio de clima distendido, con eje en el humor, a uno tenso se realiza con un largo silencio y un detenimiento del movimiento. La transición entre la escena 3 y 4 se efectúa con un violento portazo que da Clitemnestra al salir de escena, llevando consigo a su víctima. El inicio de la composición de

López marca el comienzo de la instancia poética, clima interrumpido repentinamente por la risa y el sirtaki, que describimos arriba.

Como vemos, *Griegos* es un trabajo de imbricación de diferentes lenguajes, en el que conviven poesía, teatro y narración. El montaje textual resulta un entramado basado en la superposición de materiales verbales y no verbales, al modo de un collage de diversas texturas<sup>60</sup>. Los espectadores deben asumir el juego, el vaivén, pasando por diferentes ritmos y habitando diferentes paisajes. Se concreta, por todo lo planteado, la búsqueda estética que los hacedores indagaron inicialmente:

Moyano: Lo que sí estaba claro desde el principio es que la obra invitara al espectador a hacer un recorrido por distintos paisajes, esa era la propuesta que la Dani traía: que la obra vaya mostrando distintos códigos, distintas cosas y que conecte al espectador con lugares distintos (en Anexo, pág. 3).

La práctica reescritural de *Griegos* muestra la complejidad de la escritura teatral, que va más allá del vínculo entre el texto de Esquilo y el texto teatral. La escena, ineludiblemente, moldea la práctica misma de escribir y reescribir. Si nos detenemos en la relación entre el texto teatral y la puesta y los comparamos, notamos que las mayores diferencias se encuentran en las escenas 1 y 3 (y la 6, que de hecho no acontece). Esto da cuenta de una voluntad de sostener la presencia de los textos que fueron materiales de trabajo creativo, esto es, los fragmentos de la tragedia y los poemas (escenas 2, 4, 5 y 6 -7 en el texto teatral-), aunque existen variaciones mínimas en función de atender a las necesidades de la escena. Pero esto también muestra el interés en dejar abierto el texto, en convertirlo en una escritura permeable, en correspondencia con la lógica lúdica y azarosa propuesta, aunque existan también aquí un orden y pautas sistematizadas. En este sentido, la dramaturgia de La Convención Teatro es una permanente *puesta-en-juego*.

---

<sup>60</sup> El trabajo de La Convención Teatro podría pensarse, siguiendo a C. Hersant y C. Naugrette (en Sarrazac, 2013), como una *escritura rapsódica*, si entendemos el montaje textual al modo de la tarea del rapsoda, que se encarga de la “costura” de cantos. Las autoras piensan en esta dirección al considerar las reescrituras de mitos o de la historia como procesos de composición-descomposición-recomposición de materiales que encuentran un *modo poético otro* de la enunciación: “Se trata (...) de operar un trabajo sobre la forma teatral: de descomponer-recomponer, sabiendo que *componere* es a la vez reunir y confrontar, según un proceso creador que contempla la escritura dramática en su *devenir*. Es entonces de manera precisa el estatus híbrido, incluso monstruoso del texto producido -esos recubrimientos sucesivos de la escritura que sintetiza la metáfora del “texto-tejido”-, lo que caracteriza la rapsodización del texto, permitiendo la apertura del campo teatral a una tercera vía, es decir, otro “modo poético”...” (Hersant y Naugrette en Sarrazac, 2013: 192).

La dinámica moderna y contemporánea de la creación teatral -ligada a la invención de la puesta en escena y a una emancipación más o menos radical de lo teatral respecto de la jurisdicción de lo literario- no procede mediante un desarrollo lineal que iría de lo textual a lo escénico, sino de una “puesta-en-juego”, de una “puesta-en-escena” concurrente y polifónica del texto (él mismo tomado en la separación, en el “juego” entre la voz y el gesto del actor) y de los demás elementos de la representación: escenografía, iluminación, sonido, etcétera (Sarrazac, 2013: 72).

En tanto práctica, la escritura empezó a bosquejarse en el cuaderno de dirección a principios de 2007; se ejerció y se vio afectada por las improvisaciones, las discusiones y las decisiones escénicas que aparecieron durante los ensayos; alternó entre situaciones individuales y colectivas; amalgama fragmentos de la tragedia de Esquilo y poemas de autores cordobeses -materiales con los que se desea trabajar-, con lenguajes no verbales; se redefine en cada función desde hace nueve años. Tejiendo texturas, la escritura de *Griegos* será siempre híbrida, abierta e inconclusa.



En el Teatro Municipal retiran las bambalinas, los restos de decorados y levantan el telón de fondo que cubre los ladrillos blanqueados a la cal. Luego, demuelen esa pared.

A las cinco y media de una tarde del mes de mayo, las plateas y palcos están repletos. Apagan las luces de la sala, se levanta el telón y aparece el escenario completamente vacío, los árboles que agitan sus hojitas amarillas sobre la cortada de Portugal, los últimos rayos del sol iluminando las cornisas de las casas, autos estacionados, autos que pasan, una pareja de novios que caminan abrazados y se besan, sin orquesta, sin músicos invitados, sólo el brillo apagado de las cosas que se mueven al atardecer y que el público observa emocionado sin creer que pueda existir algo semejante, la noche y su viento húmedo entra desde la boca del escenario y produce una ligerísima acústica en las filas del paraíso.

De pronto, alguien que casualmente pasaba por la vereda se detiene intrigado y mira hacia el interior del teatro; se sube al escenario y viendo la sala completamente oscura pregunta: “¿Hay alguien ahí?”. Entonces el público estalla en un aplauso mezclado con lágrimas, se encienden las luces y muchos ingresan al escenario para abrazar al desconocido.





#### **I. Griegos, trazado de una poética**

Para Dubatti, una *poética teatral* es un “conjunto de constructos morfotemáticos que, por procedimientos de selección y combinación, constituyen una estructura teatral, generan un determinado efecto, producen sentido y portan una ideología estética en su práctica” (2002: 57). Consideraremos esta noción para pensar en *Griegos* como la instancia de trazado de una poética específica de La Convención Teatro.

A lo largo del Capítulo II, hemos analizado esta puesta en particular en tanto *micropoética* (Dubatti, 2002), indagando, al reconstruir el proceso y analizar la obra, en sus políticas creativas, los modos en que abordó la práctica reescritural y sus estrategias compositivas. Este trabajo es el primero de La Convención Teatro e incluso es previo a la elección del nombre del grupo. Esta circunstancia nos ayuda a pensar en *Griegos* como el comienzo del delineamiento de una poética que no solamente será, posteriormente, *explícita*, esto es, “resuelta como metalenguaje explícitamente, a través de discurso teórico, metatextos, manifiestos y preceptiva” (Dubatti, 2002: 59), sino que también es, en relación con la génesis del texto, una *poética genética o en proceso*, es decir, “considerada como mecanismo de producción” (2002: 60).

Más allá de la reflexión crítica que la directora realiza en el marco de su investigación, la cual resulta un aporte fundamental para conocer sus búsquedas estéticas y sus posicionamientos teóricos, nos interesa recuperar el metatexto de la página web del grupo que líneas antes hemos citado y que muestra cómo se autopercibe la propia poética:

...el grupo lleva a cabo intervenciones dramáticas y escénicas sobre textos que forman parte de la tradición teatral, desde singulares enfoques, diferentes para cada proyecto. Así, las obras “finales” siempre son el resultado de una fuerte relación entre directora y actores, atendiendo a la existencia de textos previos, que enmarcan y guían el trabajo<sup>61</sup>.

Efectivamente, una intervención dramática y escénica es el trabajo que se hizo en *Griegos*, cuyo carácter colectivo fue fundamental, no solo porque todos los hacedores, desde

---

<sup>61</sup> Extraído de la página web oficial de La Convención Teatro: <http://www.convencionteatro.com/#!sobreconvencion/c240r>, última visita: 05/10/16.

diferentes roles, aportaron a la propuesta, sino también por los vínculos que entre ellos se generaron. Esta dinámica intersubjetiva se convierte en una modalidad del grupo, basada en la relación entre directora y actores. Como dijimos antes, el único rol que es invariante en todas las obras es el de la dirección, siempre asumido por Daniela Martín. Por esta razón, no podemos hablar de grupo en el sentido clásico, cuyos miembros no varían; cada trabajo de La Convención Teatro es una reunión singular en la que se crea un universo intersubjetivo específico. Podemos leer, en la afirmación de un nombre de grupo, una adscripción a una tradición de teatro de grupo propia de Córdoba, además de la confirmación de un modo de funcionamiento grupal, cooperativo.

Por otra parte, hablamos de una *poética genética* porque es justamente el vínculo con el texto previo el que orienta el proceso creativo. Además, siendo el interés la indagación en la tradición teatral, resulta significativo que el primer proyecto del grupo sea la puesta en versión de *La Orestíada*, considerado el origen del teatro occidental. Se comienza a delinear, allí, un proyecto estético a largo plazo.

Recordemos que Esquilo es citado por Aristóteles en su *Poética* como “...el primero en llevar el número de actores de uno a dos, redujo las partes del coro y le otorgó al diálogo el papel principal” (2011: 29-30). En ese sentido, fue un innovador, que luego se innova a sí mismo al apropiarse, en *La Orestíada*, del aporte de Sófocles, quien había aumentado a tres el número de actores. Esto nos da pie para problematizar el nombre del grupo. Según Pavis, para los estudios teatrales, una *convención* es un

...conjunto de presupuestos ideológicos y estéticos, explícitos o implícitos, que permite al espectador recibir el juego del actor y la representación. La convención es un contrato establecido entre el autor y el público según el cual el primero compone y pone en escena su obra de acuerdo con normas conocidas y aceptadas por el segundo. La convención engloba todo aquello que ha de ser objeto de acuerdo entre sala y escenario para producir la ficción teatral y el placer del juego dramático (2008: 94).

El nombre del grupo, entonces, alude a una preocupación por cuestionar la convención teatral, desnaturalizando y ahondando en los procesos de construcción y reconstrucción de los acuerdos de lectura entre creadores y espectadores. Si sobre lo que se mira se presenta, en simultáneo, lo real y lo ficcional, ¿cómo se da el complejo proceso a través del cual se propone y se proyecta teatralidad? ¿Qué garantiza la comunicación en el teatro? Según Argüello Pitt, “Las convenciones teatrales son de índole cultural y están fuertemente arraigadas a la tradición teatral en la cual se enmarca” (2006: 49-50). En este sentido, La

Convención Teatro se pregunta, a través de sus creaciones, cómo se construye “lo esperado” por el espectador y cuáles son las potencialidades de alterar dichas expectativas, para lo cual pone en juego y dialoga con la tragedia esquilea, discurso fundacional de la convención teatral occidental pero que es, a la vez, innovador de su propia tradición. Argüello Pitt sostiene que “...en el teatro todo resulta convencional y las rupturas ofrecidas en los espectáculos se vuelven a redimensionar en la propia convención o tradición con la cual dialoga” (2006: 51). Así, a través de las rupturas de la convención -como el develamiento del artificio teatral, la indistinción entre real y ficcional, la transgresión de los límites de la representación- y a partir de una indagación en la tradición teatral, *Griegos*, casi como si siguiera el gesto de Esquilo, busca poner en cuestión los modos de hacer teatro hoy. En ese gesto reside la identidad poética del grupo, su ideología estética, de la cual esta obra es fundante. Podríamos, en futuras investigaciones, leer la *macropoética* (Dubatti, 2002) de La Convención Teatro, estudiando, en las obras teatrales que siguieron a *Griegos*, cómo se retomaron estas prácticas disruptivas, cómo se transformaron los procedimientos dramáticos de reescritura con los diversos elencos y analizar, entonces, las relaciones de tensión entre modelo y variación.

## **II. *Griegos* como posicionamiento político ante el acontecimiento teatral**

### ***La construcción del sentido en la escena***

“¿Hay alguien ahí?”, pregunta el desconocido que ingresa al espacio escénico en el texto de Mario Ortiz. Es interesante esta imagen porque sugiere la doble interpelación que se produce en el teatro: por un lado, aquella que se proyecta desde el escenario; por otro lado, la que resulta de la mirada del público. ¿Qué sucede en el encuentro entre ambas? En esa reunión hallamos la pregunta por la construcción del sentido.

Para pensar cómo *Griegos* contesta este interrogante, tendremos en cuenta los planteos de Jacques Rancière en su ensayo “El espectador emancipado”, de 2007. En él, el filósofo comienza por indagar la paradoja del espectador: por un lado, no hay teatro posible sin espectador. Por otro lado, la condición de espectador es un “mal”: mira y no conoce, ignora cómo se produjo la apariencia que ante él se presenta; a su vez, no actúa, permanece inmóvil. Esta paradoja tiene su asiento en el pensamiento platónico, que censura al arte teatral en tanto máquina de ignorancia que promueve la ilusión y la pasividad. Las premisas platónicas se trasladan al arte moderno y, en teatro, conocemos dos formas: la propuesta de Brecht y la de Artaud. En la fórmula brechtiana, se busca que el espectador salga de su pasividad y realice

una indagación distante: que se convierta en un investigador del enigma que se le presenta, que tome distancia y evalúe razones, discuta, elija. El teatro de Artaud, por el contrario, busca borrar la distancia, restaurar al espectador su participación vital en la acción teatral. A lo largo de la historia del teatro, los reformadores han oscilado entre estos dos polos. El autor advierte que, en general, detrás de estas propuestas impera el presupuesto de que el teatro es una forma comunitaria ejemplar, bajo una idea de comunidad en tanto presencia en sí, concepción que proviene del romanticismo alemán y del que también se hace eco la crítica del espectáculo: la esencia del teatro sería su exterioridad, en tanto reino de la visión que permite al espectador el desposeimiento de sí.

Rancière propone revisar y cuestionar algunas equivalencias, como la que homologa público teatral y comunidad y la que asocia mirada y pasividad. También sugiere problematizar algunas oposiciones, como colectivo/individual y actividad/pasividad. Cuando estas operan, el teatro siente “culpa” de promover la pasividad de sus espectadores y traicionar así su “esencia comunitaria”, por lo que los hacedores “Se proponen enseñar a sus espectadores los medios para cesar de ser espectadores y convertirse en agentes de una práctica colectiva” (Rancière, 2010: 15), lo cual, según el filósofo, tiene como consecuencia que las propuestas deriven en la supresión misma del arte teatral. En este punto, el autor relaciona esta lógica con la de la relación pedagógica<sup>62</sup>: el maestro busca suspender la brecha que hay entre su saber y la ignorancia de su alumno, pero eso solo puede hacerlo a costa de recrear una y otra vez esta distancia. El ignorante no solo no sabe lo que ignora, sino que no sabe cómo saber lo que no sabe. Así, el saber no solo es lo opuesto a la ignorancia, también es una posición. El maestro, en su insistencia por “dar un paso adelante”, enseña al alumno su propia incapacidad y verifica la desigualdad de las inteligencias. En contraposición a esta lógica del *embrutecimiento*, encontramos la de la *emancipación*, que se basa en la verificación de la igualdad de las inteligencias: no hay tipos diferentes de inteligencias, sino que se trata siempre de la misma inteligencia,

...una inteligencia que traduce signos a otros signos y que procede por comparaciones y figuras para comunicar sus aventuras intelectuales y comprender lo que otra inteligencia se empeña en comunicarle. Este trabajo poético de traducción está en el corazón de todo aprendizaje (Rancière, 2010: 17).

---

<sup>62</sup> El ensayo “El espectador emancipado” surge de una invitación a pensar las propuestas de un trabajo anterior de Rancière, *El maestro ignorante*, en el marco de la reflexión sobre el arte contemporáneo.

Un maestro ignorante, entonces, es aquel que no intenta abolir distancia alguna (que es, por cierto, condición de toda comunicación) y que, en vez de enseñar su saber, invita a sus alumnos a recorrer el camino de aprender lo que no saben, a que ingresen en la selva de los signos y traduzcan sus propias aventuras intelectuales. Lo que ignora el maestro es la desigualdad de las inteligencias.

Si bien el autor reconoce que el teatro contemporáneo no busca explicar algo al público -por ejemplo, cómo luchar contra el capitalismo-, sí prevalece en algunos casos la lógica embrutecedora de entender que entre el público y los hacedores hay un abismo a franquear, el que separa la actividad de la pasividad. Dice Rancière: “¿Pero no podríamos invertir los términos del problema preguntando si no es justamente la voluntad de suprimir la distancia la que crea la distancia?” (2010: 18). Lo que lleva a considerar que el espectador, mirando desde la butaca, es inactivo, es el presupuesto de que la mirada es complacencia en la apariencia e ignorancia de la verdad de lo que ella oculta. Pero los binomios actividad/pasividad, palabra/acción, etc., son posiciones establecidas *a priori* acerca de la relación con lo sensible y el privilegio de uno u otro de los términos puede variar aún sin suspender la dicotomía (valorar, por ejemplo, al actor porque acciona por sobre el espectador que solo ve o, al contrario, menospreciar la tarea “manual” del actor ante la tarea intelectual de contemplar el mundo y las ideas). Suspender el binomio sería comenzar la emancipación:

La emancipación (...) comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar (...). Comienza cuando se comprende que 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 (...). Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone (Rancière, 2010: 19-20).

La lógica emancipatoria discrepa de la identidad de la causa y el efecto, basada en que el espectador deba percibir, ver, interpretar aquello que el artista le propone percibir, ver e interpretar; y cimentada en el privilegio del hacedor como aquel que conoce la distancia y cómo suprimirla. En la emancipación, hay disociación: el espectador ve lo que el director teatral no había visto, así como el alumno aprende del maestro algo que él no sabe.

Pensar de manera emancipada al espectador implica, a su vez, asumir que tanto hacedores como espectadores se distancian de una tercera cosa, entre la idea de los primeros

y la comprensión de los segundos: la obra, “...de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto” (Rancière, 2010: 21). El reconocimiento de esa tercera cosa entre ambos es fundamental para comprender el cuestionamiento que realiza Rancière a una esencia comunitaria que se le atribuye al teatro en tanto que tal, ya aludida líneas atrás. No basta con el mero encuentro entre cuerpos vivientes en una misma coordenada temporo-espacial para garantizar la singularidad de la experiencia ni la exclusividad de cierto tipo de interacción que el teatro tiene y otras situaciones no. El filósofo pone en evidencia esta presuposición y afirma que

El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra (Rancière, 2010: 23).

Se trata, entonces, de un poder común basado en la igualdad de las inteligencias, la capacidad de volvernó iguales en el trazado de cada diferencia, establecido a través de asociaciones y disociaciones; en palabras del autor: “En ese poder de asociar y de disociar reside la emancipación del espectador...” (2010: 23). Por eso, el teatro no necesita convertir en actor al espectador, sino que necesita reconocerle su saber. La tarea del espectador es activa, en ese sentido “Todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia” (Rancière, 2010: 23). Al cuestionar la oposición mirar/hacer, se borra la frontera de ambas disposiciones, con lo cual se inaugura la emancipación.

Desde nuestra perspectiva, entendemos que el trabajo de La Convención Teatro traza una política del espectador basada en una **igualdad crítica** que se materializa en las instancias metateatrales -como la puesta en evidencia de los mecanismos reescriturales, eje de la escena 1-, en el trabajo con la poesía -que apunta a multiplicar los sentidos- y en la interpelación al espectador -al proponerle atravesar diferentes estados emocionales-. A través de esta consideración del otro, *Griegos* construye el sentido en la escena, y la obra se convierte en una oportunidad de poner en escena las lecturas del mundo. Así, el sentido no está dado de antemano: se construye y confronta con el otro, habita en la reunión de los diversos materiales que conforman la obra. Las palabras del dramaturgo Sergio Blanco resultan pertinentes:

El espacio teatral es un territorio plural en el que todos -incluso y sobre todo el espectador-, pueden participar en la construcción del saber: no es por azar que el texto de teatro nace junto con la emergencia de la democracia ateniense que, a fin de cuentas, es la fundación del reconocimiento y la aceptación social de lo colectivo (2007: 18).

La recuperación de la tragedia que opera en *Griegos* busca hacer del teatro un territorio plural: más que “revivir” una forma cultural remota, la puesta propone una forma de encuentro que, con Enzo Cormann (2007), podemos llamar *asamblea teatral*. En su ensayo “Especificidad, potencialidad, actualidad de la asamblea teatral”, el dramaturgo plantea que la especificidad del teatro consiste en la potencia del dispositivo de la asamblea teatral en la que se pone en acción la mirada, entendida como una forma de conocimiento y en la que todos los implicados -espectadores y creadores-, reunidos en total interdependencia, *componen* la representación -esta idea de composición asociada a la tarea de mirar, también está presente en Rancière-. Además, Cormann afirma que la asamblea teatral tiene el propósito de someter a cuestionamiento colectivo el presente y futuro de la especie humana, a través de un *desvío ficcional* basado en un *consenso lúdico*<sup>63</sup>, lo que convierte a la ficción dramática en una herramienta de exploración que aporta un conocimiento diferente, no científico sino simbólico, metafórico. Así, la potencialidad de la asamblea teatral radica en su capacidad de “poelitizar”, esto es, en sus palabras:

...poetizar la política y politizar la poesía. “Poetizar”, en el sentido de des-reificar, re-mover, re-subjetivar. “Politizar”, entendiéndolo a su vez como re-desplegar, re-dirigir, movimiento de reapropiación colectiva de una reflexión que se cuestiona el porvenir de la especie y de sus sociedades a través del examen ficcional de lo que, en el mismo seno de la asamblea, trabaja a favor de la ruina o de la prosperidad de la colectividad, es decir, de la comunidad (2007: 33).

Entonces, *Griegos* no consiste en una asamblea teatral por el hecho de reunirnos y de disponernos a estar juntos, sino porque nos propone tomar conciencia de estar juntos, de haber elegido estar deliberadamente juntos y, desde su configuración interpelante del

---

<sup>63</sup> Según Cormann, en el *consenso lúdico* “...se origina y toma sus raíces la parte activa y determinante de la asistencia en la efectuación, la realización de la representación. A falta, en efecto, de tal consenso (totalmente heredado de la infancia: ‘diré que soy Hamlet/diré que te creeré cuando digas que eres Hamlet’), la llegada inesperada del gesto mimético (entendido en el sentido de la mimesis aristotélica como representación de acción), sería perfectamente ridículo e insignificante, no tendría forma ni sentido” (2007: 32).

espacio, funda “la oportunidad de *mirarse viendo*” (2007: 27). Precisamente sobre esta idea han avanzado Cismondi y Sequeira en su artículo dedicado a esta obra:

Ficción y realidad pierden sus límites para sumergirnos en la experiencia colectiva de la asamblea teatral, donde el ritual se impone en tanto se disuelve la separación entre el espacio del mostrar y el de ver para experimentar otro tipo de participación política que implica “mirarse viendo” [en términos de Cormann (2007)] (Cismondi y Sequeira, 2008: 4).

