

Prof. Graciela González de Díaz Araujo

La dramaturgia de Walter Neira en la puesta escénica de Nahueiquintún de Fernando Lorenzo y Alberto Rodríguez (h.)

"LOS PERSONAJES SON PRISIONEROS
DE LA SOLEDAD Y EL TIEMPO Y SU DRAMA
ES SIMILAR AL DEL INDIVIDUO DE
CUALQUIER LUGAR DEL MUNDO,
ENCLAUSTRADO ENTRE CUATRO PAREDES.
LA ESPERANZA QUE NO TIENEN, ES ESA
PUERTA QUE ELLOS BUSCAN".

FERNANDO LORENZO
y ALBERTO RODRIGUEZ (H.)



Dibujo: Enrique Sobisch

Dibujo: Enrique Sobisch

I. Introducción

En las dos últimas décadas del Siglo :xx, se adoptó la noción de *dramaturgia de director* en el discurso de la crítica teatral. El concepto se entiende como una nueva forma de dramaturgia generada por el director, cuando éste diseña la puesta de una obra a partir de la propia escritura escénica. Patrice Pavis lo aclara como el "*modo de utilizar el aparato escénico para poner en escena -'en imágenes y en carne'- los personajes, el lugar y la acción que transcurren en él. La escritura espectacular (estilo o forma personal de expresarse) designa por metáfora la práctica de la escenificación, la cual dispone de instrumentos, materiales y técnicas específicos para transmitir un mensaje al espectador.*" I

Si aplicamos los criterios citados, podemos, no sólo, analizar las puestas en escena, sino también, inferir una peculiar relación entre el texto y el espectáculo. A la vez, nos resulta posible emitir una hipótesis sobre el sistema escogido por los productores, a partir de lo que el espectador recibe.

Teniendo en cuenta que el análisis del texto dramático de los autores fue realizado por Beatriz Salas en el artículo *El tema de indio en las obras de Fernando Lorenzo y Alberto Rodríguez (h)*, nos adentraremos en la versión escénica. Para ello, se considerarán los enunciados de intención del director en entrevistas, la experiencia viva y concreta de la asistencia a la representación y algunos aspectos del vídeo, como fuentes documentales.

Con estas herramientas nuevas, abordaremos la dramaturgia de dirección de Walter Neira en la puesta en escena de la obra *Nahuelquintún* (1994), realizada con el apoyo coreográfico de Vilma Rúppolo, en la ciudad de Mendoza, con el gmpo Viceversa.

El puestista decidió respetar este "*texto completo, cerrado, de alto estatuto literario*" 2 , Y realizó una propuesta con recursos kantorianos que ofreció como homenaje al admirado Tadeusz Kantor, reconocido por sus teorías del Teatro de la Muerte 3. Este director polaco ha trascendido, universalmente, por su tratamiento de la escena como el lugar de apalición de los muertos y como el espacio de la memoria con proliferación y reiteración de lo insignificante y la creación de biobjetos. En tal sentido, se advierte la elección de la obra

Nahuelquintún para plantear, desde el texto dramático, la presencia de personajes muertos en vida y secos como un manojo de huesos, con un constante ruido de tripas vacías.

Neira se decide por una reescritura que acentúa los signos visuales y sonoros destinada a intentar que el espectador juzgue y opta por respetar el texto dicho, con sus minuciosas y poéticas didascalias. En su versión, transmuta las acotaciones en impactantes imágenes visuales y sonoras. Por ello destacaremos la utilización de los recursos propios del director polaco en la **reiteración, el automatismo, la inmovilidad, la falta de acción y la acción que representa la inacción.**

2. DRAMATURGIA DE DIRECCIÓN DE WALTER NEIRA

Aplicaremos la nueva **noción de dramaturgia de dirección** a la puesta del te2.1:0 de temática indígena, ya que puede encuadrarse dentro de estos criterios. El crítico Jorge Dubatti aclara esta multiplicación de la noción de dramaturgia al decir que: "*Hoy puede hablarse de dramaturgia de autor, de actor, de director o de grupo, determinadas según sea el sujeto productor de la escritura.*"⁴ Su resultado radica en el proceso de trabajo previo, en el que el puestista reescribe el texto, aun sin cambiarle las palabras. En síntesis, la **puesta en escena** mendocina es asumida por un creador que controla el conjunto de los sistemas escénicos, en un sentido particular que presenta una modalidad expresiva definida. Al respecto, Neira fue consultado mediante entrevistas, realizadas en 1994 y 2000, acerca de la concepción peculiar de su poética teatral. En éstas responde que adhiere al "*constructivismo*", en el que el director construye la obra y el actor su personaje. Se considera heredero, en algunos aspectos de Tadeusz Kantor. Con él, descubrió otras "*herramientas*" y confirmó sus propias intuiciones. Participa de los dos seminarios de Kantor en Buenos Aires. Convive con él en el mismo hotel y se comunican mediante dibujos que guarda celosamente. Observa doce funciones de *Que revienten los artistas*, desde distintas perspectivas espaciales y visuales. Utiliza las guías de trabajos del texto aportadas por Kantor. Destaca las extrañas coincidencias que pueden enlazar a un escritor, director y artista plástico polaco, proveniente de un país tan distante, con la realidad de un director mendocino.⁵

