



Universidad de  
**San Andrés**

# 1ra Jornada de proyectos de Investigación

Doctorado en Literatura  
Latinoamericana y Crítica Cultural

**6 Oct**  
**17 a 21h**  
Sede Suipacha



### III – Literatura Comparada Latinoamericana. Diálogo, intertextualidad y cosmopolitismo

#### **“Dramaturgias urgentes de Brasil y Argentina. Formas dramáticas que confluyen en la arena pública contemporánea”**

**Laura Garaglia**

Las formas dramáticas contemporáneas desafían las generalizaciones y nos proponen repensar las definiciones clásicas de teatro, texto dramático, espectáculo y hasta público. Incluso formas escénicas consideradas de vanguardia durante el siglo XX, como el performance art, han sido absorbidas por la escena contemporánea, que configura así un universo expansivo de recursos, propuestas, técnicas y tecnologías, que ingresan al viejo y eterno mundo que llamamos “teatro”.

Tanto en Brasil como en Argentina distintos espectáculos en los comienzos del siglo XXI muestran esa ductilidad y diversidad de caminos en la construcción de obra, una búsqueda por expandir el lenguaje escénico destilando sus elementos constitutivos. Espectáculos *site-specific*, *performances*, teatro físico o participativo, por ejemplo, conviven con obras que buscan una matriz textual en la narrativa clásica o en testimonios históricos- biográficos el punto de su narración.

“La dramaturgia contemporánea desafía las generalizaciones. Hoy en día, se pueden encontrar obras que están completamente guiadas por la recreación fiel de un texto dramático preelaborado, así como aquellas que quieren crear una obra textual en escena, transformándola, deconstruyéndola y fragmentándola por completo, en diferentes niveles y de infinitas formas posibles (...), como también los espectáculos que no utilizan ningún material textual, pero que aún pueden identificar una escena dramática, aunque no se diga una sola palabra durante toda la representación.” (Santana 2018: 173).

¿Qué es lo que hace que se conserve la identidad teatral/espectacular en obras tan disruptivas respecto del drama aristotélico que modela aún una idea de teatro para el público general?

Patrice Pavis (1998) habla de “teatralidades plurales”, que modelan un espectador abierto o en busca de la *experiencia*. Estas teatralidades están lejos de construir un régimen unívoco de visibilidad, ficcionalidad y recepción. Son, siguiendo a Silvia Fernandes (2011), *work in progress teatrales*, en la medida en que se muestran porosas y abiertas a diversos sentidos. No en términos de la “obra abierta”, sino de una obra que,

adrede, se exhibe en proceso. Esto no significa no terminado ni fragmentario, sino que pone de manifiesto más fuertemente su carácter de artificio y de puro presente.

Las artes escénicas articulan arte y cultura, en la medida en que toda escena teatral se manifiesta como un laboratorio de las estrategias de *aparición* (Butler) de cada momento. El teatro toma códigos de aquellos lenguajes que le ofrece la cultura en que se desarrolla y los devuelve en forma de hipótesis de representación.

“En la actualidad, entramos a una sala a ver una realización escénica que puede ser muchas cosas. (...) El texto ha dejado de estar en el centro y ya no se identifica con el libro sino que se trata de un conjunto de signos que operan simultáneamente. La escritura está ahora también desplegada en la luz, los sonidos, las imágenes, etc.” (Hang y Muñoz 2019: 17).

Así, asistimos a la reflexión sobre la construcción del objeto escénico en nuestros tiempos, donde cada elemento elabora su escritura, como dicen las autoras; diremos aquí: una dramaturgia de escrituras diversas que construyen un objeto expansivo, no cerrado, partícipe de un universo cultural que genera marcas de teatralidad ampliadas:

“El fenómeno de las grandes urbes, el surgimiento de las masas provocado por la revolución industrial, la sociedad de consumo y la revolución electrónica de los medios de comunicación, ha potenciado los niveles de teatralidad. El número de escenarios donde actuar, en los que mirar y ser visto, ha conocido un abrumador aumento con la proliferación de monitores, cámaras y otros espacios públicos al alcance de todos. El derecho a la representación ha conocido una suerte de paradójica democratización.” (Cornago 2005:17).