Así, la obra tiene un ineludible carácter público, que se acentúa cuando la escena sale a la calle y busca lúdica, experimental y explícitamente esa condición. A la vez, evocar el mundo griego, entender sus tragedias como forma estética de pensarse políticamente, es una manera de evidenciar cómo lo individual se construye a partir de lo colectivo y, en simultáneo, cómo la mirada sobre y de *lo otro* -mirar a los griegos, volverlos extraños, brindar por ellos, en el final permite la distancia necesaria para mirarnos a nosotros mismos. El trabajo de La Convención Teatro es emancipador para el espectador porque no ilustra una reflexión que debiera hacerse de forma obvia y obligada, sino que lo invita a asociar y a disociar permanentemente. *Griegos* traza, así, una política teatral de sacudida, de desplazamiento, de *deriva* de los sentidos -nunca instaurados por fuera del hecho teatral ni impuestos por sus hacedores-. De esta manera, el poder colectivo y comunitario del teatro, más que ser el solo hecho de estar reunidos en una misma coordenada espacio-temporal, es el de habilitarnos a transitar nuestras propias aventuras intelectuales en simultáneo, disparadas por una misma propuesta estética.

Por otra parte, la manera en la que los hacedores asumieron la dramaturgia de *Griegos* implica un modo de teatro político: no solo porque el sentido interroga la escritura y, a la vez, es interrogado por ella, sino también por los vínculos entablados. Los sujetos involucrados en el proceso creativo son sujetos inscriptos en prácticas de cooperación en la construcción del sentido y están diluidos, dinamizados, nunca completos, como si constituyeran un rompecabezas imposible de ser armado enteramente porque sus piezas modifican sus contornos permanentemente. Argüello Pitt se detiene en esta particularidad en su ensayo de 2011: entender la dramaturgia como un trabajo colectivo, de diálogo -con todos los que participan del proceso creativo, con el campo teatral, con la tradición-, lleva a considerar la dimensión política del teatro, en tanto un diálogo supone la escucha de un otro que no soy yo. Es a partir del reconocimiento del otro que se construye el sentido, dado que una mirada del mundo está puesta en tensión. La mirada del otro configura el propio discurso, define la propia postura ética ante el mundo y permite al sujeto verse a sí mismo. Según el autor, el otro



es corporalidad: “Son los cuerpos, los sujetos que encarnan lo político, e instalan por ello una postura ética frente a la construcción de sentido” (Argüello Pitt, 2011: 67).

Argüello Pitt se pregunta por el teatro político contemporáneo: ¿es posible? ¿Puede transformar? Desde la certeza de que el teatro puede cuestionar el orden establecido, oponerse a una hegemonía, pensar una alternativa, el autor afirma que el teatro político no podría hoy plantearse la meta de marcar una oposición entre el bien y el mal desde una perspectiva simplificadora. Actualmente, el teatro tiene el desafío de considerar al espectador como un par con quien dialoga -en términos de Rancière, reconocer la igualdad de las diferencias- e intercambia ideas -y no es un cliente que consume-. Así, “La noción de puesta en escena requiere del otro, como un interlocutor que puede permitir no solo un intercambio de opiniones sino también la construcción colectiva de sentidos” (Argüello Pitt, 2011: 68). La arquitectura teatral, cuyo centro es la mirada, es ya política y permite preguntarse por los vínculos entre arte y ciudadanía. En teatro, opera el mecanismo de la individualización del discurso -por ejemplo, en *Griegos*, en los personajes representados-, pero, al mismo tiempo, el discurso se vuelve fuerza colectiva. De esta manera, la escena es un lugar para decir la verdad sobre el mundo. Pero esta verdad es una construcción y el teatro devela ese carácter, apelando al pensamiento crítico que el espectador configura ante lo que ve y que le permite evidenciar y poner en juego contradicciones, o sea, construir sentidos.

Actualmente, con más de ciento cincuenta funciones realizadas, *Griegos* está en cartel en Córdoba, por temporadas, desde hace casi nueve años. En su difusión, leemos: “*Griegos* es una versión libre de *Agamenón*, de Esquilo, una obra-paisaje, una obra que rodea y piensa cómo versionar una tragedia clásica. Una experiencia para compartir teatralidad”<sup>64</sup>. ¿En dónde reside el misterio de una obra de teatro independiente con tanto tiempo en cartelera? Quizás habite en ese *compartir*, en la consideración del otro-espectador. Esta puesta escenifica nuestra condición de ciudadanos: pone en escena el conflicto -los diferentes puntos de vista en torno al regreso de Agamenón- y el ejercicio de disentir -recordemos cómo somos interpelados por Agamenón y obligados a tomar postura en la escena 1-, despliega nuestros modos de hacer memoria, hace resonar en nosotros las preguntas que todavía perduran vigentes en los textos que nos llegan del pasado, nos conmueve al trasladarnos por diferentes paisajes emocionales. En este marco, esta reescritura resulta un entramado de voces, un entramado de *otros*, que permite convertir a la puesta en un *territorio común* para intersectar al presente a través del pasado y someterlo a discusión y cuestionamiento colectivos.

---

<sup>64</sup> Extraído de la página de Facebook de *Griegos*, disponible en: <https://www.facebook.com/events/788165047969858/>, última visita 05/10/16.

## **Potencia política de la reescritura**

*El teatro no es inocente del mundo que imagina.*

Luciano Delprato

Es interesante tener en cuenta el gesto político de la dramaturgia de *Griegos*: la reescritura de una tragedia escrita por Esquilo durante los orígenes de la democracia. Este contexto nos habilita a pensar claves de lectura posibles y a entrever cómo se materializa, en esta puesta, una *política de la interpretación*, que asume las interpretaciones que ya se han dado, suma las propias y las pone en juego con el espectador. Dijimos, anteriormente, que justamente de eso se trata la reescritura: de la *escritura de una lectura*; agregamos, ahora, palabras de Eduardo Grüner -de su prólogo a *Nietzsche, Freud, Marx*, de Foucault-:

...los textos artísticos nunca son del todo fenómenos puramente estéticos; o mejor, su estética es inseparable de su ética y de su política, en el sentido preciso de un *ethos* cultural que se inscribe (conscientemente o no) en la obra, y de una politicidad por la cual la interpretación afecta a la concepción de sí misma que tiene una sociedad (1995: 11).

Observemos, ahora, algunas claves de lectura que consideramos posible advertir en *Griegos* y que entendemos que son habilitadas, justamente, por un efecto de la práctica reescritural que, al yuxtaponer temporalidades, genera resonancias del pasado en el presente, con lo cual el primero queda resignificado. En *Griegos*, (a)traer al pasado para (re)presentarlo hoy pone de manifiesto la necesidad política de plantearnos, en nuestra Argentina de principios del siglo XXI, interrogantes éticos acerca de algunos dilemas irresueltos, que atraviesan nuestras formas de entendernos colectivamente.

Por empezar, la obra nos dispara una reflexión sobre el **ejercicio de la memoria** y nuestro **vínculo con la historia**. ¿Qué elegimos recordar y cuáles son nuestros modos colectivos de hacerlo? ¿Qué hemos olvidado, qué queremos olvidar? ¿Qué pretendemos no olvidar? Y, en consecuencia, ¿cómo luchar contra el olvido? Siguiendo a Musitano (2012), *Griegos* puede resultar un *lenguaje de la memoria*<sup>65</sup> ya que las alusiones a la guerra, al genocidio y a las ausencias activan en nuestras subjetividades los ecos del pasado reciente: la

---

<sup>65</sup> “El arte es lenguaje de la memoria cuando muestra cómo afecta el olvido a los diferentes grupos sociales, sobre todo cuando pone ante la sociedad problemáticas no resueltas, y configura la materia ficcional e histórica que resulta significativa para una comunidad. Los lenguajes de la memoria en el arte además nos muestran cómo recordamos y qué se olvida, qué constituimos en testimonio, qué se convierte en mojón, qué en signos, qué en símbolo y de qué modo la práctica artística lo refiere al cuerpo, en formas representativas o figurales” (Musitano, 2012: 135).

última dictadura cívico-militar (1976-1983). El discurso de Agamenón encarna por momentos el del terrorismo de Estado y el texto esquileo se resignifica. Leemos en el texto teatral la cita de la tragedia:

Pero allí donde hace falta una solución draconiana,  
por pura benevolencia cauterizaremos y amputaremos,  
e intentaremos expulsar la enfermedad<sup>66</sup> (Martín *et al.*, 2007: 3).

Estas palabras, pronunciadas en escena con determinación y frialdad, refieren a los posibles traidores al rey. Escuchadas en clave histórica, en boca de un Agamenón enorgullecido de ser un “genocida de aquellos”, toman otros referentes y se homologan con las definiciones de “subversión” escuchadas por esos años, que caracterizaban las organizaciones de izquierda como el “cáncer” de la sociedad que era necesario extirpar.

También el tópico de la guerra puede ser interpretado en clave histórica; nos interesa especialmente el tramo final de la obra, en el que el fantasma de Agamenón regresa a la escena y su voz es la del descreimiento y el hastío: desde la muerte, la guerra es absurda. El “charco de la guerra” (Martín *et al.*, 2007:12), entonces, también puede ser ese inmenso mar alrededor de las Islas Malvinas en el otoño de 1982, testigo del envío de jóvenes soldados argentinos, prácticamente sin formación militar, a combatir en un conflicto bélico con escasas probabilidades de éxito, intento desesperado del régimen de facto por legitimarse en un poder que se estaba viendo socavado. Dice Casandra en esta misma escena: “haceme creer (...) / que tanta sangre derramada no fue solo por la belleza de Helena”; desde nuestra perspectiva, *Griegos* pone en cuestión el móvil de la guerra y las consecuencias que desata, desnudando su carácter a la vez cínico y absurdo.

Por otra parte, asistimos al intento de Clitemnestra por narrar el horror de una madre ante el asesinato de su hija y a su desesperado deseo de hacer justicia. La ausencia de Ifigenia permite preguntarnos quiénes son, hoy, nuestros ausentes y cuáles son los modos de hacer justicia por ellos. En nuestro país, las Madres de Plaza de Mayo también gritan, en sus silenciosas ya dos mil rondas, el dolor de la desaparición forzada de sus hijos e hijas y la lucha por llegar a la verdad. Así, en aquello que la puesta nos permite asociar entre el pasado y el presente, la superposición de temporalidades se convierte en una estrategia para ejercer memoria y para leer la historia.

---

<sup>66</sup> Leemos en la traducción de *Agamenón*: “...mas lo que pida remedio, ya lo curaremos nosotros resueltamente con el fuego y el hierro, y probaremos a ahuyentar de aquí toda dañada pestilencia” (Esquilo, 2001: 190).

Otra clave de lectura que habilita *Griegos* se vincula con el **sentido y ejercicio de la justicia**, problemática que abre interrogantes sobre la vida en democracia. Daniela Martín explicita el interés de seguir trabajando en las dos tragedias que completan *La Orestíada* luego del estreno de *Griegos* en función de continuar problematizando la idea de justicia, ya que, en el contexto del surgimiento de la democracia como forma de organización social, la obra de Esquilo plantea el paso de la venganza por mano propia, en *Agamenón*, a la instauración de un sistema de administración de la justicia, en *Las Euménides*. Explica la directora:

...*La Orestíada* es una obra sumamente actual porque permite pensar no solo de modo abstracto y poético la idea de justicia, sino también los sistemas legales que son los encargados de ofrecer las penas, las culpas, las absoluciones; y si están bien dadas o no. Y nosotros, como ciudadanos, qué opinamos de esos sistemas judiciales, de los jueces, de la verdad que se busca en todo caso penal, si hay realmente verdades que buscar y cuáles son las verdades a las que hay que llegar, entendiendo que hay tantas verdades como individuos involucrados en el caso: Orestes tiene su verdad, Clitemnestra tiene su otra verdad. Cuando Susana Giménez dice “el que mata tiene que morir” -cada uno hace su lectura personal de lo que ella está diciendo-, al tener tanto eco en el ámbito social, está poniendo en escena que hay un pensamiento sobre este tipo de venganza particular que sigue viviendo en nuestra sociedad. Es una obra de una actualidad impresionante, en dos mil quinientos años todavía no hemos logrado resolver cuáles son las penas que merecen ciertos crímenes<sup>67</sup>.

Agamenón sacrifica a su hija y sigue la ley de la institución religiosa, mientras Clitemnestra sigue la ley de su más íntimo y salvaje instinto maternal. En *Griegos* se expone a los espectadores a las verdades de cada uno de los personajes, ejercicio que abre preguntas: ¿Cuál es el límite entre la justicia y la venganza? ¿Sobre qué matrices de pensamiento la justicia instala, como institución social, qué es la culpa, qué es la inocencia y qué es el castigo? ¿Quiénes son los sujetos legitimados para administrar justicia? ¿Cómo se construye la ley? ¿Cuándo nos resulta inaceptable su transgresión; qué crímenes perdonamos, cuáles no? Si antes pudimos asociar el dolor de Clitemnestra con el de las Madres de Plaza de Mayo -son madres que ni olvidan ni perdonan-, en este punto podemos disociarlas, ya que mientras Clitemnestra elige la venganza por mano propia, los organismos de derechos humanos en nuestro país reclaman juicio y castigo para los represores y sus cómplices. En agosto de 2016, en nuestra ciudad, asistimos al final del juicio conocido como Megacausa La Perla -en el que se

---

<sup>67</sup> Extraído de “Claves en video sobre *Con la sangre de todos nosotros*”, realizado por DocumentA/Escénicas. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3DHLbnZpr8I>, última visita: 05/10/16.

juzgó a cuarenta y tres acusados por delitos de lesa humanidad cometidos en Córdoba contra más de setecientas víctimas y en el que declararon quinientos ochenta y un testigos-, instancia histórica que da cuenta de la importancia de que una sociedad pueda juzgarse a sí misma, con sus propios instrumentos legales. Sin embargo, no siempre el Estado tradujo este reclamo en una política de reparación histórica a través del enjuiciamiento a los responsables de delitos de lesa humanidad, así como al día de hoy no todos los sectores de la sociedad acuerdan con la realización de dichos juicios. Si todavía hay discusiones en torno a qué consideramos justicia y qué venganza, o en torno a qué consideramos que es un castigo, entonces aún necesitamos espacios donde ejercer la práctica democrática del disenso y necesitamos repensar los modos de hacer justicia y las instituciones que la garantizan y administran.

Por otro lado, consideramos que es posible encontrar en *Griegos* una clave de lectura en torno a la **construcción del género femenino**, que se condensa en el personaje de Clitemnestra, a quien los diez años de espera convierten en una madre tan tierna como salvaje. Sobre este personaje se concentran cuestionamientos hacia los mandatos que pesan sobre la mujer, especialmente la subordinación de la mujer hacia el hombre: Clitemnestra disputa poder con Agamenón en términos de gestión política, así como demuestra su capacidad de resolver situaciones en soledad. Se cuestiona, de esta forma, el rol social hegemoníamente asignado e impuesto a la mujer, que la construye en dependencia con un hombre y circunscripta al ámbito doméstico. A la vez, el vínculo violento con Agamenón puede ser asociado con los casos actuales de violencia de género, en los que las mujeres resultan vulneradas simbólica o físicamente.

Estas son solo algunas de las claves de lectura que la puesta de La Convención Teatro puede activar en los espectadores y consideramos que pueden ser desplegadas justamente por un trabajo particular que la obra tiene sobre los procesos de configuración de la ficción. En el Capítulo II hemos analizado la tensión entre lo real y lo ficcional como estrategia compositiva que complejiza el acto de mirar, ya que el propio espectador, al verse a sí mismo, adhiere y co-construye el pacto ficcional. La ficción se le plantea al espectador como un proceso del que participa (no como un producto que tiene enfrente) y esto lo invita a interpretar desde un plano metaficcional, que redobla la actividad crítica que todo texto artístico supone.

La primera consecuencia de esta propuesta metaficcional es la habilitación de preguntas acerca de la ficcionalización de lo real, que Martín (2008) expone en el ensayo en el que reflexiona sobre el proceso creativo de *Griegos* y que podemos encontrar, por ejemplo, en

la escena 1: ¿Somos lo que relatamos que somos? ¿La identidad se construye entre la ficción y lo biográfico, en esa tensión entre real y ficcional? ¿Es la identidad, entonces, una ficción? ¿El pasado es solo aquello que es posible documentar o lo que es posible relatar? ¿En qué medida no está siempre, de algún modo, inventado?

La segunda consecuencia es la posibilidad de la ficción de generar autocomprensión a partir *lo otro*. Al mirar y participar de la construcción ficcional, los espectadores juzgamos los conflictos entre los personajes, tomamos partido, nos afectamos. Actualizando en lo inactual las problemáticas sobre la memoria, el vínculo con la historia, el ejercicio de la justicia, la construcción del género y la identidad, las metáforas y alegorías de *Griegos* producen un desplazamiento de lo real y la mirada de lo otro permite mirarnos a nosotros mismos. A esto mismo apuntan Cismondi y Sequeira:

[Estas obras, *Edipo R* y *Griegos*] Promueven ponernos en los pies de otro (ficcional), pensar y sentir la otredad en acción directa conmigo y unos pocos con los que habré compartido una experiencia singular y directa. Los espectadores de estas obras asistimos a grandes relatos que aún tienen en qué problematizarnos, pero lo hacen en un espacio íntimo donde cada quien puede dejar de ser un número dentro de la masa (...) e involucrarse en la acción micropolítica de asumir cada quien una parte en el asunto (Cismondi y Sequeira, 2008: 13).

Lo interesante reside en que *Griegos* habita los interrogantes que genera y compromete al espectador en rodear sus respuestas, porque, como dice Delprato, el teatro no es inocente del mundo que imagina.

En otro orden de cosas, *Griegos* también traza una **política reescritural**, que se materializa en un posicionamiento en torno al lenguaje y en torno a la actividad misma de escribir para el teatro.

En el Capítulo II habíamos analizado la puesta en escena del lenguaje en tanto estrategia compositiva, basada en la configuración de Casandra como *obstinación del decir* y el papel estructurante de la poesía en la obra. Para pensar en las implicancias políticas de esta estrategia nos interesa detenernos en los aportes de Barthes (2005b). En el pensamiento barthesiano, el *discurso* es un cuerpo nocional que no consiste en un núcleo de definiciones, sino en un conjunto de rodeos y metáforas. Una de ellas es su carácter teatral, ya que el discurso es ostentación. En *Cómo vivir juntos* -publicación de las notas para los cursos del Collège de France entre 1976 y 1977-, Barthes se aproxima al discurso en términos

fantasmáticos: el discurso del otro es siempre un fantasma que irrita, incomoda, presiona: el discurso ajeno se *muestra* frente a nosotros como fantasma:

El fantasma = un *escenario*, una imagen recortada donde *veo* el discurso del otro (ciertos discursos de ciertos otros) como dotado de atributos (de operadores) de poder, de un poder que no quiero, o -pues no hay que prejuzgar ningún tema- que, al contrario, quiero, gozando estar sometido a él (Barthes, 2005b: 198).

El discurso tiene, entonces, un inminente rasgo de teatralidad. Efectivamente, al sostener un discurso, lo escenificamos: siempre simulamos decir lo nuevo cuando, en realidad, repetimos lo mismo, como guion dramático aprendido que se dice con la “convicción de la primera vez”. Cuando hablamos, somos hablados y, así, es el discurso el que nos sostiene. De esta manera, el hecho teatral lleva al máximo la tensión por la cual sostenemos y somos sostenidos por el discurso: el teatro hace hincapié en nuestra *existencia visible*: nos mantenemos vivos teatralmente, en una oscilación entre *mostrar/ser mostrado*. Desde este punto, Barthes aporta la idea de *investidura*: a manera de vestuario, sostenemos un papel, nos investimos de lenguaje. No hay lenguaje sin investidura; y la investidura implica la adjudicación de un poder, de una autoridad, el desempeño de un papel. Por consiguiente, y como ya habíamos mencionado antes, para Barthes no hay lenguaje deslindado del poder, frente a lo cual solo resta la tarea de *hacerle trampas a la lengua*.

¿Puede ser el teatro el discurso que resquebraje el orden opresivo de la lengua? ¿Puede el teatro resistir a la tipificación? ¿Es capaz de recorrer los bordes de la doxa, es decir, deslizarse por fuera de las oposiciones que ella prevé? ¿Puede el teatro, desde una mirada ética, ser una instancia de *esquive del paradigma*?

Las trampas que *Griegos* le hace al lenguaje las realiza desde el procedimiento dramático de la reescritura, dado que supone un solapamiento y un encuentro de lenguajes de diferentes temporalidades; además, se pone en tensión la escritura en el gesto de reiterar palabras ya escritas. La escritura vuelve a pasar por donde ya se ha pasado: hay, en la insistencia por repetir, un desborde del lenguaje. ¿Está en *lo mismo*, en la reiteración de *lo mismo*, escondida la pregunta por *lo otro* distinto? Lo que está permanentemente puesto en escena es el lenguaje: el cansancio del lenguaje que se repite se entrelaza con la alegre ingenuidad de lo que es dicho por primera vez. La reescritura implica esa paradoja y responde a una necesidad de superponer mi voz con la del otro, para propiciar el encuentro.