Reconoce, además, adhesiones a algunos aspectos de los teóricos Fernando Arrabal

Antonin Artaud y Eugenio Barba. Del primero rescata el "*dispositivo escénico*", no como método rígido sino como ordenador de secuencias. El mismo escribe varios cuadernos de notas sobre su práctica escénica. Trastoca el estilo de la pieza literaria en estilo de puesta en escena para no quedarse en la literatura. Recupera el texto a modo de símbolo, lita o metáfora. En el proceso de creación, sus actores no se comprometen emocionalmente, están ausentes, son casi espectadores de sí mismos y de sus roles. El cuerpo del actor y su movimiento se justifican en cada gesto en cada forma que se vuelcan en el siguiente gesto y forma. En este tránsito, "*construyen una composición*". Trabaja con actividades bien determinadas, sin mucha carga emocional, opuesta al regodeo de la expresión, la espontaneidad y la improvisación. Aprovecha un espacio multidimensional y crea climas lumínicos. Busca el ritmo escénico, las actuaciones convincentes, con exacto sentido del movimiento en la acción dramática. Concibe la puesta como metáfora o símbolo. Indaga nuevos caminos y métodos no convencionales. Hoy, se plantea propuestas más sencillas y menos herméticas para rescatar a un público mayoritario.

Neira ingresa en el campo teatral mendocino en 1986. Como a otros compañeros de su generación, se lo puede denominar como un **teatrlista** que asume no sólo la dirección, sino también otros roles. El mismo se considera un elaborador de puestas en escenas, a partir de una intuición personal en las que la lectura del texto le genera imágenes que, luego, se trasladan a los recursos propios de su poética de director. Imagina y ejecuta personalmente los mínimos detalles de escenografía, vestuario, maquillaje, utilería, música y luces.

Posee una formación y un repertorio amplios. Egresada de la Escuela de Teatro de la Universidad Nacional de Cuyo. Desde sus comienzos, se aleja de la verosimilitud realista - naturalista por encontrarla *fuera de época, propia de otro siglo*" y se interesa por el repertorio del absurdo, renovador y transgresor. De sus primeros estrenos merecen citarse *Chuo Gil y las tejedoras de Uslar Pietri* (1986) y *El rey se muere de Ionesco* (1987). En 1989 funda **Viceversa**, una cooperativa con sala, que se clausura en 1996 y se reinaugura en el 2001, con el nombre de "Sala Fernando Lorenzo". Dilige un repertorio de obras con criterio experimental. Entre otras, se destacan *Rojo y ritual*, versión libre de textos de G. Büchner y

F. Wedekind (1991), *Dos viejos pánicos* de Virgilio Piñeira y *Mata a tu prójimo corno a ti mismo* (1989), *El locutorio* (1993), *Ceremonia ollopédica* (1994) y *Opera Inmóvil* (1995) de Jorge Díaz. Pone en escena *Esperando a Godot* (1993) y dos versiones de *Fin de pallida* de Samuel Beckett, en 1993 y en 1996. Recibe el "Premio Arte Joven" por la representación de *Tocá y cállate* del mendocino Fernando Lorenzo. Con su estreno nacional de *El cardenal* de Eduardo Pavlovsky obtiene el "Premio Los Andes" (1994). Posteriormente ofrece *Las Troyanas* de Eurípides y recibe distinciones internacionales en el 2000, en Brasil.

Los críticos han valorado sus espectáculos renovadores y lo consideran un puestista nato, inquieto, bucea dar, que sorprende con estéticas donde se privilegia la crueldad y el absurdo. Lo caracterizan por su originalidad, profesionalidad y vuelo artístico en la dirección.

3. HISTORIA DE LA ELABORACIÓN DE NAHUELQUINTÚN

El texto en la puesta en escena

Neira realiza, durante todo el año 1994, una investigación sobre un texto propicio para idear una versión escénica en la que se propone aplicar, como ya anunciamos, **algunos aspectos de la poética kantoriana**. Este proceso le sirvió para plasmar las características del saber técnico y artístico, sobre el que se apoyarían los actores y la dirección en la puesta final.