En Brasil y Argentina (así como a nivel mundial), la escena contemporánea crea y comunica instancias provisorias de indagación de ese tiempo presente. La dramaturgia incluye y presupone en sus principios constructivos a ese espectador-participante, que, heredado de las performances clásicas y habiendo arribado a un paraíso pos-warholiano de más de cinco minutos de duración, sabe que contribuye a una totalidad cultural, y que también comunica.

Las formas de organizar la dramaturgia pueden verse desde diferentes principios organizadores, que esta investigación orienta en cuatro grupos:

- Dramaturgias de la ciudad, en las que el teatro sale del edificio homónimo y avanza hacia una ciudad que se convierte en escenario.
- Dramaturgias de la vida, con la noción de biodrama como eje, pero también con diversas construcciones dramáticas a partir del archivo, el testimonio y las revisiones de la historia.

- Dramaturgias del público, que articulan propuestas en las que la participación o interacción con ese “grupo” que constituye el público, que en el circuito de la comunicación pasan de destinatario del mensaje a emisor, en fluctuación.

### 1. Dramaturgias de la ciudad

El investigador mineiro André Carreira trabaja específicamente la cuestión del teatro que sucede en la calle. Entre 2010 y 2013 realizó una investigación en conjunto con el grupo Teatro da Vertigem donde exploraron la imbricación entre el arte, más puntualmente el teatro, y la vida urbana, experiencia que se llamó “La ciudad como dramaturgia”.

Cuando el grupo Teatro da Vertigem surge con sus propuestas particulares se convierte con el tiempo en referente del *site specific*, es decir, espectáculos que se sitúan en espacios no convencionales para el quehacer de las artes escénicas, y donde cada obra es creada para un *ambiente* específico, en diálogo franco entre el espacio y la situación escénica. Estos espectáculos convierten un lugar en un espacio (Thies Lehmann, 2009). Ese espacio se transforma, deviene espacio escénico y articula de modo original la relación entre arte y ciudad o, en términos más amplios, entre teatro y sociedad. La teatralidad, está, siguiendo la formulación de Carreira, en ese “entre”:

“El ‘entre’ espectadores y actores es uno de los materiales claves del fenómeno de la teatralidad. En la calle este ‘entre’ es claramente una modificación en las relaciones de ocupación espacial y una transformación de la lógica del espacio, lo que representa la construcción de un ambiente.” (Carreira 2017: 65).

En 1968 Richard Schechner desarrolló su teatro ambiental, en el que propone entre otras cosas, que la audiencia debe mirarse a sí misma a la vez que a los performers, la escena es envolvente, el espacio escénico es todo, es ambiente: el plano de la escena y el proceso de recepción, todo es observable, es vivencial, esto ocurre en las dramaturgias de la ciudad.

## Vértigo, topografía e interferencia

Cuando las obras se desenvuelven en espacios específicos “no convencionales”, como se los ha llamado y sigue llamando<sup>12</sup>, esos lugares, antes iglesia abandonada, cárcel u hospital en desuso (los espacios utilizados en la trilogía bíblica<sup>13</sup>, con que se inicia el recorrido del grupo entre los años 92 y 2000), persisten en su ser arquitectónico y también se transforman en teatro, porque allí es convocado el público a acomodarse y ver (y ser) un espectáculo.

Un espectáculo como BR-3 de Teatro da Vertigem del año 2006 pone en cuestión la noción del espacio, hace del espacio en la ciudad tema y planteo: el espacio es escenario pero también campo de batalla y sitio arqueológico. El punto de partida de la dramaturgia surge de pensar en tres lugares en Brasil que comparten la raíz lexical de sus nombres con el del país:

“[T]rês diferentes “Brasis”: Brasilândia (bairro da periferia da cidade de São Paulo), Brasília (capital da nação, situada no centro do país) e Brasiléia (cidade no extremo do Acre, quase na fronteira com a Bolívia).” (Teatro da Vertigem 2006).

Estos lugares son puntos representativos del margen de la gran ciudad moderna, San Pablo, del límite de Brasil con Bolivia, terreno de productores de caucho, y de la fantástica ciudad capital modernista del país del futuro. Los tres se conectan a través de la ilación de textos y pequeñas escenas apostadas en forma de recorrido, un triángulo abstracto. A partir de este mapa imaginario, reflexionan, utilizando los ensayos de interpretación nacional más clásicos de la historia cultural moderna de Brasil, sobre el territorio como comunidad imaginada y como “puntos geográficos que parecen proponer un recorte o una cierta visión del país”<sup>14</sup>.