Dice Sajeve/Clitemnestra: “un camino sobre otro camino / que no se desanda sino para volver / una y otra vez / una y otra vez” (Martín *et al.*, 2007). No es casualidad que en

*Griegos* cobra tanta importancia la poesía, la práctica de escritura que más intensamente pone en escena al lenguaje. La poesía, como zona de exploración reescritural, permite preguntar, responder, gritar, decir lo indecible: la experiencia de la guerra, el horror de una hija asesinada, el advenimiento ineludible de la muerte. A través de la poesía, *Griegos* se posiciona en torno al lenguaje: más que un instrumento para decir, es el intento por decir aquello que parece imposible de decir. La poesía es la puesta en evidencia del lenguaje como imposibilidad de acceso a lo real y, a la vez y aun así, como obstinación del decir por nombrar lo imposible. Casandra sabe lo que sucederá, su lenguaje nombra a la muerte, pero es ineficaz, no puede conjurarla; Agamenón abre la puerta después de ser asesinado y solo le queda poesía por decir. ¿Puede la reiteración del decir vaciar lo dicho? ¿Hasta qué punto puede vaciarse para dejarse llenar por lo indecible, por lo que está a punto de decirse, lo que no se puede decir, lo que siempre se quiere decir?

Otro aspecto de la política reescritural delineada por La Convención Teatro reside en entender la reescritura como **metadramaturgia**, en tanto exige explicitar, en el proceso creativo y en la escena, los mecanismos, estrategias y decisiones de escritura. La reescritura es metadramatúrgica ya que dialoga con una dramaturgia y esto implica un ejercicio permanente de interrogación: ¿por qué y cómo apropiarse de la palabra del otro? *Griegos* considera la tragedia esquilada en su *devenir escénico* (Sarrazac, 2013), su grado de apertura, “...lo que en un texto -que incluso puede no ser dramático- solicita la escena y, en cierta medida, la reinventa” (Sarrazac, 2013: 71). Como ya dijimos, *Griegos* supone a la dramaturgia como un movimiento - un ir y venir entre el cuerpo y la palabra, entre los actores y la directora, entre la escena y el texto, entre los ensayos y las funciones, entre el pasado y el presente-, pero, a la vez, como una conciencia de ese movimiento.

Además, otra dimensión de la política reescritural inscripta en *Griegos* se vincula con una reafirmación en su ámbito de circulación: la escena independiente. Contra el sentido común de que el teatro independiente debe buscar legitimarse a partir de la representación de obras clásicas, *Griegos* reescribe, transforma, vuelve propia una obra tan legitimada como *Agamenón*, la inserta en un nuevo circuito de difusión y discusión, dialoga con ella, con lo cual construye espectadores de la actualidad para los textos del pasado. La legitimación no pasa por la necesidad de representar lo legitimado ya por la cultura (como buscando aprobación en lo aprobado ya), sino en el grado de transformación y apropiación de estos textos. Si un clásico es algo común y canonizado, las reescrituras de teatro independiente como *Griegos*



ponen el acento justamente en *lo común*: el arte y la cultura son un bien público, y como tal, nos pertenece a todos tanto como no le pertenece a nadie.

Es desde esta certeza que los hacedores se preguntan cómo investigar y apropiarse de una tragedia clásica y cuál es el sentido de hacerlo. Martín (2008) se pregunta: ¿Dónde habita el sentimiento y el sentido de lo trágico hoy? Ante la distancia con el lenguaje, ¿cómo llegar al reconocimiento y a la identificación? ¿El teatro clásico no conmueve? Las respuestas que ofrece *Griegos* se materializan en el desafío asumido de que el teatro contemporáneo atraviese al público y que no salga inmune. Las intervenciones, las reacciones y las emociones que la obra despierta en los espectadores son parte constitutiva de ella, todo lo que los afecta queda de manifiesto, lo cual los compromete éticamente desde la pasión. Este “singular reservorio poético de la política” (Cismondi y Sequeira, 2008: 18) devela que también en aquello que nos emociona hay una opción política.

Daniela Martín se pregunta “¿por qué y cómo hacer un clásico hoy?”. Su respuesta, como una de las posibles, la encuentra en la sorpresa y conmoción que revela el espectador al involucrarse de un modo diferente con algo que ya creía conocer. Estos abordajes de la tragedia nos proponen un revés en la lectura de las cosas, que amplifica el cuestionamiento a nuestra construcción como sujetos históricos. La mirada sobre el pasado nunca es un caso cerrado ya que siempre es el inicio de la ola que estampa en nuestro presente (Cismondi y Sequeira, 2008: 23-24).

Es interesante detenerse en la idea del revés: metafóricamente, la reescritura, tanto para quienes la proponen como para quienes la experimentan desde el rol de espectadores, podría funcionar como un bordado. Así como los hilos pasan por un bosquejo previo, la escritura y la lectura vuelven a pasar por el texto para luego leer qué queda detrás, su revés. Así, también, los hilos de la memoria pasan por el texto de la historia para leer su revés.

En los clásicos opera una *perdurabilidad del decir*, en el que se explicita la condición humana, como si se detuviera el curso de la vida para fotografiarnos en la intimidad y develarnos lo atroz. ¿Cuál es nuestra tragedia actual? El teatro permite construir la alteridad y, a la vez, el lugar de la mirada: se mira al otro para mirarse a uno mismo, para observar nuestros conflictos e intereses y poner en evidencia nuestras propias atrocidades. Según la directora de la obra, si miles de años después necesitamos seguir contemplando lo horrible, lo espantoso, es porque algo de eso habita nuestras subjetividades.

Todas esas inquietudes cimentaron *Griegos*: un texto que es un entrecruce de textos y una puesta que problematiza la idea y los límites de la teatralidad; una reescritura cuya

potencia política se basa, fundamentalmente, en invitar al espectador a co-construir preguntas y a mirarse a sí mismo, a interpelar al presente desde los sedimentos que tenemos del pasado y que busca que el teatro, como reflexiona Daniela Martín, sea el lugar para *ampliar la mirada*.

En esta investigación nos ocupamos de indagar en las prácticas reescriturales de *Griegos* (2007), obra teatral de La Convención Teatro, problematizando el sentido de reescribir una tragedia griega considerada fundacional del teatro occidental: *Agamenón*, de Esquilo (458 a. C.). Desde el interés por preguntarnos sobre la necesidad de recuperar un texto del pasado para interpretar el presente, estudiamos cuáles fueron las particularidades de la dramaturgia de *Griegos*, desde una perspectiva teórica y metodológica que intentó integrar aportes provenientes de los Estudios del Discurso en Letras y la Teatrología. Esta puesta teatral de la escena independiente de Córdoba, como otras manifestaciones del arte contemporáneo, pone en tensión al tiempo al cuestionar el presente operando un distanciamiento de él. En el caso de *Griegos*, además, se experimentan formas de trabajo colaborativo y *autorías complejas* (Laddaga, 2010) que ponen en tensión la noción de autor.

Sostuvimos la investigación acordando con las posturas que entienden que el teatro actual rompe con la idea de la subordinación de la escena al texto: esta no es una traducción de supuestos lineamientos que el texto posee. En las propuestas contemporáneas, el texto es un material de trabajo más con el que se dialoga y que se integra sin jerarquías al resto de materiales que convergen en la composición. Esto no quiere decir que no existan interrogantes sobre la tarea de escribir, pero sí implica entender la dramaturgia como una práctica específicamente teatral. En relación con esto, guió nuestra investigación la consideración de que, en *Griegos*, el procedimiento dramático es un espacio de puesta en cuestión de los modos mismos de crear, ya que el colectivo de hacedores se involucra con la tarea de reescribir, poniendo en juego sus interpretaciones, discutiendo, transformando el texto esquivo en un ineludible y constante vínculo con la escena. Esta lógica creativa, a su vez, impacta en el espectador, ya que la obra se presenta como un territorio común desde el cual actualizar problemáticas sociales. Dado que los hacedores conciben el acto creativo como un territorio de investigación y experimentación, para poder estudiar las modalidades específicas de la práctica reescritural de esta puesta teatral, fue necesario atender a su proceso compositivo. Por lo tanto, tuvimos en cuenta el período de ensayos, el cuaderno de dirección de Daniela Martín, además del texto teatral, un registro audiovisual de la puesta, y nuestras experiencias como espectadoras.

Por otra parte, nos interesó pensar en *Griegos* como el trabajo que, en sus principios creativos, inaugura singularidades identitarias de La Convención Teatro que fundan una poética basada en la reescritura de textos clásicos en tanto espacio potente de enunciación para cuestionar lo real.

En función de indagar estas hipótesis de trabajo, en el Capítulo I “*Griegos, un escenario teórico*”, nos propusimos abordar la complejidad de la *escritura escénica*, la noción de *dramaturgia* y las implicancias del término *reescritura*.

En un primer momento, entonces, advertimos que las particularidades compositivas de *Griegos* convertían a la escritura en un movimiento recursivo entre diferentes instancias - relación entre dirección y actores en los ensayos, trabajo de mesa a cargo de Daniela Martín, transformaciones dadas en la representación-. Esto nos llevó a problematizar el concepto de *escritura*, para lo cual recurrimos al pensamiento de Roland Barthes (2011, 1976), de quien reconstruimos sus posturas en torno a los vínculos entre lenguaje/realidad y lengua/poder y de quien nos interesó destacar la idea de escritura como una *tensión entre la práctica y el goce*: en el trabajo de La Convención Teatro, la *práctica de escribir* es una zona de entrecruce entre la palabra y la acción, entre el lenguaje y el cuerpo, entre lo dicho y lo no dicho. Los aportes de Barthes (1989) también nos ayudaron a pensar la escritura como *gesto* y, en consecuencia, a leer la cartografía de la escritura que el cuaderno de dirección estaba trazando y cómo este material resulta una yuxtaposición de escrituras: es, a la vez, un hipertexto, una puesta en escena de los textos de trabajo, un manifiesto, un pensamiento sobre la escena y hasta un mero “papel a mano”. En definitiva, el cuaderno de dirección resulta un *pensar escribiendo* y muestra un esbozo del itinerario de lecturas y escrituras que cruzaron el proceso creativo.

En un segundo momento, repasamos brevemente los debates teatrológicos en torno a la relación *texto/escena* y las diferentes posturas -que ponen el acento en uno u otro término del binomio o que intentan integrar ambos- recorriendo los aportes de Pavis (2008, 2000), Féral (2004) y Dubatti (2008). Pensar este vínculo es interesante para replantear la noción de *dramaturgia*, que, desde nuestra perspectiva, podría entenderse como la urdimbre entre el texto y la escena, como la práctica de entramar diferentes texturas. Cuestionamos, entonces, la asociación entre escritura y fijación y la idea del texto como garante del sentido. En este punto, seguimos a Danan (2012), quien entiende a la dramaturgia como un movimiento recursivo; a Argüello Pitt (2005), quien concibe la relación entre texto y puesta como una tensión productiva a la hora de construir sentidos y, nuevamente, a Barthes (2005a), quien permite pensar en dicha tensión y entender la dramaturgia como la *escritura del instante*.

Estos recorridos teóricos nos llevaron a reconsiderar la noción de texto, que elegimos designar como *texto teatral* ya que justamente señala el vínculo entre palabra y cuerpo y permite atender a las relaciones existentes entre todo el espesor de signos (Barthes, 2003) que lo compone. En ese sentido, no nos ocupamos solamente del texto teatral de *Griegos* que ha sido presentado en Argentores, sino que consideramos ineludible, para su lectura, atender al proceso creativo que le dio lugar. Los trabajos que encaran su proceso dramático en una estrecha relación con el material escénico se designan como *dramaturgias de escena* (Dubatti, 2008), noción dentro de la cual localizamos a *Griegos*, ya que el texto teatral de esta obra no es una adaptación de *Agamenón*, realizada con anterioridad a la escena, como tampoco es un registro de una función ni una notación elaborada *a posteriori*. Ciertamente es que hay un trabajo detenido sobre el texto, pero este se basa en el movimiento y el entramado de textualidades y diversos materiales.

En último lugar, nos ocupamos de la noción de *reescritura*, entendida como un procedimiento dramático que, en su voluntad de relacionarse con otro texto, pone en evidencia el movimiento propio de toda dramaturgia, al explicitar, de diversos modos, la relación establecida. Para indagar en el concepto, recuperamos los estudios de Gérard Genette (1989) acerca de la transtextualidad y establecimos, en cuanto a la categoría de *intertextualidad*, un diálogo con Barthes (2007). Por su parte, Balestrino (2008) y Brizuela (2014), quienes han investigado prácticas reescriturales en la dramaturgia contemporánea, han seguido el pensamiento de Genette, considerando dichas prácticas como casos de *hipertextualidad*, en los que la reescritura es el hipertexto del hipotexto del que deriva. En este punto nos detuvimos en la reflexión sobre la *reescritura dramática* que propone Balestrino. También consideramos las conceptualizaciones de Dubatti (2008) en torno a lo que denomina *dramaturgia de adaptación o versión teatral*. Sumamos, a su vez, las apreciaciones de López (2012, 2011), Rodríguez Seoane (2011) y Sagaseta (2011), quienes están interesadas en la escenificación de textos considerados clásicos y distinguen entre *reescritura* y *versión*. Por otro lado, nos pareció significativo incorporar las propias reflexiones metacreativas de los teatristas, específicamente las de Sanchis Sinisterra (2002) y Tantanian (2010), quienes definen las prácticas reescriturales en términos de *adopción* y *apropiación*, respectivamente. Daniela Martín (2013) reformula estos planteos y a partir de ellos arma su propia noción, a la que designa como *formas dramáticas de apropiación*, que refiere a la intervención dramática y escénica de un texto a través de diferentes modalidades, como el desvío de elementos, la búsqueda de paralelismos entre materiales diversos o las conexiones

inverosímiles. De esta forma, del recorrido teórico que realizamos fuimos destacando los aportes que resultaban iluminadores y, en otros casos, discutiendo algunos puntos, lo cual nos llevó a construir una noción de reescritura que permitiera pensar *Griegos*. La reescritura consiste, desde nuestra mirada, en un *procedimiento de escritura en relación con una lectura y su interpretación*: durante el encuentro y diálogo con otro texto, *se entraman textualidades* y la palabra del otro no es meramente citada, se vuelve común, se apropia. Como consecuencia, *la palabra del otro, recontextualizada y resignificada, se vuelve un derecho más que una propiedad privada y ajena*, lo cual no inhibe su *reconocimiento como palabra de otro* -de hecho, las reescrituras, a través de estrategias singulares, explicitan ese reconocimiento-. Al tiempo que entrama textualidades, además, la reescritura *entrama temporalidades*.

Entendemos que *Griegos*, más allá de las designaciones que recibe de sus hacedores como *versión libre o puesta en versión*, puede entenderse como una *reescritura teatral*. A continuación, revisamos cuatro posibles problemáticas que esta reescritura inaugura: la interpretación, la idea de autor, la consideración de *lo clásico* y la metateatralidad. En primer lugar, para comprender las implicancias de entender la reescritura como interpretación, acudimos a Foucault (1995) y Barthes (2009), ya que esta es una interpretación que se autoevidencia, muestra su propio recorrido y movimiento, y vuelve a decir lo ya dicho no para afirmar una lectura hegemónica, sino para trastocarla: *Griegos* activa la historia de las interpretaciones de Esquilo y encuentra lo nuevo de lo mismo. En segundo lugar, la práctica reescritural de *Griegos*, en la que se recupera la palabra de otro y es un colectivo de hacedores el que la interviene, cuestiona la idea de autor en tanto autoridad: siguiendo a Foucault (2010), la *función-autor* -el modo de circulación de ciertos discursos- asignada a los discursos artísticos actualmente relaciona artistas y obras en términos de propiedad. En el trabajo de *La Convención Teatro*, advertimos que la escritura se ejerce a través de *autorías complejas* (Laddaga, 2010), considerando la acción como dramaturgia -Martín (2011a) reflexiona sobre la *dramaturgia del actor* como lógica creativa fundamental en las prácticas contemporáneas- y entendiendo al espectador como un co-creador. De esta manera se esboza, con *Griegos*, una ética de la reescritura, cuyo modo de transgredir las representaciones del autor como figura de propiedad y autoridad se consume a partir de la conformación de una *comunidad de escritura*. En tercer lugar, *Griegos* reescribe un texto de Esquilo considerado un clásico, lo cual señala el vínculo que el presente proyecta con el pasado. Recurrimos a Calvino (1994) y Borges (2005) para delinear las particularidades de los textos clásicos y discutimos algunos planteos de López (2011) quien determina a los clásicos como un mandato cultural. En

*Griegos*, más que un mandato y una tradición a afirmar, es su vigencia en el tiempo lo que convoca la reescritura y la búsqueda por lo que ese texto puede aún decir sobre el presente. De esta manera, junto a Mayorga (2011), podríamos considerar esta puesta como una variante de teatro histórico, ya que la lectura de *Agamenón* demanda una escritura que resulta una forma de construir el pasado e interrogar al presente. El tratamiento de lo clásico no opera según su grado de fidelidad, sino según su posibilidad de recontextualización. En cuarto lugar, nos detuvimos en un aporte puntual de Balestrino (2008) acerca de la ineludible relación entre reescritura y metateatralidad. Son varios los pasajes metateatrales de *Griegos*, que inauguran una zona de autorreferencialidad crítica que, como plantea la autora, ponen el acento en su dimensión transformadora.

A partir del Capítulo II, “*Griegos*, entramado de texturas”, nos ocupamos de dos tareas: por un lado, la reconstrucción del proceso creativo y, por otro lado, el análisis textual y escénico de la práctica reescritural.

Encarar la reconstrucción del proceso creativo nos pareció necesario en tanto entendemos que abordar la práctica reescritural no implica solamente leer de forma contrastiva *Agamenón* y *Griegos*: la tarea de reescribir es una construcción que incluye las decisiones tomadas durante el proceso, los modos mismos de componer -no solo sus resultados- y que, incluso, no está concluida aún, ya que se actualiza en cada ensayo y función a lo largo de estos casi nueve años.

En primer lugar, indagamos en las *constelaciones textuales* del trabajo creativo, esto es, en los diálogos que los hacedores entablaron con diferentes textualidades. Una primera constelación está conformada por los textos que cimientan la creación: la tragedia de Esquilo -cuyo vínculo se basa en su interpretación, transformación y cita- y los poemas de Sironi, Muscará y Martín -cada autoría es indiscernible en la obra-. La segunda constelación reúne textos presentes en el proceso creativo, que rondan y alimentan la dramaturgia y cuya aparición en *Griegos* es refractaria. Se trata de textos críticos -reconocimos “Prácticas indisciplinadas en la creación escénica contemporánea”, de J. A. Sánchez-, el film *Los rubios*, de A. Carri, y obras literarias como *Martillo* o *Acera derecha*, de R. García; “Clitemnestra o el crimen”, cuento de M. Yourcenar o la novela *Cassandra*, de C. Wolf. Estas constelaciones integran el universo textual de la puesta de La Convención Teatro y resuenan en ella estructural, procedimental o temáticamente. Se pone en evidencia la red de asociaciones que se activa al reescribir y se materializa la idea de texto como un verdadero tejido.

En segundo lugar, interpretamos cuáles fueron las *políticas creativas* que guiaron las decisiones tomadas durante el proceso de composición, teniendo en cuenta que esta es la primera experiencia de los hacedores como grupo y que los roles de la dirección y actuación estuvieron siempre definidos. Encarar el trabajo compositivo desde la *dramaturgia del actor* implica considerar que este interviene en la escena con el cuerpo, que es mirado y construye alteridad; supone, entonces, advertir la mutua interrogación entre palabra y cuerpo y que la escritura se pone en juego en el vínculo con los otros. La *improvisación*, por su parte, fue una de las formas fundamentales de apropiación dramática del texto esquivo y un modo de estar en la escena: aunque puedan estar pautadas las acciones dramáticas, la improvisación resultó una lógica creativa para crear una estructura flexible que permita a los actores desplazarse lúdicamente. La *práctica autorreflexiva* es otra de las políticas creativas: a través de la tarea permanente de repensarse, los mismos sentidos de la obra se van reconfigurando. La *matriz de lo colectivo* también fue otra política creativa: la idea de grupo, para La Convención Teatro, es una convergencia temporal para determinado proyecto escénico, que implica pensar un modo de *estar juntos*. En el caso de *Griegos*, los hacedores entienden que la matriz colectiva de la creación resultó una forma de aprender y de construir sentido, al tiempo que reconocen la herencia de la creación colectiva, forma de trabajo del teatro independiente cordobés de la década del 70. La Convención Teatro tiene, además, una *relación comprometida con la tradición*, ya que, en términos de Barthes (2003), sostuvo un vínculo histórico con la tragedia de Esquilo, leyéndola críticamente a la luz del presente; dialogar con *Agamenón*, en tanto alteridad, implicó no solo búsquedas para su enunciación, sino también pensar cuál es el sentido de lo trágico hoy, que en *Griegos* se basa en conmover al espectador y en ejercer la práctica social de la memoria. Por último, la creación fue guiada por un *horizonte poético* que puede advertirse no solo en el protagonismo cedido a la poesía en la obra, sino también en la búsqueda de un lenguaje poético que reuniera lo híbrido y lo caótico que se presenta en escena.

Al realizar el análisis textual y escénico de la práctica reescritural, segunda parte del Capítulo II, nos enfocamos en tres cuestiones: los modos en los que la reescritura se autoevidencia, las estrategias compositivas que identificamos en *Griegos* y las formas en las que se entramaron las diferentes textualidades.

En relación a la primera cuestión, consideramos oportuno detenernos en dos modalidades a través de las cuales se comparte con el espectador el procedimiento dramático. Una de ellas es la *explicitación paratextual*: en el programa de mano se adelanta



al público que verá una *versión libre de Agamenón* que integra un proyecto de *puesta en versión* de *La Orestíada*, lo que habilita la tarea de buscar la relación transformadora entre la puesta y el texto reescrito. En este punto, también interpretamos el hecho de que el título de la obra difiera del de la tragedia como una forma de poner el acento en el carácter común de lo trágico, además de invitar a recorrer los imaginarios sobre el mundo griego. La otra modalidad que señalamos es la *metateatralidad*, para lo cual analizamos tres claves de enunciación que operan en la primera escena. La primera clave de enunciación, a cargo de Alegret, es ficcional: escuchamos la voz de Agamenón y su versión de los hechos pasados en un tono humorístico que, a la vez, parodia la actividad espectral. Desde una clave de enunciación metaficcional, Analía Juan no solo brinda datos de los personajes y el argumento, sino que además instala un humor metateatral y autorreferencial del circuito de teatro independiente local. Sajeva, con una clave de enunciación no ficcional, explicita el procedimiento dramático, relata el argumento completo y devela el artificio ficcional. A partir de estos elementos, podemos ver materializada la concepción barthesiana de lectura como escritura, en tanto en la misma puesta los hacedores exponen su *texto-lectura* y, con ese gesto, plantean la reescritura de un clásico como un trabajo de relectura colectiva, para lo cual resulta necesario establecer una igualdad crítica con el espectador.