Para entender dicha puesta se necesita recordar la línea argumental con los hechos más significativos que se suceden en la misma. En la escritura original de la obra, se encuentran dos espacios. En uno de ellos, habita un grupo de indios muertos de hambre, muertos en vida, secos por dentro, casi tan secos como el desierto. Aparecen bajo un sol abrasador. Les han quemado la toldería, los han echado de sus tierras y despojado de sus caballos. Todos están hambrientos y esperan y siguen esperando la llegada de la remesa. Los personajes están enajenados e incommunicados. Cada uno reitera su propia obsesión. Se alimentan con patay del algarrobo. El protagonista Nahueiquintún ha soñado con un pichiego anunciador de la remesa y recuerda su pasado de peleas. A causa de la enfermedad de su caballo se siente muerto de la "*mitad para abajo*". Las moscas invaden la escena y ellos se

defienden. La voz de la conciencia india resuena en el legendario cacique Pichicalquín, para instados al malón. En otro escenario simultáneo, poblado de flores, se produce la seducción amorosa entre Cuncuna, joven personaje femenino, y Juan de Dios. En ese momento, la chicha comienza su proceso de fermentación. Todos beben, hablan y deliran. Los recuerdos surgen en forma automática, con vértigo ininteligible. Se reitera la voz antigua con la orden de "*lanza y malón*" Muere el caballo. Al final, regresa la calma y continua la espera interminable.

La acción simple, lineal y circular se desenvuelve en un solo acto. Se pueden diferenciar claramente cuatro secuencias: la presentación de los personajes básicos, la espera de la remesa, la evasión por la bebida y el retorno a la calma inicial.

El texto le aporta al director, algunos de los procedimientos teorizados, propuestos e implementados por el puestista polaco. Le resulta más que evidente el descubrimiento del **estado vegetativo, la inacción** y la **reiteración**. Sin embargo, el hecho de respetar la escritura dramática, con su hondo contenido trágico y la organización de una fábula de acción lineal, le trae aparejado el tratamiento realista para el personaje protagónico que lo aleja de una puesta totalmente kantoriana. No desarma el texto de los autores, no lo usa como un mero sustento fónico, ni busca las notas esenciales de lo grotesco, con su "*risa estrangulada*" patética y humorística, a la vez.

4. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA PUESTA EN ESCENA

Para esta puesta escénica, a la que denomina ahora *Nahuelquintún*, reinventa una especie de lenguaje de imágenes a partir de la **inmovilidad** del desierto, inundado y agobiado por el sol. Sostiene esa imagen poética y al prolongarla logra convertirla en un eco, mediante la **generación y reiteración de imágenes corporales visuales** y de **sensaciones sonoras** emanadas de la **reiteración del automatismo lingüístico** propios del texto. Apela, deliberadamente, a despertar los sentidos al espectador, en el marco del registro y del modo de expresión escogidos, propios de un teatro visual.

En adelante, describiremos algunos aspectos generales del espectáculo referidos al campo de la escenografía, la iluminación, los objetos, la dirección de los actores y el ritmo del espec

táculo. Para ello, se interpretará el video de la misma, para dar cuenta de la experiencia del espectáculo, a personas que no hayan asistido a él. Nos guiaremos por sugerencias aportadas por el cuestionario de Patrice Pavis.⁶

4.1. Escenografía y Utilería

En sus comienzos, la puesta se desarrolló en la sala experimental del "Grupo Viceversa", para un grupo minoritario. Luego, fue representada ante alumnos de las escuelas secundarias, que contaron con material didáctico. Finalmente recorrió, mediante giras, otros escenarios del país y se proyectó en comunidades del sur, frente a descendientes de indígenas mapuches.

Las características de la sala permitieron la elaboración de una estructuración particular del espacio rectangular. Vemos como el espacio actoral se mantiene separado del público hasta la escena final. En ella se produce la movilización de personajes al grito de *malón*, hacia los asistentes que representan la civilización. En el desenlace, después de sugerir la agresión y la invasión espacial, se advierte a un retroceso en el que el grupo actoral regresa a su ámbito particular.

Las acotaciones de escenografía precisadas en el texto que solicita una zona cubierta (techo toldo) y, el resto, descampado y desierto, permiten el planteamiento y resolución de un portón de troncos, que se abre y se cierra, con cierta reminiscencia de las puertas de espectáculos kantolianos, en un espacio escénico no convencional.