La pieza se daba a bordo de un catamarán sobre el río Tietê, uno de los más contaminados de Brasil, en 2006 (al año siguiente se hizo una versión en la Bahía de Guanabara). Desde un barco, llamado Iracema VI, el público asistía a escenas en las

---

<sup>12</sup> La convencionalidad o no de los espacios escénicos es un tema para llamar la atención. Se tiene por lógica que lo convencional es un teatro, edificio diseñado para la actividad escénica, que se supone abandonado en estas experiencias de dramaturgia experimental, sin embargo el teatro siempre vivió y sobre todo sobrevivió circulando por los más diversos espacios, desde iglesias, sótanos y escuelas hasta corrales de animales.

<sup>13</sup> *Paraíso perdido*, 1992; *O livro de Jó*, 1995 y *Apocalipse 1, 11*, 2000.

<sup>14</sup> Traducción mía de “esses três pontos geográficos parecem propor um recorte ou uma certa visão sobre o país” en: [www.teatrodavertigem.com.br/br-3](http://www.teatrodavertigem.com.br/br-3)

diferentes cubiertas, en el lecho o en las márgenes del río, en botes, barcos a pedal en forma de cisne, puentes, etc.

El recorrido empezaba, desde ya, en el ómnibus que traslada al público al lugar de embarque. Antônio Araújo, director del grupo, manifiesta especial interés en buscar zonas fronterizas entre la ciudad y el teatro, para que el arte constituya “una inversión de la geografía urbana” (Araújo, 2011). La obra es un movimiento de los cuerpos, una superposición del universo sensorial del traslado hacia la orilla, la navegación, el olor pestilente del río, la acumulación de basura y la polución medioambiental, con la historia ficcional de tres generaciones de una familia entre fin de los años '50 y '90, historia a cargo de Bernardo de Carvalho.

La basura, la pestilencia, la contaminación son relatos de la ciudad. El ómnibus, la embarcación, el público en ellos, son relatos de la ciudad. El teatro, la literatura clásica: en este caso el traslado del ensayo de interpretación nacional a la estructura dramática de la tragedia, el grupo nómada, que no tiene sede y que recorrió las ciudades-espacios de referencia y los trajo simbólicamente a la ciudad; el nombre del grupo, su forma de trabajo colectivo, su disputa con el autor, su inmersión temática en un espacio múltiple son relatos/ restos/ reflejos de la ciudad:

“En este sentido, el espacio urbano no es un marco, ni escenario y mucho menos aún objeto comercializable. Se convierte, al contrario, en un campo de experimentación, quebrando nuestra relación cotidiana y domesticada con él”. (Araújo 2011: 230).

En este movimiento se trasluce, a partir de la propuesta, una idea de teatro como *interferencia*. Una topografía se demarca, se vuelve mapa abstracto, se recorre en un trayecto cotidiano o etnográfico con esas coordenadas y se interfiere a través del arte.

### Tránsitos y máquinas perceptibles

En *A veces creo que te veo* (2011), Mariano Pensotti se propone una subversión del paradigma de la escena, casi en su totalidad. La ciudad es un escenario, los performers son dramaturgos, los transeúntes los actores. La obra sucede en pantallas, la acción es un texto, producto de una escritura *aquí y ahora*, que se transfigura como acción dramática.

¿Quién constituye aquí ese elemento ineludible que signamos como lo único permanente de las dramaturgias contemporáneas? Espectadores emancipados, entran y salen en el rol protagónico.

“Hace falta un teatro sin espectadores- reflexionaba Jacques Rancière- en que los concurrentes aprendan en lugar de ser seducidos por imágenes, en el cual se conviertan en participantes activos en lugar de ser voyeurs pasivos” (p.11)

En la acción de entrar y salir de “escena” se reconfiguran los modos del protagonismo y anonimato en la dramaturgia de la ciudad.