La segunda cuestión que atendimos fueron las *estrategias compositivas* de *Griegos*. Analizamos la *configuración interpelante del espacio*, ya que la puesta no delimita previamente el espacio de la mirada y su disposición, en la que el espacio ficcional y el no ficcional están superpuestos, permite a los espectadores verse a sí mismos en el acto de mirar. Damos cuenta de la *imbricación de temporalidades* que implica que el espectador acepte el permanente vaivén entre el presente y el tiempo mítico aludido. Interpretamos la *construcción de personajes en tanto encrucijadas discursivas*, esto es, territorios en los que ingresan discursos impuestos o contradictorios que atraviesan la composición del personaje. En ese sentido, al tiempo que Agamenón está compuesto desde su carácter público, y leemos en él el discurso del poder sostenido en la violencia, también lo está a partir de la experiencia de la guerra y de la muerte; Clitemnestra está configurada desde distintas dimensiones como mujer: la maternidad, el poder político, la violencia de género; Casandra, por su parte, está abordada como lo otro -la extranjera, la loca, la espectadora-, también es un testimonio de la guerra - desde la mirada del vencido- y una muestra de la puesta en cuestión del lenguaje. Los tres personajes ponen al desnudo el poder y comparten diferentes experiencias del tiempo y de la muerte. Otra estrategia compositiva fundamental de *Griegos* es la *tensión entre realidad y*

*ficción*, que implica el quiebre de los parámetros para discernir ambos ámbitos y, como consecuencia, el espectador adhiere y co-construye el pacto ficcional; a la vez, a partir de tensionar dichos órdenes, la puesta en escena se abre a lo imprevisto, a lo variable, a la singularidad del acontecimiento. Advertimos otra estrategia en relación con la anterior, *la experimentación con los límites de la representación y la teatralidad*, a partir de la cual, sin abandonar la representación mimética, esta es cuestionada y se amplifican los límites de la teatralidad. También analizamos la *puesta en cuestión del lenguaje*, que vislumbramos a partir de la construcción del personaje de Casandra y de la importancia estructural que posee la poesía en la obra, que detiene la acción dramática para dar lugar al trabajo con el lenguaje como material escénico. La última estrategia compositiva que estudiamos es el *humor como clave de comprensión histórica*, que opera en las instancias lúdicas y azarosas del contacto con lo real y que permite no solo recuperar la mitología griega, sino también ejercer el juicio crítico sobre algunas problemáticas sociales sensibles.

La tercera cuestión que estudiamos en este apartado fue el *entramado de textualidades*. Advertimos, en primer lugar, la relación irreverente que La Convención Teatro entabla con la tragedia esquílea, dado que se basa en la experimentación y el juego. La creación no se ve subordinada al texto a reescribir, más bien se sostiene un *vínculo crítico* que no impide el reconocimiento de la voz de Esquilo. Consideramos el *devenir menor* de *Griegos* en relación con *Agamenón*, para lo cual introdujimos el pensamiento de Deleuze (2003). Desde esta perspectiva, analizamos la condensación de personajes, lo que se recupera de la fábula en las acciones dramáticas y el sometimiento a variación que *Griegos* realiza con la tragedia como género. En segundo lugar, nos detuvimos en el *montaje de diferentes texturas*, pensando en el amalgamamiento entre lenguajes verbales y no verbales. El texto esquíleo está *(re)citado* y se corporiza en la voz de los actores; se trabaja con la poesía desde lo emocional y su musicalidad -se entrelaza, de hecho, con el piano de López- y se funden con estas textualidades el espesor de signos (Barthes, 2003) que impacta en los sentidos del gusto, la vista (iluminación, escenografía, vestuario), el oído e incluso el tacto. Todo este montaje de texturas se reúne en el cuerpo del actor que, al decir de Argüello Pitt (2006), es dramaturgico, ya que proyecta sentidos e interpela al espectador.

Así, la reconstrucción del proceso creativo y el análisis textual y escénico de *Griegos* posibilitó ver que la obra es un trabajo de imbricación de lenguajes -en los que conviven teatro, poesía y narración- e invita a los espectadores, tal como el grupo se había propuesto, a

recorrer diversos paisajes. Además, nos permitió observar la complejidad de la escritura teatral: híbrida, permeable a la escena y permanentemente puesta en juego.

En el Capítulo III, “*Griegos*, poética y política”, comenzamos por considerar a *Griegos* como la puesta teatral que funda una *poética* de La Convención Teatro, noción que tomamos de Dubatti (2002) y entendemos como el conjunto de elementos formales, temáticos y procedimentales que portan la ideología estética de determinada práctica teatral. El análisis de *Griegos* como una *micropoética* nos permitió concebir esta obra como el comienzo de una poética genética, esto es, un mecanismo de producción basado en la intervención dramaturgica y escénica de textos de la tradición teatral -estas son las palabras con las que el mismo grupo se define, por lo cual se trata también de una poética *explícita*- y que, en efecto, cimienta un proyecto estético a largo plazo. Problematizamos, en este punto, el nombre del grupo, que supone discutir con la tradición de las convenciones teatrales, desnaturalizarlas y cuestionarlas a partir de ahondar en los procesos de construcción de teatralidad. Estos son intereses propios de *Griegos*, lo que nos motiva a decir que dicha puesta inaugura una ideología estética.

En un segundo apartado de este capítulo, analizamos *Griegos* en tanto posicionamiento político ante el acontecimiento teatral, en dos direcciones: por un lado, en torno a cómo construir sentido en la escena y, por otro lado, en relación con la potencia política de la reescritura.

Para pensar la construcción del sentido en el vínculo entre hacedores y espectadores, nos parecieron fundamentales los aportes de Rancière (2010), quien cuestiona las homologaciones entre espectador y pasividad y propone entender el vínculo entre teatristas y público desde la lógica de la emancipación, procurando la igualdad de las inteligencias. El espectador no es pasivo, también está “componiendo su propio poema”, porque entre él y los hacedores se sitúa la obra, de cuyos sentidos nadie es propietario. La Convención Teatro instala una igualdad crítica -materializada en las instancias metateatrales, en el trabajo con la poesía, en la interpelación al espectador- y construye el sentido a partir de la consideración del otro. No busca “revivir” una forma cultural remota, sino proponer una forma de encuentro. Para pensar ese dispositivo de encuentro, trajimos a colación el concepto de *asamblea teatral*, de Cormann (2007). Según este autor, la mirada es una forma de conocimiento simbólico sobre el mundo, que puede cuestionarlo. Espectadores y creadores, en una interdependencia, componen la obra: así, el poder de la asamblea teatral es el de *poelitizar*. *Griegos* potencia su carácter público y propone tomar conciencia de estar deliberadamente juntos cuando, a

través de la configuración interpelante del espacio, invita a *mirarse viendo* (Cormann, 2007; Cismondi y Sequeira, 2008). El poder colectivo y comunitario del teatro, entonces, es el de habilitar diversas aventuras intelectuales en cada espectador, disparadas por una misma propuesta estética. Desde esa clave de *consideración del otro* entendemos que *Griegos* es una forma de *teatro político* (Argüello Pitt, 2011), ya que se tejen vínculos de cooperación en la construcción del sentido durante el proceso creativo así como se muestra en escena una verdad sobre el mundo que es una construcción y se devela este carácter ante el espectador. La obra se convierte en un territorio común para cuestionar colectivamente el presente.

En cuanto a la potencia política de la reescritura, advertimos que el gesto político de *Griegos* consiste en reescribir una tragedia escrita por Esquilo en los orígenes de la democracia, contexto que permite entrever las claves de lectura que constituyen una política de interpretación. En la puesta, se resignifica el pasado a partir del planteo de interrogantes éticos sobre dilemas todavía irresueltos en la sociedad. Entre estas claves de lectura hallamos la reflexión sobre el ejercicio de la memoria y el vínculo con la historia: *Griegos, como lenguaje de la memoria* (Musitano, 2012), encuentra en las alusiones a la guerra, el genocidio y las ausencias ecos del pasado reciente de la Argentina. Otra clave de lectura se orienta al sentido y ejercicio de la justicia -clave que, de hecho, guía el proyecto de puesta en versión de *La Orestíada*-: en los contrapuntos sobre culpas y venganzas, ingresan preguntas acerca de la construcción de la verdad y cómo se administra la justicia y resuenan, para nosotros, los reclamos históricos y la dimensión simbólica de los juicios por delitos de lesa humanidad. Otra clave de lectura implica la construcción del género femenino: en Clitemnestra, como encrucijada discursiva, encontramos cuestionamientos a los mandatos sociales que pesan sobre la mujer. Estas claves de lectura pueden desplegarse gracias a un trabajo particular sobre los procesos de configuración de la ficción: la aparición de elementos metaficcionales habilitan preguntas sobre la ficcionalización de lo real y, a la vez, la ficción es entendida como la posibilidad de generar autocomprensión a partir de *lo otro*. Por último, interpretamos la *política reescritural* de la obra, que implica un posicionamiento en torno al lenguaje, en torno a la tarea de escribir para el teatro y en torno al hacer teatral. Con respecto al primer punto, retomamos la noción de discurso de Barthes (2005b) para pensar la reescritura como un desborde del lenguaje -aquello que vuelve a decir lo mismo con la disposición de lo dicho por primera vez- y nos interesó señalar cómo se pone en escena el lenguaje a través de la poesía, como intento de decir lo imposible de ser dicho. En cuanto a la escritura teatral, la reescritura de La Convención Teatro se podría entender como una *metadramaturgia*, ya que, al tratarse

del diálogo con otra dramaturgia, exige que se expliciten las estrategias y decisiones de escritura. Como tercer punto, consideramos el posicionamiento de *Griegos* en la escena independiente de Córdoba: el trabajo con un texto de la tradición teatral no se legitima por el texto a reescribir en sí -lo que sencillamente reafirmaría el canon-, sino por el modo de apropiación y transformación de dicho texto, lo cual convierte al gesto de reescribir en una apuesta por considerar los textos legitimados por la cultura como bienes públicos. Además, instalar la tragedia en la escena independiente implica preguntarse cuál es su sentido hoy: *Griegos*, a través del texto esquileo, construye el sentido de lo trágico desde la interpelación al presente y el compromiso ético y emocional del espectador.

El recorrido teórico y metodológico que significó este trabajo deja abiertos algunos otros senderos que podrían ser encarados en futuras investigaciones. Uno de ellos tiene que ver con el estudio de la *macropoética* (Dubatti, 2002) de La Convención Teatro: haber reconocido en *Griegos* un modo crítico de leer y vincularse con un texto de la tradición teatral dispara el interés por abordar las particulares modalidades que adopta la práctica reescritural en cada trabajo del grupo, evaluando sus constantes y sus variantes desde la consideración de los textos abordados y los diversos integrantes de cada proyecto. Otro camino posible a recorrer se vincula con la elaboración de una cartografía de las prácticas reescriturales en la dramaturgia del campo teatral de Córdoba, dado que es frecuente encontrar en cartel una o más obras basadas en reescrituras -evidenciadas como tales a partir de diferentes designaciones-. Esta cartografía podría configurarse en el ámbito independiente, por un lado, y en el ámbito oficial, por otro, o quizás a partir del armado de un *corpus* que integre ambas esferas para pensar puntos de contacto y de divergencia. Otro itinerario posible implica la problematización de la vigencia de la tragedia como género y como forma cultural en las propuestas teatrales contemporáneas -locales o no-, lo que supondría analizar, en ellas, qué sentidos de lo trágico actualizan, qué transformaciones se operan, en función de determinadas apuestas estéticas y políticas. Esta tarea requeriría, además, un estudio profundo del sentido de lo trágico en su contexto de surgimiento, para valorar contrastiva y significativamente las producciones de hoy.

En este trabajo formulamos preguntas acerca de las implicancias políticas de la práctica reescritural de *Griegos*. Reescribir una tragedia de Esquilo es, de algún modo, involucrarse con una permanente reflexión sobre el teatro, gesto que, en definitiva, lo reinventa. Reescribir una tragedia de Esquilo es, también, evocar dos mil quinientos años de

historia, gesto que moviliza y sacude el pasado y que, como sugiere Mayorga, supone volver sísmico el suelo de la memoria para pensarnos hoy:

El pasado no es un suelo estable sobre el que avanzamos hacia el futuro. El pasado lo estamos haciendo a cada momento. En cada ahora es posible mirar hacia atrás de una nueva manera. Dar importancia a hechos que nos parecían insignificantes o contemplarlos desde una perspectiva en la que nunca antes pudimos situarnos. En cada ahora decidimos qué hechos nos conciernen, en qué tradiciones nos reconocemos. El pasado es imprevisible. Está entre nosotros tan abierto como el futuro (Mayorga, 2011: 216).

Tan abierto como el pasado o el futuro, el presente demanda su constante reinención. En ese sentido es que *Griegos* piensa al teatro en tanto espacio potente de enunciación: hay, en la inactualidad de la tragedia algo que todavía habla de nosotros. De allí la necesidad de recuperarla, de mirar lo que el presente nos esconde.

No hay ningún momento de la historia de las artes escénicas que pueda compararse al esplendor de la tragedia griega. Nunca el teatro fue así de masivo, así de vanguardista y así de político, simultáneamente. La palabra “teatro” deriva del término griego para denominar el espacio físico donde se coloca el público para mirar la obra. El teatro fue, antes que un actor que representa, un espectador que observa. Los anfiteatros se construían sobre las laderas de montes para asegurar una visibilidad perfecta sobre la escena. La palabra escena deriva del griego *skene*, que era una tienda al principio y luego una habitación donde los actores se cambiaban sin que nadie los viera, donde se colocaban sus gruesas máscaras de madera, donde esperaban en la oscuridad su momento para salir y someterse a los ojos de los hombres. El teatro fue, antes que un lugar donde se exhibe, un lugar donde se esconde. Miles dispuestos para mirar a actores que se ocultan detrás de máscaras. La máscara es el molde de la huella que deja un rostro cuando se retira. Un alma pasó por aquí, los espectadores seguirán su rastro. Presencias, ausencias y algo intermedio difícil de nombrar, algo que provoca miedo (Delprato, 2008: 8).

Todavía hoy nos cuesta nombrar nuestros propios horrores. Todavía nos duelen algunas ausencias y nos inquietan otras presencias. La práctica reescritural dramatúrgica, entonces, resulta una actividad creadora política que convierte al texto reescrito en un territorio común al espectador, en términos de comunidad, con iguales condiciones para leer y proponer preguntas sobre las problemáticas que nos interpelan y que en escena se discuten y actualizan.

La reescritura, en su repetición, vuelve a decir lo mismo. Pero, exhausta de enunciarlo, funda una imposibilidad: la irrepitibilidad de la repetición. En el teatro, incluso aquello que ya fue dicho, vuelve a ser instante primero, único e irrepitible. Y en esa particularidad reside su potencia. Por eso los espectadores no nos cansamos de ver repeticiones, como tampoco nos cansamos de repetir el aplauso, esa memoria del cuerpo, ese espontáneo, niño y reiterativo acto de juntar y alejar las palmas de las manos.





### Primaria

Martín, Daniela; Juan, Analía; Sajeva, Maura; Alegret, Mauro; Muscará, Carolina; Sironi, Gastón (2007): *Griegos*. Versión para Argentores. Trabajo dramaturgico cedido por Daniela Martín (en Anexo).

Esquilo (2001): *Agamenón en Tragedias completas*. Edaf, Madrid.

### General

Agamben, Giorgio (2011): "¿Qué es lo contemporáneo?" en *Desnudez*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires. Pág. 17 - 29.

Aristóteles (2011): *Poética*. Colihue, Buenos Aires.

Badiou, Alain (2009): "Tesis sobre el teatro" en *Pequeño manual de inestética*. Prometeo Libros, Buenos Aires. Pág. 121 - 126.

Barthes, Roland (2011): *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*. Siglo XXI, Buenos Aires.

\_\_\_\_\_ (2009): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Paidós, Barcelona.

\_\_\_\_\_ (2007): "Texto (teoría del)" en *Variaciones sobre la escritura*. Paidós, Buenos Aires. Pág. 137 - 154.

\_\_\_\_\_ (2005a): *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978 - 1979 y 1979 - 1980*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

\_\_\_\_\_ (2005b): *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos. Notas de cursos y seminario en el Collège de France, 1976-1977*. Siglo XXI, Editores, Buenos Aires.

\_\_\_\_\_ (2003): "El teatro de Baudelaire" y "Cómo representar lo antiguo" en *Ensayos críticos*. Seix Barral, Buenos Aires. Pág. 53 - 61, 93-103.

\_\_\_\_\_ (1989): "Variaciones sobre la escritura" en Campa, Ricardo: *La escritura y la etimología del mundo*. Sudamericana, Buenos Aires. Pág. 11 - 78.

\_\_\_\_\_ (1976): "¿Qué es la escritura?" en *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires. Pág. 17 - 26.

Biset, Emmanuel (2013): "Prefacio" en Milone, Gabriela (comp.): *La obstinación de la escritura*. Postales Japonesas Editora, Córdoba. Pág. 7 - 14.

Borges, Jorge Luis (2005): "Sobre los clásicos" en *Otras inquisiciones*. Emecé Editores, Buenos Aires. Pág. 231 - 233.

Calvino, Italo (1994): "Por qué leer los clásicos" en *Por qué leer los clásicos*. Tusquets, México D. F.. Pág. 13 - 20.

Corominas, Joan y Pascual, José A. (1983): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Gredos, Madrid.

Deleuze, Gilles (2003): "Un manifiesto menos" en Bene, Carmelo y Deleuze, Gilles: *Superposiciones*. Ediciones Artes del Sur, Buenos Aires. Pág. 75 - 102.

Foucault, Michel (2010): *¿Qué es un autor?* Ediciones literales/El Cuenco de Plata, Córdoba.  
\_\_\_\_\_ (1995): *Nietzsche, Freud, Marx*. Ediciones El Cielo por Asalto, Buenos Aires.

Giordano, Alberto (1995): "Activo/Reactivo" en *Roland Barthes. Literatura y poder*. Beatriz Viterbo Editora, Rosario.

Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, Madrid.

Kristeva, Julia (1997): "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela" en Navarro, Desiderio (sel.): *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia, La Habana. Pág. 1-24.

Laddaga, Reinaldo (2010): *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.

Lesky, Albin (1973): "Esquilo" y "Eurípides" en *La tragedia griega*. Editorial Labor, Barcelona.

Rancière, Jacques (2010): "El espectador emancipado" en *El espectador emancipado*. Manantial, Buenos Aires.

### **Teatrológica**

Argüello Pitt, Cipriano (comp.) (2013): *Ensayo: teoría y práctica del acontecimiento teatral*. Alción Editora y Ediciones DocumentA/Escénicas, Córdoba.

\_\_\_\_\_ (2010): "¿En lugar de qué cosa está?" en Revista *Un pequeño deseo (sospechas, testigos y pistas confusas)*, nº 16, noviembre 2010. Casa Trece Ediciones, Córdoba. Disponible en: <http://casa13.org.ar/en-lugar-de-que-cosa-esta-por-cipriano-arguello-pitt/>, última visita: 05/10/16.

\_\_\_\_\_ (2011): "El otro como condición del teatro político" en Brizuela, Mabel (comp.): *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*. Mabel Brizuela Editora, Córdoba. Pág. 65 - 71.

\_\_\_\_\_ (2006): "El cuerpo en el teatro" en *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. Ediciones DocumentA/Escénicas, Córdoba. Pág. 60 - 68.

\_\_\_\_\_ (2005): “¿Dramaturgia del actor?” en Argüello Pitt, Cipriano y Martín, Daniela (comp.): *Escritura escénica emergente*. Ediciones DocumentA/Escénicas, Córdoba. Pág. 11 - 20.

Balestrino, Graciela (2008): “El último teatro de Alfonso Sastre: El extraño caso de los caballos blancos de Rosmersholm”. *Los siglos XX y XXI. Memoria académica del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. La Plata, 1 al 3 de octubre de 2008. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.296/ev.296.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.296/ev.296.pdf), última visita: 05/10/16.

Barthes, Roland (2009): *Escritos sobre el teatro*. Paidós, Barcelona.

Blanco, Sergio (2007): “La mano poética de Abraham...” en Blanco, Sergio *et al.*: *Escribir para el teatro*. XV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Colección Laboratorio Teatral 2, Alicante. Pág. 13 - 22.

\_\_\_\_\_ (2006): “La custodia de las palabras. La escritura escénica: la destitución y disolución textual” en *díptico (vol. 1 y 2)*. Editorial Skené, Montevideo. Pág. 25 - 47.

Brignone, Germán (2011): “*Ante la ley*: un acercamiento al concepto de adaptación teatral” en Brizuela, Mabel (comp.): *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*. Mabel Brizuela Editora, Córdoba. Pág. 141 - 164.

Brizuela, Mabel (2014) (ed.): *La escritura en acción. El teatro de Antonio Álamo*. Mabel Brizuela Editora, Córdoba.

\_\_\_\_\_ (2011a) (ed.): *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*. Mabel Brizuela Editora, Córdoba.

\_\_\_\_\_ (2011b): “La urdimbre dramaturgic de *La lengua en pedazos* de Juan Mayorga”. Ponencia para el *IV Congreso Internacional CeLeHis de Literatura: literatura española, latinoamericana y argentina*. Mar del Plata, 7, 8 y 9 de noviembre de 2011. Texto cedido por la autora.

Cismondi, Carolina y Sequeira, Jazmín (2008): “*Griegos y Edipo R.*, dos interpelaciones al teatro contemporáneo desde la ética griega” en *telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, nº 8, año IV, diciembre de 2008. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero8/articulo/154/griegos-y-edipo-r-dos-interpelaciones-al-teatro-contemporaneo-desde-la-etica-griega.html>, última visita: 05/10/16.

Cormann, Enzo (2007): “Especificidad, potencialidad, actualidad de la asamblea teatral” en Blanco, Sergio *et al.*: *Escribir para el teatro*. XV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Colección Laboratorio Teatral 2, Alicante. Pág. 22 - 38.

Cornago, Óscar (2005): “Sobre políticas culturales” y “El acontecimiento de la palabra tras el fin de la historia” en *Políticas de la palabra*. Fundamentos, Madrid. Pág. 9-85.

Danan, Joseph (2012): *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. Paso de Gato, México D. F.

Delprato, Luciano (2008): "Causas y efectos de *Edipo Rey*. Un destino de juguete" en AA. VV.: *Apuntes de escena*. Ediciones DocumentA/Escénicas, Córdoba. Pág. 8 - 10.

Dubatti, Jorge (2008): "Cartografía teatral: introducción al Teatro Comparado" y "Textos dramáticos y acontecimiento teatral" en *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Atuel, Buenos Aires. Pág. 135-171.

\_\_\_\_\_ (2007): *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel, Buenos Aires.

\_\_\_\_\_ (2002): "El concepto de poética teatral" en *El teatro jeroglífico: herramientas de poética teatral*. Atuel, Buenos Aires. Pág. 57 - 63.

Féral, Josette (2004): "La escena y su texto" en *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Galerna, Buenos Aires. Pág. 107 - 128.

Fobbio, Laura (2015): "Notas para una dramaturgia 'epiléptica'" en López, Liliana (comp.): *Investigaciones y debates sobre la teatralidad contemporánea: Ponencias del IV Congreso Internacional y VI Nacional de Teatro*. Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires. Pág. 24 - 29.

García Wehbi, Emilio (2012): "La poética del disenso. Manifiesto para mí mismo" en *Botella en un mensaje*. Alción Editora y Ediciones DocumentA/Escénicas, Córdoba. Pág. 19 - 31.

Heras, Guillermo (2007): "Travesías dramaturgias contemporáneas" en Blanco, Sergio *et al.*: *Escribir para el teatro*. XV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Colección Laboratorio Teatral 2, Alicante. Pág. 89 - 103.

Laragione, Lucía (2007): "Sobre la escritura teatral" en Blanco, Sergio *et al.*: *Escribir para el teatro*. XV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Colección Laboratorio Teatral 2, Alicante. Pág. 137 - 140.

López, Liliana (2015): "La escritura criminal. Autorreferencialidad, huella y puesta en abismo en reescrituras contemporáneas" en López, Liliana (comp.): *Investigaciones y debates sobre la teatralidad contemporánea: Ponencias del IV Congreso Internacional y VI Nacional de Teatro*. Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires. Pág. 36 - 40.

\_\_\_\_\_ (2012): "Procedimientos de la *performance* en el teatro actual de Buenos Aires: la reescritura escénica de clásicos". Publicaciones de la 1º Jornada de Estudios de la Performance, 2 y 3 de mayo de 2012. Organizadas y coordinadas por el equipo de investigación "Subjetividades Contemporáneas" (CIFYH - Museo de Antropología, UNC), dirigido por Dr. Gustavo Blázquez y Dra. María Gabriela Lugones. Disponible en

<https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/2416/12310-32458-1-PB.pdf?sequence=1>, última visita: 05/10/16.

\_\_\_\_\_ (2011): “El tiempo desquiciado” en *Revista Territorio teatral*, n° 7, diciembre de 2011. Departamento de Artes Dramáticas, Instituto Universitario Nacional del Arte. Disponible en: [http://territorioteatral.org.ar/html.2/home\\_n7.html](http://territorioteatral.org.ar/html.2/home_n7.html), última visita: 05/10/16.

Martín, Daniela (2013): “Autorías complejas. La escena y la multiplicación dramaturgica en los procesos de creación” en *Revista Territorio teatral*, n° 9, abril de 2013. Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes. Disponible en [http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/n9\\_03.pdf](http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/n9_03.pdf), última visita: 05/10/16.

\_\_\_\_\_ (2012): “Sentimientos clásicos”. Entrevista de Conci, Victoria en *Revista Ciudad Equis, La Voz del Interior*. 02 de agosto de 2012. Disponible en <http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/daniela-martin-sentimientos-clasicos>, última visita: 05/10/16.

\_\_\_\_\_ (2011a): “Cuerpo en acto. El pensamiento de la actuación” en *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, n° 10, año VI, mayo de 2011. Disponible en <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=193&nro=10>, última visita 05/10/16.

\_\_\_\_\_ (2011b): “Notas sobre el riesgo, la negación y la destrucción: una aproximación al problema de la mimesis” en *telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, n° 13, año VII, julio de 2011. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible en <http://www.telondefondo.org/numero13/articulo/343/notas-sobre-el-riesgo-la-negacion-y-la-destruccion-una-aproximacion-al-problema-de-la-mimesis.html>, última visita: 05/10/16.

\_\_\_\_\_ (2010): “Ficciones indiscernibles. La inestable intimidad del acontecimiento teatral” en *telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, n° 11, año VI, julio de 2010. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible en <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero11/articulo/281/ficciones-indiscernibles-la-inestable-intimidad-del-acontecimiento-teatral.html>, última visita: 05/10/16.

\_\_\_\_\_ (2008): “Inmensos ojos de mosca” en AA. VV.: *Apuntes de escena*. Ediciones DocumentA/Escénicas, Córdoba. Pág. 5 - 8.

\_\_\_\_\_ (2005): “Escribir la escena” en Argüello Pitt, Cipriano y Martín, Daniela (Comp.): *Escritura escénica emergente*. Ediciones DocumentA/Escénicas, Córdoba. Pág. 21 - 29.

Mayorga, Juan (2011): “El dramaturgo como historiador” en Brizuela, Mabel (comp.): *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*. Mabel Brizuela Editora, Córdoba. Pág. 207 - 221.

Musitano, Adriana (2012): “Las poéticas de lo cadavérico: memoria social del arte y rituales tanáticos. Teatro y plástica de la Argentina de fin de siglo XX” en *Actas del I Coloquio Internacional Lenguajes de la Memoria*. Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba.

Pavis, Patrice (2008): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós, Buenos Aires.

\_\_\_\_\_ (2000): *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Paidós, Buenos Aires.

\_\_\_\_\_ (1998): "Del texto a la escena: un parto difícil" en *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. LOM Ediciones/Universidad ARCIS, Santiago de Chile. Pág. 87 - 113.

Rodríguez Seoane, Sol (2011): "La problemática reescritura-versión de los clásicos en la ciudad de Buenos Aires: de *La Gaviota* de Anton Chejov a *Los hijos se han dormido* de Daniel Veronese" en *Revista Territorio teatral*, n° 7, diciembre de 2011. Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes. Disponible en: [http://territorioteatral.org.ar/html.2/home\\_n7.html](http://territorioteatral.org.ar/html.2/home_n7.html), última visita: 05/10/16.

Sagaseta, Julia Elena (2011): "Acerca de clásicos y reescrituras" en *Revista Territorio teatral*, n° 7, diciembre de 2011. Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes. Disponible en: [http://territorioteatral.org.ar/html.2/home\\_n7.html](http://territorioteatral.org.ar/html.2/home_n7.html), última visita: 05/10/16.

Sánchez, José Antonio (2005): "Prácticas indisciplinadas en la creación escénica contemporánea" en *telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, n° 2, año I, diciembre de 2005. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible en <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero2/articulo/15/practicas-indisciplinadas-en-la-creacion-escenica-contemporanea.html>, última visita: 05/10/16.

Sanchis Sinisterra, José (2002): *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Ñaque Editora, Ciudad Real.

Sarrazac, Jean-Pierre (dir.) (2013): *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Paso de gato, México D. F..

Sosa, Marcela (2009): "[Reseña sobre] Graciela Balestrino, *La escritura desatada. El teatro de Alfonso Sastre*, Hondarribia: Hiru, 2008, 369 pp". *Revista Olivar*, año 10, n° 13. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.3884/pr.3884.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3884/pr.3884.pdf), última visita: 05/10/16.

Tantanian, Alejandro (2010): "Alejandro Tantanian y el nombre de las cosas". Entrevista de Fobbio, Laura en *telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, n° 11, año VI, julio de 2010. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero11/articulo/254/alejandrotantanian-y-el-nombre-de-las-cosas.html>, última visita: 05/10/16.

Ubersfeld, Anne (1999): "Texto-representación" en *Semiótica teatral*. Editorial Cátedra, Buenos Aires. Pág. 11 - 42.

## Textos literarios

Yourcenar, Marguerite (2013): "Clitemnestra o el crimen" en *Fuegos*. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, Buenos Aires.

Wolf, Christa (2013): *Cassandra*. El Cuenco de Plata, Buenos Aires.

## Páginas web

· *Claves en video sobre Con la sangre de todos nosotros (2010), tercera parte de La Orestíada:*  
<https://www.youtube.com/watch?v=3DHLbnZpr8I>

· *Cuaderno de dirección de Daniela Martín y registro de ensayos de Griegos:*  
<https://drive.google.com/folderview?id=0B92uX8CzpAY8enlRQTJZbzdGMmM&usp=sharing>

· *Fragmentos de Griegos en DocumentA/Escénicas (2007):*  
<https://www.youtube.com/watch?v=Jfvuse7Fq8U>

· Griegos

<https://www.facebook.com/pages/Griegos/665788170177609?fref=ts>

<http://www.inteatro.gov.ar/intpresenta/obra/griegos/>

[http://www.alternivateatral.com/ficha\\_obra.asp?codigo\\_obra=9106](http://www.alternivateatral.com/ficha_obra.asp?codigo_obra=9106)

· *La Convención Teatro*

<http://www.convencionteatro.com/>

<http://laconvencionteatro.blogspot.com.ar>

<http://laconvencionteatro-programacion.blogspot.com.ar/>

<https://www.facebook.com/la.convencion.teatro?fref=ts>

· *Registro de Griegos en Teatro La Luna (2012):*

[https://www.youtube.com/watch?v=Dn9whAg\\_W4Q](https://www.youtube.com/watch?v=Dn9whAg_W4Q)

· *Registro fotográfico de Griegos:*

<https://plus.google.com/photos/114693023366844390272/albums/5561377221264042177?banner=pwa&authkey=COuNnOaX8ca5owE>

· *Trailer de Griegos en Teatro La Luna (2012):*

[https://www.youtube.com/watch?v=Kf9\\_3gklR-k](https://www.youtube.com/watch?v=Kf9_3gklR-k)





· Anexo ·

Dossier de prensa de *Griegos*

Texto teatral de *Griegos* (versión para Argentores)

Entrevista con los hacedores de *Griegos* (06/12/15)

---





G  
R  
I  
E  
G  
O  
S



## Sobre el grupo

La Convención Teatro es un grupo de creación escénica cuyo objetivo primordial es intervenir dramática y escénicamente textos que forman parte de la tradición teatral.

El equipo estable de trabajo está conformado por Daniela Martín (dirección y dramaturgia), Rafael Rodríguez (puesta en escena e iluminación); Melina Passadore y Estefanía Moyano (asistencia de escena).

Por otra parte, Maura Sajeve, Analía Juan, Alicia Vissani, Mauro Alegret, Maximiliano Gallo, así como Estefanía Moyano y Melina Passadore han conformado, en diversas ocasiones, los elencos de cada puesta.

Hasta el momento, La Convención Teatro ha llevado a escena una versión libre de *La Orestíada*, de Esquilo, en sus tres partes: **Griegos (2007), primera parte; Al final de todas las cosas (2008)**, segunda parte, **Con la sangre de todos nosotros (2009)**, tercera y última parte de este proyecto (en coproducción con DocumentA/Escénicas).

En mayo del 2010 se estrena *Quienquiera que seas*, inspirada en personajes de Tennessee Williams, también en coproducción con DocumentA/Escénicas, en mayo del 2011 estrenó *Debajo del silencio*, basada en *Antígona*, de Sófocles, y en *Los siete contra Tebas*, de Esquilo. En mayo del 2012 estrena su último espectáculo, *Aquel bosque comienza a moverse* (resonancias Macbeth).

Con sus obras, La Convención Teatro ha participado en festivales internacionales y nacionales, y ha sido reconocido con varios premios y menciones.



## Sobre la obra

El proyecto nace bajo la idea trabajar los límites de la teatralidad, tomando como material narrativo de base la obra *Agamenón*, de Esquilo. El planteo inicial de investigación fue ampliándose, para dar lugar a problemáticas escénicas tales como la oposición ficción/realidad, la actualización de los clásicos, el uso del espacio y sus posibilidades, los diferentes registros dramáticos posibles ante el tratamiento de una tragedia.

La problemática de la actualización de un texto clásico se presentaba como un espacio de investigación actoral, dramático y escénico con infinitas posibilidades a desarrollar. Así, partimos de opciones dramáticas múltiples: en un intento por armar una dramaturgia coral, en donde participen muchas voces, se armó una obra en capas, una obra-paisaje, una obra caótica.

Ciertas líneas de sentido fueron tomadas como disparadores, puntos de partida para generar y estimular las improvisaciones. La idea de justicia, Ifigenia y su muerte por los vientos, la guerra, los celos, la tiranía, lo salvaje de la maternidad, Casandra y el fracaso del lenguaje. Desde esos núcleos, la obra fue esparciéndose en varias voces: en la de los escritores invitados a participar (Carolina Muscará y Gastón Sironi), en la visión de los actores, en la mirada desde la dirección. Y la discusión, entonces, se disemina en mil espacios.

*Griegos* se presenta a los ojos de los espectadores como un espectáculo en el que todo puede suceder: desde el trabajo sobre fragmentos textuales de la obra-fuente, hasta improvisaciones disparatadas, fuertes momentos poéticos, pero sobre todo, con una mirada que busca desarmar la estructura clásica para imprimirle un sello propio a la tradición teatral desde la cual todos partimos.





### **Ficha técnica**

En escena | Analía Juan, Maura Sajeve, Mauro Alegret.  
En piano | Noelia López.  
Dramaturgia | Versión libre de Agamenón, de Esquilo, por Daniela Martín, Carolina Muscará, Gastón Sironi, y los actores  
Diseño y realización de vestuarios | Valeria Urigo / El elenco.  
Diseño de luces | Rafael Rodríguez.  
Fotografía y arte digital | Melina Passadore  
Diseño gráfico | Rafael Rodríguez / liminaresdiseño  
Asistencia de dirección | Estefanía Moyano.  
Dirección | Daniela Martín.

Coproducción La convención teatro – DocumentA/Escénicas

### **Necesidades técnicas**

Espacio | El espectáculo se plantea en formato bar, o en una sala que pueda disponerse como tal. Por lo tanto, se necesitan mesas y sillas, distribuidas de manera aleatoria. Es muy importante que el espacio tenga ventanas y puerta a una calle transitable (visible para los espectadores), ya que los actores usan el espacio de la calle, así como un auto.

Iluminación | El diseño de iluminación inicial es adaptable al espacio, ya que la puesta, al ser concebida en una disposición no convencional, no admite un diseño fijo.

Sonido | Reproductor de CD y parlantes.

Utilería | Vasos, cazuelas, y jarras. Al espectador se le sirve vino, y, al final, aceitunas.

Tiempo de montaje | 2 horas.

Tiempo de desmontaje | 1 hora y media.

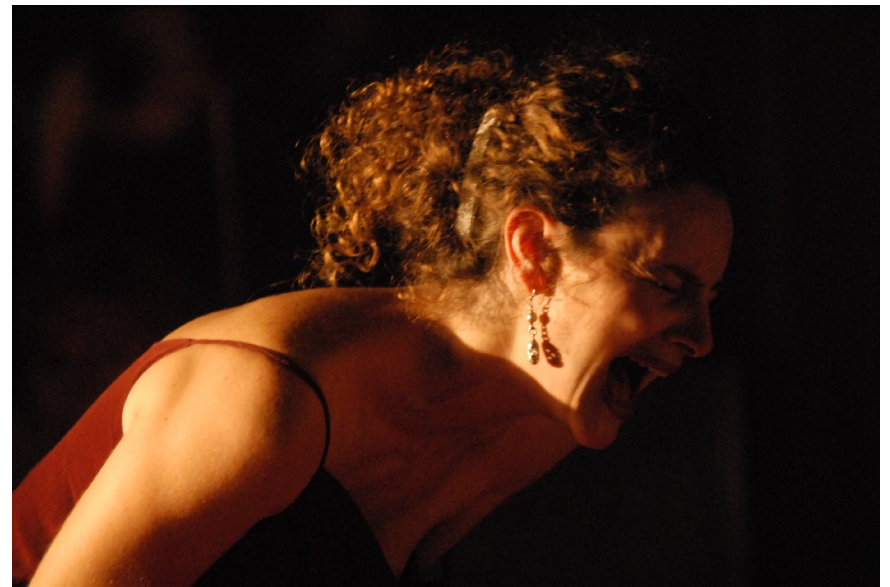
Duración de la obra | 1 hora y 15 min.

## Síntesis argumental

Agamenón, Rey de Argos, parte a Troya, junto a su hermano Menelao, para rescatar a Helena, raptada por Paris. Para calmar los vientos y poder partir de Argos, Agamenón debe sacrificar a Ifigenia, su hija. Clitemnestra, su esposa, se resiste.

La guerra de Troya dura diez años. Durante diez años, Clitemnestra aguarda el regreso de Agamenón, y así vengar la muerte de Ifigenia. Al finalizar la guerra, Casandra, profetisa, hija de Príamo, rey de Troya, es otorgada a Agamenón como botín de guerra.

Agamenón regresa. Regresa con Casandra. Clitemnestra espera. Hace diez años que espera.



*Griegos* es seleccionada para participar de los siguientes eventos:

- **16° Festival de teatro del Valle de Punilla.** Función programada el día 19 de febrero del 2008 (Villa Giardino).
- **100 horas de Teatro Independiente.** Lugar: Cine Club Municipal, Cba. Organizado por el Dto. de Teatro, Municipalidad de Cba. 29 de marzo del 2008.
- Programada los días 9, 10 y 11 de mayo **en el Teatro Real, Córdoba.**
- **Forma parte de 5/5. 5 días/5años.** Festejo por los 5 años de DocumentA/Escénica. 21 de mayo del 2008.
- **Festival de Invierno,** Organizado por el Dto. de Teatro, Municipalidad de Cba. Del 5 al 14 de septiembre del 2008.
- **Fiesta Provincial de Teatro,** organizada por el Instituto Nacional de Teatro, del 13 al 16 de noviembre del 2008.
- **Fiesta Regional de Teatro,** organizada por el Instituto Nacional de Teatro, del 6 al 10 de mayo del 2009, Santa Fe.
- **Programa de Corredores teatrales:** Funciones en Tanti y Mayu Sumaj. 2009. Organizado por Agencia Córdoba Cultura, Secretaría de Cultura de la provincia de Córdoba.
- Seleccionados para el programa **INT Festeja.**
- **Festival de teatro / Rosario.** 11 y 12 de octubre 2009. Organizado por el Instituto Nacional de Teatro.
- **VI Jornadas de difusión sobre Dramaturgia de Provincias.** 25 de Noviembre del 2010. Organizado por la Biblioteca de Dramaturgos de Provincia, Tandil.
- Seleccionados para el programa **INT INVITA,** dentro del cual es invitada para los siguientes festivales:
  - **Festival de teatro / Rosario.** 11 y 12 de octubre 2009;
  - **Festival Internacional de Teatro de Mendoza,** 6 de

octubre del 2011;

- **Festival de Teatro de San Juan,** 7 de octubre del 2011.

*Griegos* recibe los siguientes premios y distinciones:

- **Mejor obra y actuación destacada** (Maura Sajeve) dentro del marco del Fondo Estímulo a la Actividad teatral de Córdoba, otorgado por la Dirección de Cultura de la Municipalidad de Córdoba, 2008.
- En el marco de la **Fiesta Provincial de Teatro** (INT, 2008), Maura Sajeve y Analía Juan reciben una mención por su actuación.



**Integrantes en gira:**

Daniela Martín / Directora

Analía Juan / Actriz

Maura Sajeve / Actriz

Mauro Alegret / Actor

Estefanía Moyano / Asistente de dirección





[www.teatrolaconvencion.com.ar](http://www.teatrolaconvencion.com.ar)

**Contacto:** Daniela Martín

[griegos.cba@hotmail.com](mailto:griegos.cba@hotmail.com)

**Obra:** Griegos

**Trabajo dramático:** Versión libre de *Agamenón*, de Esquilo, por Daniela Martín, Analía Juan, Maura Sajeve, Mauro Alegret, Carolina Muscará y Gastón Sironi.

**Tiempo de lectura de la obra:** 20 minutos.

**Duración del espectáculo:** 50 minutos.

# Griegos

## **Personajes:**

Cassandra  
Clitemnestra  
Agamenón

## **Espacio escénico:**

Bar. 5 mesas con 4 sillas en cada una.

## **Escena 1.**

Los actores reciben al público.

Los conducen a sus mesas. Les preguntan sobre el imaginario que tienen del mundo griego, de la tragedia, de la obra que van a hacer (Agamenón, de Esquilo). Les preguntan si conocen algo de los personajes.

*Corte.*

*Clitemnestra y Agamenón ocupan sus lugares.*

*Cassandra queda entre el público.*

## **Escena 2.**

### **Agamenón**

Es justo que me dirija primero a Argos  
y a los dioses del país.  
Ellos me ayudaron a volver y decidieron  
el castigo que he impuesto  
a la ciudad de Troya.  
Los dioses escucharon los alegatos sin palabras,  
y en la urna sangrienta,  
unánimes, dejaron caer sus votos  
por el aniquilamiento de Troya y sus habitantes.  
Sobre la urna opuesta  
que ninguna mano alimentaba  
sólo la Esperanza se inclinaba.  
Es el humo que hoy  
exalta y marca lo que fue la ciudad destruida.  
Pero las tormentas de la Ruina soplan siempre  
y las brasas al morir supuran grasa y riqueza.  
Hay que recordar siempre todo esto  
y rendir honores a los dioses. Porque en nuestra cólera  
hemos librado una venganza extrema.