Como señala Malala González (2013) en esta obra se produce una “paradoja teatral”: “ser o no ser en la escena”. Pero esta escena sucede en el ámbito de la vida cotidiana. En general se ha dispuesto en distintos ámbitos y en varias ciudades, pero principalmente en estaciones de tren: un performer (o más de uno) en un banco de la estación escribe en su laptop un texto que se proyecta en una pantalla dispuesta en el andén: allí vuelca en frases el paisaje que percibe alrededor, quiénes están en la estación, cómo visten, qué dicen, todo va siendo registrado en frases breves, las personas se van dando cuenta a medida que leen, que son sujeto y objeto de la obra: a veces reaccionan con una risa, esa risa es registrada también en pantalla.

La vía pública comunica una gramática y geografía imaginarias (González 2013), a partir del tránsito del espacio al texto, poetiza el fenómeno del cuerpo en el espacio público, generando un *extrañamiento*, como el que define la lengua de la literatura. Así, convoca al potencial de ficción que llevamos en cada uno, lo que se conecta con la noción de *umbral mínimo de ficción* (UMF) acuñada por Vivi Tellas, maestra del *biodrama* en Argentina, que es el punto en el cual toda vida tiene una puerta de acceso a la ficción, a la constitución del ser (una parte del ser) como relato.

Este tipo de teatralidades suponen un cambio de rutina, una nueva relación con el espacio de la ciudad, una presencia en la multitud en la que uno no se diluye, sino que puede ver y ser mirado. En tiempos en que las redes auspician el anonimato, esta obra, estrenada originalmente en 2011, en el festival *Ciudades paralelas* (dirigido por Lola Arias) propone una reflexión sobre el habitar, confluir y corporizar la geografía de la ciudad.

## Bibliografía

Araujo, Antonio (2011). "Dramaturgia en el colectivo: Intervenciones en espacios urbanos y proceso colaborativo en Teatro da Vertigem." En: *Repensar la dramaturgia*. Murcia: CENDEAC.

Butler, Judith (2017). *Cuerpos aliados y lucha política*. Buenos Aires: Paidós.

Carreira, André (2017). *Teatro de invasión. La ciudad como dramaturgia*. Córdoba: DocumentA/Escénicas

Córnago, Óscar (2015). "¿Qué estamos haciendo aquí? Dramaturgias del público". En: *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Abada: Madrid.

----- (2005) "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad". *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. Año I, Nro. 1, Agosto 2005.

Fernandes, Silvia (2011). "Teatralidad y performatividad en la escena contemporánea" *Repertorio Salvador* n°16, 11-23.

González, María Laura (2013). "Intervenciones en el espacio público: performance, mirada y ciudad". *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 727-741, set./dez. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Hang Bárbara y Muñoz Agustina (2019). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performáticas*. Buenos Aires, Caja negra.

Pavis, Patrice. (1998) *Diccionario del Teatro - Dramaturgia Estética Semiología*. Barcelona: Paidós.

Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Santana, Samuel A. (2018) "Reflexões por uma Dramaturgia da Cena", en: Pegoraro, Éverly (Org.). *Comunicação e Cultura Visual: identidade, memória e socialidades*. Jundiaí-SP: Paco Editorial, pp.169-185.

Schechner, Richard (2000). *Performance*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Tellas, Vivi (2017). *Biodrama. Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos*. Córdoba: Editorial Filosofía y Humanidades, UNC.

Thies-Lehmann, Hans (2013). *El teatro posdramático*. Madrid: Abada Ediciones



## **Laura Garaglia**

Es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires, con especialización en Literatura Argentina y Latinoamericana y Magister en Gestión de la Cultura (UdeSA). Es actriz, dramaturga y directora teatral. Participó en diversos espectáculos de teatro independiente en Buenos Aires. Con su obra "74 días de otoño" (estrenada y editada en 2017) recorrió varios teatros y festivales internacionales en Estados Unidos, Inglaterra e India. Dirigió la Escuela Municipal de Teatro de Lanús entre 2014 y 2018. Cursó el Programa en Cultura Brasileña de la Universidad de San Andrés, donde es alumna del Doctorado en Literatura Latinoamericana y Crítica Cultural. Actualmente se desempeña como docente de Literatura y Teatro en instituciones como Universidad de San Andrés, EMAD y Centro de Investigaciones Cinematográficas de Buenos Aires, entre otros.



Universidad de  
**San Andrés**