Y por el rapto de una mujer él arrasó la ciudad,  
el Monstruo de Argos, casta de caballo,  
hueste con escudos en torbellino  
que de un salto, al caer las Pléyades,  
sorteó los muros  
como el león carnicero que hasta la saciedad  
lamió la sangre del Rey.  
Éste es el desarrollo de mi preámbulo a los dioses.  
En cuanto a lo que pensás, lo oí,  
lo entendí, y también pienso así.  
Digo con vos: es natural que pocos hombres  
sepan felicitar sin envidia al amigo que triunfa.  
Cerca del corazón, el veneno maligno  
redobla los sufrimientos del enfermo,  
quien, ya cansado de sus propias desdichas  
llora al ver, afuera, la felicidad de otro.  
Yo sé lo que digo  
porque sé ver en el espejo de la amistad  
a los que, imágenes de una sombra,  
parecen ser los más fieles.  
Únicamente Ulises, que precisamente  
se embarcó contra su voluntad,  
después de consagrarse supo luchar a mi lado.  
Esté muerto o vivo, es de él de quien hablo.  
En cuanto al resto, la ciudad y los dioses, nos reuniremos,  
debatiremos en asamblea y decidiremos.  
Debemos decidir cómo hacer para que lo que está bien  
siga bien por largo tiempo.  
Pero allí donde hace falta una solución draconiana,  
por pura benevolencia cauterizaremos y amputaremos,  
e intentaremos expulsar la enfermedad.  
Pero ahora voy a entrar a casa:  
y en el calor de mi hogar  
iré primero a saludar a los dioses,  
los que me llevaron allá y me trajeron aquí.  
Y ya que aquí me ha acompañado,  
que la Victoria aquí se quede.

*(Entra Clitemnestra.)*

### **Clitemnestra**

Ciudadanos que los habitantes de Argos respetan,  
no me avergüenza describir frente a ustedes  
mi conducta amorosa.  
Con el tiempo se apaga el temor que inspiran los hombres.  
Yo no sé nada por los otros,  
yo hablo de mi vida de sufrimiento

durante el tiempo en que él se fue a Troya.  
En primer lugar y antes que todo:  
es un dolor terrible para una mujer privada de su esposo  
que la dejen sola, aferrada a la casa,  
escuchando sin cesar, con furia,  
toda clase de rumores sobre toda clase de placeres,  
mientras que llegan uno después de otro  
a aullar en la casa, los males, cada vez peor.  
Si este hombre hubiera recibido tantas heridas  
como difundieron los mensajes,  
digamos que estaría más agujereado que una red.  
Si hubiera muerto tantas veces  
como se esparció la noticia,  
podría jactarse, como un nuevo Geryon,  
de tener tres tumbas para cada una de sus formas  
después de haber muerto en cada uno de sus cuerpos.  
A causa de todos estos rumores de cólera y luto,  
de pronto los tuyos me sometían con violencia  
y desataban a la fuerza la larga soga que apretaba mi cuello.  
También por esto Orestes  
no viene por aquí como tendría que haber hecho,  
él, cuyo nacimiento ratificó nuestro matrimonio.  
No te sorprendas. Un aliado benévolo lo cuida,  
Estrofo de Fócida, que me advirtió de dos peligros:  
el peligro que corrías en Troya,  
y aquí, el riesgo de una anarquía escandalosa,  
con decisiones sin ninguna razón.  
Es natural entre los mortales  
pisar al que ha caído.  
Esta explicación no esconde ningún truco.  
Para mí, las fuentes impetuosas del llanto se agotaron.  
Ya no me queda ni una lágrima.  
Llorando sumergí mis ojos abiertos en la noche tardía  
para vigilar los fuegos dirigidos a vos  
que ya no iluminaban.  
Con el simple batir de alas de una mosca,  
despertaba de mis sueños después de haberte visto  
con más desgracias de las que el tiempo del sueño podía contener.  
Ahora, después de sufrir todo esto, con el alma sin luto,  
llamaré a este hombre el perro guardián,  
el mástil del barco, la columna sólida de un techo alto,  
el hijo único de un padre  
y una tierra inesperada avistada por los marineros,  
un día más bello aun tras la tormenta,  
fuente que desborda para el viajero sediento.  
Qué delicia escapar para siempre del odio inevitable.  
A él lo considero digno de estos nombres,

y que la envidia se aleje.  
Ya son bastantes los males que nos han acosado.  
Y ahora, mi querido Señor,  
baja de la carroza, oh Príncipe,  
sin posar en el suelo esos pies que han arrasado Troya.  
¿Qué esperan ustedes, esclavas, que tenían la orden  
de cubrir su camino con alfombras?  
Rápido, que su ruta se empurple  
hacia la morada inesperada  
para que allí pueda hacerse justicia.  
El resto, un pensamiento que jamás ha cedido al sueño  
lo determinará lo mejor posible, como el Destino quiera  
con la ayuda de los dioses.

### **Agamenón**

Descendiente de Leda, guardiana de mi casa,  
tu discurso imita mi ausencia: ha durado mucho.  
Pero para que el elogio sea justo,  
este honor debe llegarnos de parte de los otros.  
No me trates como a una mujer con tus maneras suaves,  
no me trates como se trata a un bárbaro  
lanzándome tus gritos de prosternación,  
y con alfombras desplegadas, no traces para mí  
un camino que atraiga la envidia.  
Es a los dioses a quienes es necesario honrar de este modo.  
Un mortal, en mi opinión, no puede  
caminar sin temor sobre estos bordados esplendorosos.  
Yo digo: celebreme como hombre y no como dios.  
La Fama resonó sin tener que confundir  
tesoros con felpudos.

### **Clitemnestra**

Bueno. ¡Y bien! Contestame, pero sin perder el juicio.

### **Agamenón**

¿El juicio? Tenés que saber que jamás lo perdería.

### **Clitemnestra**

¿Por temor a hacerlo, habrías  
jurado a los dioses no hacerlo?

### **Agamenón**

Me he pronunciado por mí mismo.

### **Clitemnestra**

Después de lograr lo que has logrado,  
¿qué creés que habría hecho Príamo?

### **Agamenón**

Creo que él hubiera caminado sobre las alfombras bordadas.

### **Clitemnestra**

Entonces no te dejes incomodar por los reproches humanos.

**Agamenón**

Es que siempre es poderoso el clamor que vocifera el pueblo.

**Clitemnestra**

No se puede envidiar a quien no despierta envidia.

**Agamenón**

Una mujer no está para buscar guerra.

**Clitemnestra**

Pero a los vencedores también les conviene ser vencidos.

**Agamenón**

¿Entonces vencer en una lucha  
tiene valor para vos?

**Clitemnestra**

Rendite de todos modos. Por tu plena voluntad. Y dejame reinar a mí.

**Agamenón**

Bueno. Si es lo que querés,  
vamos rápido, que me desaten los zapatos,  
esos esclavos de los pies que los pisan.  
Y mientras piso  
estas alfombras teñidas de púrpura,  
obra de los dioses y del mar,  
que desde arriba no se pose sobre mí ninguna mirada de envidia.  
Pero ya que es de esta manera,  
recibí en tu casa con bondad a esta extranjera.  
Es con benevolencia que desde allá  
un dios observa al que manda suavemente,  
porque nadie ha sufrido libremente la esclavitud.  
Flor elegida entre muchos ramos y donación de mi ejército,  
ella me acompaña.  
Ya que estoy obligado a escucharte,  
caminando sobre el púrpura  
iré hasta los fondos del palacio.

**Escena 3.**

*El cambio de la escena anterior a ésta es abrupto.*

**Clitemnestra** (a Casandra): ¿Quién sos y de dónde venís?

**Agamenón:** Pero ¿por qué le gritas?

**Clitemnestra:** ¿Te pregunté a vos? Callate la boca. (A Casandra) Contéstame de nuevo  
quién sos y de dónde vengas.

**Casandra:** Soy Ca-san-dra y ven-go de Tro-ya.

**Clitemnestra:** (*La copia*) Soy Ca-san-dra y ven-go de Tro-ya.

**Agamenón:** ¿Ves? ¿qué querés entablar una buena relación si la empezas arruinando así?  
No, así no va.

**Clitemnestra:** ¡Qué lindo regalito que me trajiste!



*(Ella le pega en el brazo)*

**Agamenón:** Encima venís y me golpeas ¡qué querés que te traiga? ¿Alfajores?

**Clitemnestra:** ¡Qué idiota que sos!

**Agamenón:** Y bueno, estoy haciendo espejito, mirá.

**Clitemnestra:** ¿Qué puede esperar una mujer después de diez años que su marido se fue a la guerra? ¿Qué puede esperar?

**Agamenón:** Acabo de destruir una ciudad ¿te parece poco? A ver ¿qué hiciste vos en diez años?

**Clitemnestra:** Hice mucho más que vos. Yo tengo los huevos bien puestos querido.

**Agamenón:** Pero no seas asquerosa.

**Clitemnestra:** Hace diez años que esto funciona gracias a mi.

**Agamenón:** No seas asquerosa, mirá las imágenes que me metes, vos tus huevos peludos. ¡No, es un asco eso, es un asco! ¿Dónde está la feminidad que yo conozco?

**Clitemnestra:** Déjala hablar a la chica, que nos cuente

**Agamenón:** Eso es una mujer femenina.

**Clitemnestra:** Que nos cuente si está contenta de estar acá, por ejemplo. Contanos, dale. Hablá, expresate.

**Agamenón:** Y ¿qué va a hablar si la estás gritoneando?

**Clitemnestra:** Es mudita.

**Agamenón:** ¿Qué?

**Clitemnestra:** No sabe hablar en argonés.

**Agamenón:** Si sabe hablar, sabe hablar perfectamente.

**Clitemnestra:** No, es obvio que no entiende lo que estamos diciendo. ¿Entendés lo que estamos diciendo querida? Ves que no entiende estúpido.

**Agamenón:** Pero se te está cagando de risa.

**Clitemnestra:** ¿Cómo te comunicabas con ella? ¿O solamente se la pones?

**Agamenón:** ¡Vos, también! ¿qué querés?

**Clitemnestra:** Claro, el ideal de cualquier tipo, una estúpida que no abre la boca.

**Agamenón:** Bien podrías empezar a practicar.

**Clitemnestra:** Pero contales a todos las lindas experiencias que tuviste en Troya, contales, contales a todos. *(A Casandra)* Andá vos, hablá con él.

**Agamenón:** *(En la ventana)* La puta madre! ¡Esto es una mujer! *(a Casandra)* Vení, vení acá.

**Casandra:** Qué vergüenza, no.

**Clitemnestra:** ¡Qué vergüenza! Vergüenza escuchar a este tarado. *(Agamenón intenta volver)* Andá expláyate, ¿o perdiste entonces la palabra? ¿Estas contento?

**Casandra:** *(Gritando hacia fuera)* Es un problema familiar.

**Agamenón:** Mirá, mirá lo que tiene que hacer, tiene que salir a explicarle a la gente nuestros problemas. ¿Te parece bien? Y esto lo hacés vos, porque yo venía de diez, venía con toda la caravana de allá, con esclava, con todos los cantos, los caballos, la gente...

*(Casandra corre el sillón)*

**Clitemnestra:** Dejá eso ahí. Yo digo si eso se mueve o no se mueve.

**Agamenón:** Es una esclava, tiene que ordenar.

**Clitemnestra:** *(Se sienta en el sillón que Casandra intentaba correr. Grita desahogada)* Sácala, sácala de acá. Sácala de acá porque no la aguanto más. Sácala, sácala.

**Agamenón:** Te están saliendo arrugas.

**Clitemnestra:** Sácala porque te mato. Sácala porque te mato. Sácala.

**Agamenón:** No está simétrico.

**Clitemnestra:** No me importa, está asimétrico. (*Va hacia Casandra, que estaba en un rincón*) Ahora están de moda esas cosas, ¡estúpida!. Vamos (*la agarra*).

**Agamenón:** Es una gran vergüenza, es una gran vergüenza lo que estás haciendo.

**Casandra:** (*A Clitemnestra, que la quiere sacar*) No.

**Agamenón:** Yo lo pongo, yo lo pongo no te hagas problema, ahí va, ahí va, upa lalá..

**Casandra:** Qué loca de mierda.

(*Clitemnestra saca a Casandra de la sala, le cierra la puerta*)

**Agamenón:** ¿Qué haces? ¿Cómo la vas a sacar afuera?

**Clitemnestra:** Si, la saqué afuera porque nosotros tenemos que hablar.

**Agamenón:** ¿Qué tenemos que hablar? ¿Qué tenemos que hablar? Es una fiesta esto, acabo de destruir una ciudad, acabo de matar a todos, no quedó ni uno, era todo humo, estaba buenísimo, vengo con toda la fiesta, acá traje fuegos artificiales, choripan para la gente, todo...

**Clitemnestra:** Sácala de acá, sácala de acá porque no la puedo ver.

**Agamenón:** ¡Ah... pará un poco! ¿Sabés qué? me voy a la mierda.

**Clitemnestra:** ¿A dónde te vas?

**Agamenón:** Me voy a conquistar otra ciudad, qué se yo, no se, me voy a dar una vuelta, no me rompas las pelotas. Ah, y me llevo el auto.

**Clitemnestra:** Vení.

**Agamenón:** Me voy a conquistar otra ciudad, le voy a mostrar a esta mi ciudad (*se van*).

**Clitemnestra:** Ciudad, ¿qué ciudad? Cométela, cométela, chau, ándate a pasear. ¡Imbécil!

*Clitemnestra se queda sola en la sala, hablando con el público.*

Es increíble, es increíble... (Agamenón se asoma por la ventana, e intenta decirle algo) Callate la boca estúpido (ella le cierra la ventana). No puedo dejar abierto hasta que no se vayan de una vez por todas. Es increíble lo que una mujer tiene que soportar, después de que un tipo se va por diez años y vuelve con una amante, es increíble, es increíble. Es impensable, ¿a quién se le ocurre? Uy, se va con el auto en serio. Vengan a ver, vengan a ver, se va con el auto, vengan a ver. (*Grita en la ventana*) No te vas a ir con el auto porque no tenés las llaves, estúpido. ¿Podes volver a casa? ¿Podes volver a casa? No podemos demorarnos porque no tenemos el auto. No voy a ir a correrlos vestida así, no voy a ir a correrlos. Vengan acá. Te la tengo jurada Agamenón. Volvé o los mando a buscar con los guardias.

**Agamenón:** (*grita desde la calle*) Me voy al hotel.

(*Agamenón y Casandra vuelven a la sala, entran riéndose*)

**Agamenón:** (*se ríe mientras habla*) Es increíble esta mujer. Tiene cada ocurrencia. Me contó unas cosas de un bonete y me dijo que iban a poner una sala de teatro acá en nuestro palacio, eso fue buenísimo, ¿un teatro? Si yo odio el teatro ¡por qué no lo ponen dos manzanas más allá? (*mira por la ventana y deja de reírse*) ¡Qué hijos de puta! Pusieron una sala en serio allá.

*Silencio. Clitemnestra en una esquina, silencio.*

**Agamenón:** ¿Qué pasa?

**Clitemnestra:** Asesino. ¿Vos te crees que y yo me olvido que mataste a mi hija?

**Cassandra:** Nos va a matar. (*Sube a la ventana*).

**Agamenón:** No para.

**Clitemnestra:** (*Llorando*) Asesino. ¿Vos te crees que con todo esto yo me olvido de lo que hiciste? ¿Vos te crees que yo me olvido que asesinaste a tu propia hija antes de irte? ¿Vos te crees que yo me olvido? Imposible para una madre olvidarse de eso, imposible olvidarme de esa carita suplicante pidiéndole a su padre que no la mate. ¿Vos te crees que me puedo olvidar? ¿Vos te crees que yo me puedo olvidarme de sus ruegos? Si yo tuviera la capacidad de persuasión de Orfeo y pudiera conmover a las piedras intentaría convencerte a través de la palabra, pero sólo tengo fuerzas para llorar, como la rama del olivo al árbol, así mi cuerpo se abraza a tu rodilla, yo tu hija la que ahora te suplica no me mates antes de tiempo, no me mates antes de tiempo. (*Se apoya en su espalda y el de cara al público*) No papá, no me mates (*se arrastra de rodillas*) Asesino, ¿qué asesino infame mata a su propia hija? ¿Cómo se puede soportar tanto dolor? ¿Cómo se puede? ¿Cómo se puede?

**Agamenón:** ¿Vos te pensás que a mi no me dolió?

**Clitemnestra:** (*Le grita*) ¿No la quisiste ver? ¿No la quisiste ver corriendo por el patio? No quiso ver a sus nietos, no quisiste verla embarazada, feliz, no quisiste que te diera nietos, no quisiste verla viva, no quisiste ¿por qué no quisiste? ¿Por qué la mataste a sangre fría?

**Agamenón:** ¿Vos te crees que es fácil? ¿Vos te crees que es fácil? Estaba en una guerra, vos no entendés nada. No sabes lo que es matar a una persona. No sabes lo que es tener miedo a la noche. (*la agarra de los pelos*) Estar preparado todo el tiempo. No sabes. Te quedaste acá, cuidando una casa, haciendo una mierda, te deje esclavos, te deje todo, yo me fui a la guerra, ¿me entendés? La suelta.

**Clitemnestra:** Voy a esperar a que te duermas y cuando estés indefenso te voy a matar por la espalda, te voy a clavar una daga tan profundo, tan profundo que te va a atravesar el corazón y cuando te estés muriendo te voy a dar vuelta para mirarte a los ojos y ver cómo el alma se te sale y voy a hacerlo con calma y voy a disfrutar el placer de la venganza.

(*Él va hacia ella. La tira al suelo. Ella se queja de dolor*)

**Agamenón:** ¿A quién vas a matar? Vení para acá. (*La levanta y la lleva entre las mesas*) vos sos una reina ¿me escuchaste? Se ve que no entendés vos qué mierda sos. Sos una reina y una reina viene con esto. ¿Sabés cuántas mujeres perdieron a sus hijos y o andan llorando por ahí?

**Clitemnestra:** Perdón.

**Agamenón:** Perdón ¿qué?

**Clitemnestra:** Perdón. Es que estuve muy sola.

**Agamenón:** ¿Quién se equivocó?

**Clitemnestra:** Yo, yo me equivoqué.

**Agamenón:** ¿Qué sos?

**Clitemnestra:** Soy una reina, soy tu reina, soy tu mujer. Estuve mucho tiempo sola y no sabía qué hacer.

**Agamenón:** Sos débil.

**Clitemnestra:** No, no.

**Agamenón:** No quiero una mujer débil.

**Clitemnestra:** No, no mi amor.

**Agamenón:** Yo quiero una mujer fuerte.

**Clitemnestra:** Sí, si mi amor, sí. Es sólo eso, fue mucho tiempo, te estuve esperando. No supe, no supe cómo expresarte mi amor. Estuve mucho tiempo sola, todas las reinas necesitan a su rey.

**Agamenón:** ¿Eso querés no?

**Clitemnestra:** No, no esperá así no. Por la fuerza no. Escúchame.

**Agamenón:** *(La vuelve a tirar para acostarse sobre ella)* ¿Esto querés?

**Clitemnestra:** Esperá. Tengo una idea. Tengo una idea mi amor, enserio, te lo juro, ¿por qué no nos bañamos juntos como cuando encargamos a Orestes ¿Te acordás cuando encargamos a Orestes, mi amor? Fue tan hermoso. Juntos en la bañera, con el agua caliente dilatándonos los poros, hacemos el amor una y otra vez hasta que no nos dé más e cuerpo, por favor, por favor, ¿sí? Por favor. *(Se levantan y se van)*

Sí, prometo que no te vas a olvidar, te lo prometo.

*Clitemnestra se lleva a Agamenón de la sala.*

#### **Escena 4.**

##### **Casandra**

¡Ah! ¡El mal!

Otra vez el extraño trabajo de la profecía justa me ronda en sus comienzos y yo doy vueltas.

Miren, reuniéndose en la casa

a estas jóvenes criaturas semejantes a apariciones oníricas.

Como niños asesinados por sus padres,

sosteniendo a manos llenas su propia carne,

alimento familiar. Carga miserable

donde veo claramente corazones y vísceras que un padre ha degustado.

Por esto te digo

que se prepara un castigo

contra mi señor que vuelve.

Tirado en la cama, un león falso

cuida la casa.

Desgracia sobre mí. Es necesario que sufra el yugo de la esclavitud.

El capitán de los barcos, el destructor de Troya,

no sabe lo que la lengua de la perra odiosa

ha dicho y matado, tan radiante como la máscara del Desastre,

ni lo malo que va a convertir en bueno para su provecho.

Ella se atreve a todo esto. Hembra asesina de machos,

¿con el nombre de qué monstruo asqueroso la puedo llamar?

¿Víbora de dos cabezas? ¿Escila, desgracia de los marineros que atormenta las rocas?

Una madre furiosa, infernal,

que sobre todos los suyos sopla una maldición inflexible.

¡El grito de victoria que dio,

como se hace al ganar la batalla!

Ella que se atreve a todo,

ella pone cara de disfrutar de la felicidad del regreso.

Que yo me dé cuenta de eso o no, le da lo mismo.  
¿Qué importa eso? Lo que será, llegará.  
Y vos vas a estar ahí, y lleno de pena vas a decir  
que yo sólo era una profetisa demasiado verdadera.

*Silencio.*

## **Escena 5.**

*Suena un piano de fondo.*

### **Clitemnestra.**

no es mi sangre la sangre de mis hijos  
es mi miedo el miedo de mis hijos  
mi torpeza sus temblores  
la certeza de errar sus sufrimientos  
es mi pared sus golpes  
es la maldición de las palabras  
la cifra de sus dolores  
no es sangre de mi sangre  
no son los ojos por donde miro  
en el país de cada una de sus imaginaciones  
el abismo perdido de mis nadas  
sus espacios vacíos sus vértigos  
la felicidad del cielo estrellado  
la forma de sus cuerpos  
recortados en mis resplandores  
eso que arde en mis rodillas  
en la espalda el reflejo de lo que temo  
tan afín a la esperanza  
un camino sobre otro camino  
que no se desanda sino para volver  
una y otra vez  
una y otra vez  
averiguando detalles de agonía  
averiguando detalles de esperanza  
para caer sobre la furia de la voluntad  
en la tierra bajo nuestros episodios  
miles de escombros transpiran  
oyen los sigilos voraces  
de nuestras pérdidas

### **Agamenón.**

toda una vida esperando el viento del mar, una vida de cabos y velas rizadas y temerarias  
vueltas al lago en las tormentas, cincuenta maneras de virar la misma boya, el horizonte

interrumpido a media milla, siempre, y la memoria entusiasmada de las derrotas de odiseo, la cadencia dolorosa de esos cantos eróticos, la cadencia de esa rima hecha de pleamares y bajamares, métrica del mar amarinateda en la biblioteca de a bordo, toda una vida buscando el mar en las tormentas del lago, la sal casi en los labios, el agua casi fría, toda una vida sin cartas ni sextante, y ahora, cuando por fin el mar, cuando por fin el viento del mar que ha nacido más allá de tracia, más allá de rodas, cuando por fin las olas que buscaba han tenido espacio para hacerse, para romper contra la proa que tantas veces he curado, me traen junto con mi barco a esta batalla de salvajes, mi barco y mil barcos encontrados, desventándose, desventándose, hediondos los puentes de sangre y heces, rotas las jarcias maniobradas por soldados que nada saben de los vientos y su música y que llegan a vengar tierra de esparta, y a rifar mis velas y todas las velas, y a matarme el mar en este mar del peloponeso, a matarme el mar nacido de mi media milla de horizonte, el mar andado en el lago de tormentas, a matarme el mar, en este mar que no es un mar sino un charco de la guerra

## **Escena 6.**

Cassandra, Clitemnestra, y Agamenón, hablando con el público – esto será improvisado, los temas serán elegidos por los actores.

*Lentamente, los actores se dirigen al centro de la escena.*

## **Escena 7.**

*Cassandra, Clitemnestra, y Agamenón. Los tres hablan al mismo tiempo.*

**Cassandra:** Saber exactamente lo que va a pasar, saber todo.

**Agamenón:** Lo que sigue es destrucción.

**Cassandra:** Como si fuera ojos, sólo mirar, sin brazos, sin piernas, sólo ojos. Y saber que eso va a pasar, y no poder detenerlo, pensar en el momento en que va sucediendo.

**Clitemnestra:** Y si no le dio pena, ni por un instante, ni por un instante, ni siquiera llora...

**Agamenón:** La columna vertebral te lleva el temblor al brazo, en el brazo, el temblor...

**Cassandra:** Mirar la muerte de los otros, mirar tu propia muerte.

**Clitemnestra:** Y ninguna palabra que pueda bajar para conmover a ese padre...

**Agamenón:** Otra vida que se va. Queda la ... chorreando sangre, chorreando ojos...

**Cassandra:** Lo único que puedo hacer es esperar. No hay reacción. Todo es una mierda, no puedo hacer nada, sólo esperar que todo se arruine, que todo se haga mierda.

10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1...

**Clitemnestra:** Y fue sacrificada de la forma más vil, y ese instante, inmovible, como una piedra, sueño todo el tiempo, con ese instante...

**Agamenón:** Hay un instante entre la vida y la muerte... En el que ese brillo que se escapa, es el alma, que se va al Hades.

**Cassandra:** ¿Ser tan culpable como los asesinos? Porque no puedo hacer otra cosa más que mirar, mirar...

**Agamenón:** Esas ganas de matar al otro.

**Clitemnestra:** Y esas manos de mi hija.

**Cassandra:** La cuenta regresiva.

**Agamenón:** La muerte no es tanto dolor como dicen.

**Cassandra:** Esperar, observar, saber.

*Lentamente, Agamenón y Clitemnestra dejan de hablar. Clitemnestra llora, llora, llora.  
Mientras, Casandra habla, sola.*

### **Cassandra**

dame palabras con las cuales abrazarte  
dame silencios con los cuales nombrarte  
dame algo que sirva para salvarme  
para salvarte  
para salvarnos  
de esta sangre que cae exasperada  
de esta sangre que lleva tu nombre y que lleva mi nombre  
que de tan antigua resulta nueva  
dame un momento para poder rezar por las palabras  
que mueren apenas nacidas  
que sólo existen en el vacío de mi boca,  
de mi lengua, de mi paladar

dame la seguridad de sabernos muertos  
muertos de tristeza  
muertos de tiempo  
muertos sin ser vistos  
muertos por el tiempo pasado  
muertos por los vientos y sus exigencias

dame la certeza de sabernos muertos  
muertos por el rugido de unas manos  
que dos lustros esperaron tu regreso  
por los vientos y su calma  
por los vientos y sus crímenes  
por una vida que ya no es vida  
por una hija que ya no es hija  
sino espera  
furiosa espera  
agua manos aullido desconsolado odio

dame por lo menos  
esa mano que desliza un gesto leve  
anunciando el destello de días grises  
haceme creer  
que mis palabras no son sólo ausencia  
que los vientos no fueron en vano  
que tanta sangre no sólo fue por la belleza de helena  
ni de ninguna mujer

más que esta  
que arrastraste fuera de su patria  
dame tu mano  
y su gesto leve

dame algo que sirva para salvarme  
para salvarte  
para salvarnos  
de esta sangre que cae desesperada  
de esta sangre que lleva tu nombre y que lleva mi nombre  
de esta sangre  
que ya se desliza por mis piernas  
y es  
agua manos aullido desconsolado odio  
triste  
triste muerte

Fin



## Entrevista con hacedores de *Griegos*

06/12/15

---

*Actores: Maura Sajeva (Ma), Analía Juan (A) y Mauro Alegret (Mo)*

*Asistente de dirección: Estefanía Moyano (E)*

*Directora: Daniela Martín (D)*

L: Las preguntas que yo pensé en realidad son como una guía pero la idea es que sea más como una charla... tienen que ver con cómo se relacionaron con el material textual previo que era la tragedia de Esquilo y cómo fueron pensando una idea de escritura grupalmente y también desde sus propios roles durante la creación.

D: (Lee la pregunta escrita en mi cuaderno) ¿Cuál fue el vínculo que establecieron con *Agamenón*, la tragedia de Esquilo?

A: Empezá vos, Dani, que fuiste la de la idea.

Mo: Cómo llegamos ahí.

L: Claro, cómo llegaron ahí.

D: Bueno, en realidad el *Agamenón*... partió porque a mí me interesó mucho el personaje de Casandra, que no me acuerdo ni siquiera por qué llegué al personaje de Casandra... no, sí. Es así: yo estaba de novia y mi novio no me creía. Y era una situación muy trágica para mí.

A: ¡Cierto!

D: No me creía. Y no sé por qué yo llegué a Casandra y que Casandra viste que tiene esto de que habla y no le creen. Entonces, como que, bueno... identificación mediante empecé como a investigar y Szuchmacher y José Luis Arce me pasaron, por ejemplo, la novela *Casandra*, de Christa Wolf, que es hermosa. Y, bueno, como que me empezó a enamorar eso pero también con esa identificación. Y ahí fue que apareció el *Agamenón* y yo estuve escribiendo algunas cosas pero después la invité a la Analía Juan, que ya habíamos hecho mi trabajo final que también había sido una adaptación y con la Ani armamos el elenco con esta idea de sintetizar los personajes, ¿no?, que en la tesis también...

A: Porque primero había una idea de hacerlo en un baño.

D: En un baño. Era solo Casandra y Agamenón en un baño con un megáfono. Pero ahí armamos el equipo. Primero lo invitamos al Marce Arbach, que fue a un ensayo y nos abandonó.

Mo: Dijo: "Esta obra no va a llegar a ningún lado..." (risas).

D: Y con el Mauro habían hecho algo juntos (a Analía), ¿no habían hecho algo juntos ustedes? Una lectura o algo con el Mauro... porque vos dijiste: “Yo lo vi al Mauro”...

A: Porque yo había sido Profe Asistente en 1º año y sabía que estaba haciendo algo con el Pipi, y yo había ido a ver unas clases del Pipi y dije “Ah, este puede ser...”.

D: Sí, porque recuerdo eso que vos...

Mo: “Este puede ser”, anotalo.

D: Entonces, no era hacer una tragedia sino que era... digo eso porque es como una cosa, que no era: “bueno, tomemos un clásico”, no, había algo ahí en ese material y después yo tiré una serie de propuestas que crecieron un montón cuando los chicos agarraron el proyecto como propio ahí todos empezaron a meter mano en esta idea de pensarlo contemporáneamente. Y a mí me parece que a veces cuando vuelvo a los archivos digo que lo que estuvo bueno y que me parece que hizo de *Griegos* lo que es *Griegos* es que a nadie le dio cagazo de “Uy...”... ninguno se puso con que era una tragedia y el tema del respeto porque me parece también que hay una herencia cordobesa de no tenerle respeto a los textos, ¿no? Me parece que el cordobés teatrista promedio no tiene esa cosa que sí tiene el porteño en relación al texto como una fuente... entonces... ellos dirán (a los actores), pero era conectarse con la tragedia en la posible contemporaneidad que eso tenga. Me acuerdo de un ensayo que estaba la Analía y la Maura, uno de los primeros, hablándole a un cuadro, ¿se acuerdan? Diciéndole a Agamenón todo...

A: Todo lo que le teníamos que decir.

D: Lo primero que salía era ese lugar más de la mujer y no del rey, no, nada. Me parece que eso más de lo trágico entró como al final del proceso, es decir, cómo decir los textos clásicos...

A: Porque la idea era... bah, yo me acuerdo las cosas mezcladas, pero tengo como la idea de que en un momento habíamos hablado de agarrar los textos originales pero nunca se habló de hacer toda la obra, sino robarle pedazos porque de hecho a Sironi le hicimos traducir los textos porque las traducciones eran una porquería las que habían y Szuchmacher nos pasó esa de ¿La Mushquí?

D: ¿La Mushquí? Hizo toda la *Orestíada* entonces estaban todas en francés traducidas, no sé por quién, si por ella...

A: Creo que por ella misma era, ¿o no? Pero según Szuchmacher era muy buena esa traducción.

D: Pero era un material, era eso, no es que queríamos... había algunas cosas de sentido que a cada uno, además... así como a mí Casandra me pegó ahí, después a cada uno le fue pegando el personaje en otros lados.

A: ¿No habíamos leído algo de Yourcenar también o yo estoy loca?

Ma: Sí.

D: Sí, para la Clitemnestra, que ese libro... lo usamos para Fedra también.

E: Lo que sí estaba como claro desde el principio es que la obra invitara al espectador a hacer un recorrido por distintos paisajes, digamos, esa era la propuesta que la Dani traía, que la obra vaya mostrando distintos códigos, distintas cosas y que conecte al espectador con lugares distintos.

A: Porque habíamos visto eso de cómo se reactualizaría el coro, por ejemplo, entonces cada uno tenía que traer una propuesta a un ensayo de cómo hacíamos el coro. Y traíamos distintas cosas.

D: Pero yo creo que lo de lo clásico, en esto del vínculo que uno establece... digo, releo la pregunta, ¿no?... también era con cómo hacerle llegar al público un clásico. Se acuerdan que discutíamos eso de que Edipo es el que más conoce el promedio de la gente, Agamenón no, entonces en realidad la preocupación no era tanto sobre cómo vincularse sino cómo eso hacerlo algo...

E: Accesible.

D: ...accesible a todo el mundo. Entonces ahí los chicos empezaron a traer eso para esa introducción.

A: Y ahí empezamos a ver la historia y el árbol genealógico.

D: Claro, tal cual, que lo que acordamos ahí era que alguno de los tres tenía que dejar en claro cuál era la historia base.

L: O sea que más que nada, en vez de pensar en la estructura de la tragedia y seguir el camino de la tragedia, era al revés, lo que disparó la tragedia fue trayendo otros textos, otras estrategias...

A: De hecho, la estructura final que está ahora se organizó un día antes del estreno, creo... porque habíamos hecho una en la que estaba el Pipi, el Arce, creo...

D: No, el Pipi, la Meli...

A: Había un par de público que habíamos llevado.

Mo: Pero eran dos o tres nomás.

A: Al Seba Pons lo habíamos llamado...

D: Pero ese fue para el pre estreno, que nos tiraron ahí una punta para reorganizar...

A: Fue el Pipi, yo me acuerdo que nos tiró...

D: Que incluso en eso ni siquiera había textos del original, fueron el Pipi y la Meli que dijeron

“tiene que estar el material con el que están discutiendo” y entró el monólogo...

L: O sea que entra casi a lo último.

D: ...el monólogo no, la escena de ustedes (A Ma y Mo)... porque ni estaba.

Mo: Entra durante el proceso.

A: Yo me estoy acordando de otra cosa, de un último antes del estreno, que volvió el Pipi y había otra gente, porque estaba el Seba Pons que no tenía nada que ver, era compañero mío del colegio...

D: Eso fue el pre estreno.

A: Y ahí se terminó de organizar porque la parte de las mesas estaba en el medio.

D: ¿Sí? Mirá, no me acordaba.

A: Y el Pipi nos dijo que no se entendía nada, que tratáramos de organizar primero eso y después, el Pipi nos tiró esa... estaba al medio eso... yo no me sabía la letra, me acuerdo.

Mo: Pero eso fue como un mes antes de estrenar.

A: No, no, una semana antes.

Mo: Una semana antes. Pero el pre estreno ya lo hicimos con esa estructura. Yo que me sumé después.

Ma: No tan después, tampoco. Un ensayo con el Marce estuve yo nomás.

Mo: No tan después, pero no estuve en la búsqueda de textos y en la selección de textos...

A: Es que fue el único ensayo al que fue el Marce, nosotros nos juntamos una vez con él...

Mo: Pero ustedes (A A y Ma) se juntaron dos o tres veces más. Y yo me acuerdo... el recuerdo que tengo yo es que en realidad fue una consigna de dirección de donde sale... de donde yo entro al proyecto. Más que el texto. Me acuerdo que cuando yo entré le habían pedido a Sironi que haga el trabajo de traducción, por lo tanto el texto no estaba. Empezamos los ensayos, no sé cuántos ensayos habremos hecho...

D: Sironi es traductor, entonces me quemaba la cabeza con el tema de la traducción. Tiene mucho más que ver con lo que uno puede imaginar (risas)...

Mo: Entonces, yo me acuerdo eso, de que el texto de *Agamenón*, la parte que habían seleccionado yo no había... yo creo que entré... hubo un trabajo de mesa pero fue posterior. Cuando yo entré...

A: Empezamos improvisando.

Mo: Empezamos improvisando y bajo la consigna de que había que trabajar los límites de la representación. Entonces, uno de los límites era el afuera, pero también se podía trabajar los límites de la actuación, del espacio, de la iluminación... había que ir hacia los límites, a ver

hasta dónde podíamos llegar.

Ma: Yo no sé si fue antes de que llegaras vos pero también leímos ese texto de Rodrigo García.

A y D: ¡Sí!

Ma: No me acuerdo si vos ya estabas...

Mo: No, me parece que no.

Ma: Me acuerdo de una reunión que estábamos nosotras tres leyéndolo ahí, despacio, pero bueno, sin tampoco pensar... más que “qué lindo texto”...

L: ¡Ah! ¿Qué texto? Porque aparece en el cuaderno de dirección algunas palabras sueltas...

Mo: Agamenón...

D: *Martillo o Acera derecha*, no me acuerdo, uno de los primeros textos de Rodrigo García. También en esto... porque él dice “consigna de dirección”, si bien yo había hecho mi tesis antes, es la primer obra que yo dirijo entonces era todo muy colectivo, había cosas que yo ni... todavía hay cosas que no sigo sabiendo hacer hacer, pero era como muy tirar algo y si yo no sabía resolverlo, entonces se resolvía en el grupo. Y eso es muy importante. Porque también por eso se produjo esa cosa de apropiación del material, porque era... no había una metodología, era... bueno, “vamos probando”... yo me acuerdo que una vez Mauro trajo un cuaderno que hablaba de usar un peludo...

E: El coturno (risas).

Mo: La capa de Ulises... Ulises tiene una... no es una capa, es la piel de un... ¿piel de qué usa? De tigre, no sé, una capa que se la pone y anda de acá para allá, por todos lados, entonces yo decía que mi personaje de Agamenón podía llegar a tener una... y yo estaba muy convencido.

D: Sí, estaba re convencido.

Mo: No sé por qué desistí, me parece que no me dieron bola.

D: “Bueno, podemos ver...” (risas).

L: Traían los imaginarios del mundo clásico.

Mo: Sí, sí, fuimos a otros textos que estaban dando vueltas. De hecho ahí yo me acuerdo patente que en algún lado leí, no me acuerdo qué texto era, pero en algún lado leí que los mitos griegos se iban transmitiendo oralmente, entonces en esa oralidad se iban distorsionando según el que los contaba, contaba su versión, la versión que le convenía. Por eso la primera parte de Agamenón me acuerdo que se fue dirigiendo ahí: cómo contaría Agamenón la historia. Y la gente... me ha pasado de espectadores que conocen el mito y me lo discuten me dicen: “no, eso no fue así” y les digo: “¿quién estaba, vos o yo?”. El mito lo cuenta el actor en este caso.

A: Incluso cuando buscábamos en ese diccionario... ¿cuál era ese diccionario?

D: Ah, el que usamos también para *La sangre...*

A: Szchumacher también nos pasó ese, ¿o no?

D: El diccionario de mitología que es de Vernant. Ese usamos. Es hermoso.

A: Yo trataba de buscar cuál era la causa de por qué Casandra tenía esta historia de que no tenía credibilidad y había como dos teorías en el mismo libro...

D: Sí, sí.

A: ...está todo desviado... yo al principio las contaba todas.

Mo: El diccionario que usamos también es el de Graves. Robert Graves también te cuenta, dice "hay tres mitos sobre esta situación, son similares pero no son idénticos".

D: Y eso era re interesante también, como las distintas teorías sobre cada uno de la historia porque es lo que se ve al comienzo, en lo que armaron los chicos, que cada uno tiene una mirada sobre ese posible relato. Y cada uno te viene a tirar la posta, además.

L: Sí, es como muy persuasivo también, cuando estás escuchando como espectador.

Mo: Sí, el narrador es persuasivo.

L: Pero de todos modos esa estructura del primer momento, de la primera escena en la que están separados por grupos llega después.

E: Sí. Casi al final del proceso.

A: ¿Cuál, lo de las mesas?

E: Sí, lo del coro.

Ma: Sí, lo que pasa es que eso estaba solo que estaba circulando de otro modo.

D: No en forma de escena.

Ma: Lo del árbol apareció en un ensayo. Estábamos nosotras dos solas (Ma y A) y hablábamos con un árbol. El mismo día que hablamos con el cuadro... fue re esquizoide ese ensayo (risas).

E: Sí, pero yo en ese ensayo no estaba, y eso no apareció, digamos, de todos los registros de los ensayos grabados fue... sobre todo se improvisaba sobre los temas que la Dani proponía, como la alfombra que esa discusión no está nunca en la obra, como que hay un montón de cosas que la Dani tiraba desde el texto, acontecimientos del texto para recuperar, los chicos improvisaban y eso apareció después como al final del proceso.

A: Se reorganizó, se retomó.

Ma: Claro, pero yo digo textos que yo decía desde un principio. El tema es que nunca quedaron... porque como lo hacíamos solos, cada uno de nosotros, nunca quedó un registro de eso. De hecho, yo ahora estoy hace dos o tres años que cuento algo que antes no contaba, yo

antes empezaba diciendo “voy a contar pavadas griegas” y ahora cuento la historia primero porque, a la vez, también la pasada de la obra te hace reflexionar sobre la comprensión de la historia. Yo a veces paso después que pasaron ellos dos y pregunto “¿saben lo que vamos a hacer acá?” y la gente me dice “no”. Pero yo digo, “¿no les contó ella, no les contó él?” y me miran como diciendo, como si les hubiesen contado toda la historia diferente.

D: Pero eso es raro, eso es de las funciones, porque el de la Ani que es el que tiene más claramente una cosa informativa, es tan delirante que no hay forma que te quede algo de esa familia, ni el nombre.

L: Y no te permite, tampoco, hacerte una expectativa de la obra.

D: Claro, entonces está bueno eso, como que cada uno termina cerrando alguna data de los otros.

A: Igual también, yo no me acuerdo en qué parte, pero me acuerdo que en un momento vos habías dicho que traigamos cosas del universo de lo griego y trajimos folletos turísticos, ¿se acuerdan?

Ma y D: Sí, sí.

A: Del Mediterráneo, cualquiera, e hicimos una escena ¡con los folletos!

Ma: Yo iba con un libro que me prestó Mariana que era una guía de una visita a Grecia.

A: Claro, y que todo era mentira. Te acordás que decíamos “esto es mentira, esto está todo photoshopeado, nos están cagando”.

Mo: Sí, me acuerdo, el marinero.

A: Era re mentiroso todo.

Mo: Que vos (a Ma) te agarrabas al marinero griego...

Ma: Eso lo digo todavía.

D: Lo dice, sí.

Ma: Pero ya lo describo, no lo muestro.

A: Pero teníamos los folletitos en una época.

Ma: Yo tenía un diccionario de palabras y fonética. Entonces había un espacio de mi trabajo que era buscar palabras, por ejemplo, la gente me decía cualquier palabra y las buscábamos en griego. Eso ya... cuando tuve que devolver el libro ya no lo hice más.

D: Nos quedamos sin el libro.

L: Y estaba, yo recuerdo, la cartera con el bollo de diario que era el diario de Grecia.

Ma: Ah, pero eso fue después.

L: Ah, fue después.

A: Cuando fue la crisis de Grecia, ¿o no?

Ma: No, ese diario me lo trajeron en el 2012, creo.

L: Claro, mucho después. Eso justamente les iba a preguntar con respecto al paso de los años, cómo pueden hacer un análisis, un balance de la propuesta y de su transformación a lo largo de ocho años en cartel, que es, además, inusitado, también. Insólito.

A: ¿Qué en relación a los ocho años?

L: Qué balance pueden hacer del cambio...

D: No digamos *cambio*.

L: De su transformación, o no... o de las vigencias, también.

Mo: De la continuidad del modelo...

Ma: El más material es que no me está cerrando el vestido. Estoy atormentada con eso (risas).

D: Yo desde afuera, de afuera, ¿no? Capaz la Tefa, ahí... Lo que se ve es que, bueno, no solo eso de la posibilidad de aceptar una obra, sino de seguirle descubriendo cosas, que es impresionante.

A: Sí, para mí también.

D: Y algo en el vínculo, me parece, que actoralmente la rompen los tres, pero más allá de eso me parece que hay algo en una química con el público...

E: De la escucha entre ellos.

D: Entre ellos es impresionante, la capacidad de adaptación a los espacios que a veces llegamos muy rápido y eso es lo que de afuera se ve...

A: Yo también percibo que todo el tiempo yo le voy encontrando... o por ahí estoy haciendo la obra y mientras estoy haciendo la función digo "¡ah!".

D: Sí, tremendo.

A: Mientras la estoy haciendo algo que hace seis años que vengo diciendo me cae una ficha de algo, no sé... me doy cuenta seis años más tarde de qué estoy diciendo.

D: Sí, sí, sí.

A: O incluso hasta me ha pasado hasta con espectadores en la sala que me hacen relacionar la obra con otra cosa, me vincula... hace poquito, fue en La Luna, el mes pasado o el anterior, uno de los espectadores que había era un tipo que yo lo conozco, que fue militante del PRT, torturado, todo... yo sabía que estaba, lo vi llegar y lo vi sentarse y todo se me transformó, o sea, me daba cuenta que toda la parte trágica, huevadas como, ponele, yo sentada mientras ella decía su texto, decía "otra vez el viento del mar" y yo sentada agarrada a una cadena, llorando, tirada el piso. No sé, era como que un montón de cosas se me reconfiguraban.



L: Claro, se resignifican.

D: Igual, eso, ¿te acordás?, estaba en el comienzo porque habíamos visto *Los rubios...*

A: Habíamos visto *Los rubios*, cierto. O reaparecen cosas que te olvidaste, también...

D: Igual cuando hicimos *Al final de todas las cosas* esa lectura que estaba ahí apareciendo también... pero, bueno, eso lo tienen que hablar los chicos...

L: O sea que cobra a lo largo del tiempo... yo me preguntaba qué cosas quedaban vigentes, como si fuese una especie de núcleo duro que se mantiene y qué cosas van cambiando y en función de qué.

A: La estructura de la obra se mantiene porque no es que ha cambiado mucho la estructura. La estructura de la obra es la misma.

Ma y D: Sí.

A: De hecho para mí está bueno, porque para mí esa estructura firme te permite...

Mo: Jugar ahí.

A: Como actriz a mí me permite jugar y me permite cada vez como explotar más... me siento más libre porque tengo algo que me contiene.

L: Un lugar al que volver.

A: Me permite jugar más, claro. Pero bueno, después aparecen cosas como estas que se resignifican o que te volvéis a acordar de cosas que habían aparecido hace mucho que ya no... o lo que pasó con Mestre. Esa vez que se entendió mal el texto. En la parte en la que yo digo que no me quiero ir de la ciudad en un momento él dice "hace diez años que está Clitemnestra en el poder" y alguien entendió "ClitemMestre". Y dijo que estaba bueno y nosotros no nos habíamos dado cuenta. Y dijimos "¡Eh! ¡El *clitemmestrismo!*".

Ma: Le dice al Mauro: "qué bueno lo del *clitemmestrismo*". "¿Qué?", le dice el Mauro (risas).

A: "Mestre", "No, es Clitemnestra", "Ah, parecía Mestre". ¡Aaahh!

A, Ma y Mo: ¡Aaahh!

Mo: Le robamos al espectador.

Ma: Es re potable y potente el encuentro con el espectador porque muchas cosas de las que, por ejemplo, en el texto que yo digo sola al principio hay muchas cosas que me las dijeron los espectadores y yo las voy sumando. Y cada vez el texto ese se hace más largo y termino decidiendo qué decir. O cortando, adaptándome al tiempo de ellos y, por ejemplo, si llego a una parte y ellos dos terminaron, la corto ahí porque como yo cuento todos apartados dispersos, no importa si los últimos dos no los digo. Una vez me pasó que en Venado un señor me contó la historia de por qué a Esquilo lo había matado la tortuga. Y yo sabía la leyenda

pero no sabía la razón por la cual había pasado eso y la historia que traía eso. Tenía que ver con lo que creen los griegos, porque fue el cumplimiento de un oráculo. Bueno, “fue”, en realidad también lo dice la leyenda. Lo terminé sumando a eso a veces cuando tengo tiempo o cuando da. También en las partes en las que estamos improvisando todos a veces la gente se anima y participa. Entonces eso suma y nosotros le hablamos a la gente en esas partes, están muy presentes, entonces construyen la escena con nosotros, muchas veces la han construido.

A, Mo: Sí.

E: Yo creo una de las cosas que más funcionan y que se repite es algo del ritmo que ellos manejan, que tienen re aceitado y que todas las funciones sabemos que sale bien la obra. Tiene que ver con la escucha, con la conexión, es como si entraran a hacer un baile que saben cómo es y eso se sigue manteniendo y se percibe de afuera. Que fluye. Tiene que ver con el ritmo, con el manejo del tiempo, la idea también de viaje, de recorrido que decía al principio se conecta también con eso.

L: Y con respecto a la improvisación que tuvo un lugar protagonista en el proceso creativo, por lo que me dicen, después, con el paso del tiempo, ¿no sienten que hay cosas que fosilizan de algún modo en la improvisación?, ¿han pensado en eso? ¿Cosas que se aquietan?

Mo: Sí, hay una sensación de que se estructura, se vuelve rígida, yo lo siento depende de la función. Hay funciones en las que, por decirlo de alguna manera, estamos más despiertos y nos dedicamos a jugar más. Y hay veces que volvemos a la estructura original y yo diría casi que sale el mismo texto, ¿no? Aparecen los mismos textos, el mismo gesto, el mismo comportamiento...

E: Es que la parte de improvisación fue una parte más del proceso de construcción, no es que hay una parte en la que ellos improvisan. ¿?

A: Está estructurado.

E: En esa parte sí se permiten algunos juegos de improvisación en el momento y ahí es cuando Mauro dice que... ¿?

A: Sobre todo aparecen cuando el público, o sea, tiene que ver mucho con el vínculo con el público esa parte, esa parte que es más abierta, que el público ni siquiera que hable pero algo en el gesto que te hace que te detengas o que sepas que subraya, medio como funciona el clown, que si se ríen en esa parte vos le metés el dedo ahí.

Mo: Claro, te quedás un ratito más y volvés a una estructura base.

E: Si te acordás (risas).

Mo: La sensación que tengo yo es que la estructura de esa improvisación aparece después de

una vez que hicimos una pausa. En el 2008, en el 2009 volvimos a festivales...

D: No, en 2008 la hicimos. En 2009, ahí habremos hecho re poquitas funciones.

A: Fuimos a festivales, fuimos a Santa Fe...

Mo: En el 2009, menos funciones, entonces cuando tuvimos que volver, yo tengo anotado eso, dijimos "bueno, armemos una estructura" porque no sé si nos pasó que en una función mezclamos cosas. Entonces dijimos "armemos una estructura que quede fija ya, a dónde vamos". Me acuerdo que la Mau se la había aprendido de memoria. Yo la tenía anotada.

A: ¿Fue esa vez que estábamos en DocumentA, que entró el Sergio Blanco, fue ese día?

E: No, ese día habíamos releído las desgrabaciones.

Mo: Claro, porque hubo un tiempo que trabajamos con las desgrabaciones de la Tefa y entonces "ah, digamos esta parte", "bueno, hoy te la digo".

A: "Ay, agreguemos esto, lo agreguemos".

Mo: Hubo un tiempo que estuvo circulando eso y había otras que bueno, que no, vamos a la estructura más cerradita.

Ma: Sí, pero es verdad eso que vos decís, porque en el 2008 la actitud como actor cuando llegábamos a esa parte era "ahora viene la improvisación", entonces, sí, yo en mi cabeza tenía...

Mo: Los momentos...

Ma: ...frases hechas y una construcción, pero hasta a veces traicionábamos el orden y muchas veces dependía de que cada uno de nosotros tres se acuerde de lo que iba. Eso después del 2009 fue como que se asentó y yo lo que siento que... por eso me parece maravilloso que exista *Griegos*... porque tiene una potencia en la sensación que cuando voy a empezar esa parte, por más que esté ya estructurada, yo siento que es improvisación, no en el sentido de qué voy a decir, sino de que tengo la libertad de decir cualquier cosa. Y nos sucede que nos encantamos a nosotros mismos porque el Mauro se manda "la maníaca de las puertas", no sé, lo que me dijiste del té, la compradora de té compulsiva, cosas que, ahora nos está pasando con Analía que una amenaza que yo le hago, que siempre se la hice y nunca nos pasó nada, ahora nos empezamos a tentar con la amenaza.

Mo: Y es cada vez más largo, yo que estoy de espectador ahí, estoy esperando a ver qué hacen y se hablan, se hablan...

D: Sí, igual que Analía queda de espectadora con...

E: Lo del vestido.

D: Sí, con la seducción a los pibes de 20.

Mo: Claro. Y ahora es mucho más largo.

D: Pero eso de afuera es fuerte, porque la parte que sigue a eso, que es la más violenta, también surgió de una improvisación. Y nunca, de afuera, lo que uno lee, es que nunca la sintieron como improvisación, ¿no? Hay algo en el vínculo del público que te da la sensación del improvisado, más allá de que tenga una parte... la parte más trágica ustedes se cierran al público. No están abiertos.


Mo: Nos cerramos pero todavía hay algo de la improvisación que todavía está... ahí, ¿no? No sé, la actitud con la que uno encara la escena.

A: Me parece que esa actitud tiene que ver con que antes no las teníamos separadas así, cuando empezamos a armarla, eran partes que hacíamos el texto de Esquilo, el texto o las escenas sobre los coros -las escenas improvisadas les decíamos, que iban hasta las violentas, todo-, las escenas poéticas -que eran las de los poetas-. Pero en las improvisadas teníamos estas que eran como las más de humor me acuerdo que el espíritu cuando las armábamos era... incluso la Dani nos decía: "háganme reír". Entonces decíamos: "ay, le hagamos esto sin decirle" y nos poníamos de acuerdo antes para hacerla reír.

Ma: Era como que iban quedando cosas porque la Dani o Estefi se reían.

A: Pero eso ha quedado porque incluso hoy me parece que hay algo en esas escenas, que es lo que puede dar esa idea de improvisación, que es esa picardía de "le hagamos esto para hacerlas reír"; al público y a ellas también porque a veces inventamos cosas con la idea de hacerlas reír.

D: Y entre ustedes también.

A: Cuando les trajimos las  de Maura sin decirle... las camperas de Disney.

D: ¿Y cuando iban con la camioneta de Travieso? No, no, no, ahí...

Mo: La época de los taxis.

Ma: Las épocas donde cambiaba el vehículo eran heavy porque uno llegaba a la función y no sabíamos con qué contábamos ese día.

D: No teníamos auto.

A: El otro día encontré un mail que decía "Capaz que el Tomy Gianolla no nos puede prestar el auto este fin de semana, busquemos a ver quién nos puede prestar" y estábamos viendo quién.

D: Ahora ya tienen auto.

L: Claro, después de ocho años...

A: Y ahora va a venir Macri y nos devuelve el original.

Ma: Yo creo que para mí hubo una cosa de una experiencia muy importante para entender el universo de la obra que fue que en un ensayo estábamos haciendo la parte cómica y de esa

parte cómica pasamos a algo violento y fue la primera vez que nos dimos el beso ese con Mauro y que nos fuimos caminando hacia la puerta, eso construyó una parte que para mí fue...

D: Que era el tema del nexó.

Ma: Exacto.

D: Que fue lo que más tardó en asentarse en la obra, en realidad.

Ma: Eso me dio una tranquilidad...

D: Todas las primeras funciones salían muy bien las escenas pero en el nexó era por donde hacía un poco agua la obra. Igual el público lo recibía muy bien.

L: Pero era desde el lado de ustedes la cuestión...

D: Exacto. Pero vos ves la obra ahora y es como que ellos navegan ahí, no te das cuenta y de repente ya estás en otra cosa.

A: Pero antes era siempre una tensión.

D: Era una tensión, ellos estaban nerviosos, se los veía.

A: Porque era decir: "Uy, viene lo trágico, viene lo trágico, viene lo trágico" y te estabas acomodando para...

Ma: Para mí eso fue revelador.

D: Pero eso fue porque todo el 2008 pudimos hacer funciones y eso...

A: Agarrás confianza con el público mismo, también, te das cuenta que está todo bien, con el tiempo empezás a agarrar confianza...

D: También pasaba algo muy lindo... con esto buscar qué día estrenamos, yo me puse a buscar la gacetilla del estreno y buscando en la carpeta de *Griegos* del mail, hay un montón de mails que nos había mandado gente para decirnos cosas lindas de la obra. A mí me parece que pasaba que teníamos mucha devolución muy linda que, más allá de lo lindo, ayudaban a entender cosas que, por ahí, a nosotros nos costaba entender, a mí que tenía poca experiencia en dirección, a los chicos para adentro.... En eso también hubo algo colaborativo de la gente que le interesó la propuesta que nos fue tirando pistas.

L: O sea que el público hace *Griegos*, en un punto.

D: Sí, ni hablar, más vale.

A: Es que fue sorpresivo también. Porque nunca hubo una idea de "*Griegos* va a ser así". No sabíamos bien qué íbamos a hacer y estrenamos sin saber muy bien qué estábamos haciendo. Porque nosotros pensábamos que íbamos a hacer, ¿cuánto, seis funciones? Cuatro, seis de veinte espectadores y chau. Y después no entendíamos nada...

Ma: De hecho hay cosas de la estructura que están y que se gestaron en ensayos donde Sironi

nos ayudaba, hacía de Agamenón, el traductor haciendo de Agamenón porque nosotras no teníamos a Agamenón (risas).

D: Fue un proceso muy casero, eh, muy casero, no fueron muchos ensayos, ¿viste esas cosas? Por ahí se conectan cosas y bueno... porque como una metodología que se iba improvisando, yo con poca experiencia en dirección, no teníamos dinero, no teníamos dinero, nada.

A: No teníamos dinero, no teníamos nada de legitimación tampoco, eso para mí fue algo bueno, fue muy bueno.

D: Nadie iba esperando nada de la obra.

A: Entonces uno también iba relajado, no es que "hago esta obra y la gente me conoce, están esperando algo de mí".

Ma: La pasábamos muy bien en los ensayos.

A: Ni siquiera nos prestaban una sala más o menos para ensayar, o sea, teníamos un pedacito de adelante de una sala más grande. Eso estaba bueno porque te libera.

D: Libera.

A: Si, igual, los que no van a ver son nuestros amigos, no nos conoce nadie... la íbamos a hacer adentro al principio y después, como ya ensayamos tanto adelante, ya no nos servía el adentro, y bueno.

D: No, y apareció lo del auto.

A: Y apareció después lo del auto.

Ma: Cuando apareció lo del auto fue como contundente, no había forma de hacerlo adentro de una sala.

A: Cómo apareció lo del auto: le hagamos una broma a la Dani. Nos vayamos todos a tomar un café con leche. No queríamos ensayar ese día y agarramos el auto y nos fuimos y la dejamos sola (risas). Y después dice la Dani: "¡Queda!".

D: Es que era como insólito, insólito.

Ma: Estábamos con Sironi ese día. Corríamos por la vereda, hablábamos por el balcón, yo le decía cosas a la Dani, el falso Agamenón y Casandra corrían por la calle y se iban a buscar el auto, era una cosa... como que no estábamos pensando...

A: En escena, no.

Ma: No estábamos pensando en escena, nos estábamos divirtiendo, la estábamos pasando bien.

D: Y volviendo a la pregunta inicial: sin conciencia de que era una tragedia, un clásico, eso por suerte no apareció nunca, porque es un tema, eh. Viste que hay gente que viene y te dice "ay,

es una tragedia". A nosotros siempre nos chupó un huevo... de hecho, hablás de la estructura: yo la estructura me la puse estudiar para *Al final de todas las cosas*, yo no sabía cómo era la estructura de una tragedia. Porque, aparte, en la facu nosotros no teníamos...

A: No te daban nada de eso.

D: Nosotros no teníamos un pedo de idea de qué era ese material...

A: La primera vez que agarramos un texto clásico fue en un seminario.

D: Por Szchumacher.

A: Szuchamacher nos obligó a estudiar un texto de memoria, que casi todos lo adaptamos, nos cagó a pedos, mal, y ahí entendimos que había un teatro así.

Ma: Aprovechamos todo el bagaje que teníamos de referencia y también asumir el desafío de cómo decimos el texto clásico desde este lugar de "bueno, hay que decir bien el texto..."

L: De solemnidad.

A: Claro, **le resta esa** solemnidad.

D: En realidad al principio sí era que sea solemne, que sea pesado, esa primera escena entre ellos dos.

Ma: Pero con la idea de marcar la diferencia.

D: Claro, y de la parodia sobre lo solemne, lo que pasa es que, claro, empezaron, igual que con el texto de Analía, ahora la descosen: dicen el texto y es un gusto porque ya no es la ironía, ni parodia, ni solemne, es que lo tienen en el cuerpo. Entonces la función de esa escena también fue cambiando porque se les hizo carne. Tienen otras funciones ahora esas dos escenas, pasan otras cosas.

L: Lo último que quería preguntarles era con respecto al carácter colectivo del trabajo, cómo pensaban la autoría, si han pensado sobre eso, si han discutido quién es el autor de esto, si se hicieron alguna pregunta al respecto...

D: No, la escribí yo en Argentores, pero aparece "Versión de *Agamenón* por..." y los nombres de todos.

A: Incluso de la Caro, también, de la Caro y de Sironi.

D: No, era claro que era colectivo, me parece que nunca lo discutimos, porque es obvio que era... aparte, insisto, nosotros somos herederos de la creación colectiva, entonces hay muy poca gente que tiene ese rollo del autor, salvo los que son dramaturgos específicamente, pero eso es lo que yo pienso...

Ma: No, sí, es que desde su génesis fue una construcción muy grupal, muy grupal, muy fluido, porque no sucedía que alguien quería imponer algo. Iban saliendo cosas e iban gustando y

obviamente que a veces se suscitaban situaciones en donde uno quería una parte y otro, otra, pero el procedimiento siempre era como muy democrático. En el modo en que eso se imponía.

A: Sin haber decidido antes, sin haber dicho: “chicos, seamos democráticos”.

D: Se fue dando. Pero en esto también tiene que ver el sin experiencia. Nadie se creía más que el otro. Y eso es fundacional del vínculo dentro de un grupo. A mí me enseñó, supongo que a ellos también, el no sentirse... nadie creía que tenía la posta, sino que... en todo caso la posta fue la obra.

L: Se necesitaban los unos a los otros.

D: Sí, más vale.

A: Incluso en esto que vos decías, de que la obra la termina de construir el público, con el público también, porque el público que nos iba a ver al principio eran hasta nuestros profes, entonces ni siquiera nos sentíamos más que el público, era como “juguemos con ellos”, pero ellos saben más, hasta el público sabía más que nosotros.

Mo: Fue un gran gesto de inteligencia colectiva (se reincorpora a la conversación).

A: Recién llegás, Mauro, ¿qué decís? (risas).

L: Tira la frase, que ya la había pensado antes, para decirla ahora (risas).

Mo: Siempre que pienso *Griegos*, pienso en eso.

D: Pero es fuerte lo de los roles, porque yo me acuerdo que iba a algunos ensayos aterrorizada, porque yo tenía que ser la directora. Y no tenía palabras para dirigirlos... más allá de que Analía era muy amiga y a Maura yo la odiaba

(risas), pero yo iba aterrorizada los primeros ensayos, con mucho miedo.

Ma: A mí me llamaron porque era la actriz más vieja que conocían.

A: Sin llegar a Eva Bianco, que ya era mucho para nosotros. La Maura apareció, ¿vos te acordás cómo fue? Fueron los dioses, fueron los dioses. Porque estábamos con el Marcelo Arbach empezando a pensar en Clitemnestra, que tendría que tener un peso, ¿y quién podría ser? Pensamos en nuestros amigos. Y agarramos la agenda de Marce Arbach y empezamos a abrir, a ver, a ver, a ver... y se cae la libreta al piso, se abre y dice: “Bueno, la Maura Sajeva”... “Ah, es verdad... bueno, llamala, llamala”.

Ma: La Dani había visto mi tesis.

Minuto 41:58 a 43:44: digresión acerca de cuándo fue la tesis de Maura, si se conocían o no antes de empezar el proceso creativo.

L: Han respondido a todo lo que yo había pensado, faltaría una, que la respondieron de reojo, digamos: cómo respondieron a la pregunta por representar un texto del siglo V. a. C.. En



realidad como nunca estuvo el peso de “es una tragedia”, no tiene tanto lugar la pregunta...

D: Para mí no, pero no sé ustedes.

A: No sé, no..

Ma: Pero cuando nos metimos con los textos clásicos yo tuve momentos en que me dio cagazo. Por etapas. Primero me daba cagazo meterme todo ese texto en la cabeza porque nunca había memorizado un texto tan largo. Y por otro lado, cuando lo decía me sentía una estúpida, no sabía cómo decirlo, fue todo un proceso de encontrarme con el texto y no lo resolví en el estreno.

D: No, más vale.

Ma: De hecho, dije el texto durante un año buscándole la forma.

L: Buscándolo.

Ma: Buscándolo, de una. Esto que decía la Dani fue como una excusa tranquilizadora decir “bueno, vamos a parodiar este texto, vamos a hacerlo grandilocuente” y después solito se fue convirtiendo en otra cosa, porque también nosotros fuimos metiéndonos desde otro lugar.

E: Pero sí estaba el pedido desde dirección de que no sea solemne, que eso no podía pasar, que era lo más difícil, porque te sale automático.

D: Sí, igualmente también me parecieron re importantes los cursos de Szychmacher... fue tres veces a la facu...

A: Claro, eso iba a decir yo. Yo había hechos muchos seminarios con Szychmacher sobre textos y poéticas complejas y para mí era un desafío que estaba bueno, o sea, yo tenía ganas de...

L: Enfrentarlo.

A: Yo ya en mi tesis había trabajado, horriblemente mal, pero con textos de Shakespeare. Tenía ganas y estaba re ñoñita, como que aplicaba a rajatabla todas las cosas que Szychmacher nos había dicho de dividir gramaticalmente, qué era subordinada, qué era esto, cómo se dice una otra cosa u otra, después eso se aflojó. Ya no estoy pensando. Pero sí yo tenía ganas de jugar con eso...

L: Bueno, eso, ya tienen función en un rato, así que ya no los molesto más. Gracias por la respuesta.

Ma: No, gracias a vos.