El espacio abierto del desierto se demarca, a la izquierda, en contraste con otra zona delimitada a la derecha, destinada a ubicar en forma simultánea las escenas amorosas de Cuncuna con Juan de Dios, un habitante de otro medio étnico y social, caracterizado como gaucho. Asistimos a un espacio desértico y estático, con escenografía despojada, en la que irllimpe, como un elemento plástico sobresaliente y sorprendente, la presencia de una tela negra semitransparente clavada en el piso, de la que emerge una cabeza de un cuerpo preso, como otro signo de la opresión, en estrecha relación entre lo mostrado y lo oculto.

4.2. Sistema de luces

La siguiente didascalía del texto destaca la importancia de la iluminación y sugiere: *"El sol Único personaje vivo de la escena, empieza a apoderarse de todas las cosas, hasta ser una presencia enceguecedora, pesada, obsesiva,*

extraña, inmutable" ⁷. La luz indicada en las acotaciones se trabaja con precisión, en interrelación con la música folclórica de proyección andina, el vestuario y la gestualidad. El estatismo individual se quiebra con desplazamientos destinados a crear cuadros grupales con relaciones de conjunto, trazados coreográficamente y potenciados con la iluminación. Se percibe una fuerte impronta de composición plástica al modo de Rembrandt, apreciada por los receptores del espectáculo. Se privilegia el uso de los colores amarillo y marrón. La luz cumple una función integradora de los sistemas de colores, formas y materias, para connotar la fuerza del desierto.

4.3. Objetos y Biobjetos

La puesta escénica muestra objetos reales e históricos destinados a situar al espectador y agrega, además, un objeto simbólico o biobjeto y objetos imaginarios. Los siguientes objetos reales - la tlllthlca, instllmento musical indígena (caña con cuerno vacuno en un extremo), la lanza, un algarrobo y una especie de vasija de cuero sujeta por cuatro estacas, donde fermenta la chicha-sitúan la escenografía y recuerdan los últimos rastros de vida de los indios abandonados.

Hacia el final, en el momento de las alucinaciones propias de la borrachera, aparece un **biobjeto** kantoriano que establece una contrarrealidad que funciona de modo autónomo. El cacique Pichicalquín ingresa sobre una estructura ósea de un esqueleto de caballo real, reconstruido sobre una plataforma con lledas, para instados al malón. Las alusiones al caballo aparecen en los diálogos y en la historia del personaje. Este objeto creado por Neira, que no estaba indicado en el texto, proporciona una imagen simbólica y onírica, propia del imaginario de los personajes. Para ellos, este animal unido al personaje protagonista simboliza al indio argentino. Cabe recordar la condición de especie de centauro propia del indio o el gaucho argentino, en donde el caballo es una especie de prolongación de la persona.

La presencia de las moscas imaginarias que los atacan y a las que quieren atrapar, resulta otro dato importante. El director se valió de la música y el zumbido para sugerirlas. Los actores se defienden de ellas mediante el trabajo gestual. El hambre los conduce a comérselas, como en el caso del personaje de Iginio.

4.4. Dirección de Actores

La dirección de actores se basó en un sistema de interpretación codificado que acentuó la gestualidad y la mímica, en forma secuenciada. Se buscó la **acción que representara la inacción**. Los cuerpos parecen estar casi muertos y se utilizan como imágenes simbólicas. Se producen los cortes, la acumulación y la modulación de los movimientos corporales, para recrear la inmovilidad en el desierto. Al estatismo de las formas logradas prosigue la caída, con movimientos secuenciados para conseguir nuevamente la inmovilidad. En estos cuadros, abunda la **reiteración de movimientos**.

Los personajes secundarios siguen su propia acción en la inacción. Son utilizados como pretextos para romper el diálogo naturalista. Cada uno reitera su parlamento y su acción autónoma, durante la obra. Establecen un fuerte contraste con la actitud del actor protagónico que construye un personaje con línea de acción continua de carácter naturalista, provocando un cambio de registro.

4.5. El automatismo del lenguaje

La puesta provoca la generación de sensaciones sonoras. La ruptura de la linealidad de la obra se consigue mediante el **automatismo lingüístico**, con las imágenes poéticas de las alucinaciones y de los juegos de palabras.

El aspecto verbal del texto dramático se traduce con fuerza al texto espectacular. La borrachera final genera el recurso del automatismo lingüístico. Los personajes gritan alternadamente:

"Huesos. Luna / Arena. Viento / Pampa / Viento. Fuego. Arena, Huesos / Luna / Pampa, pampa / Pamparena - buesoviento / Lunabueso - fuegopampa / Ave mltellísima santa. Leñita pucho siquiera / Maloncbicba-remesacbesche / Pa, tru tru, truru, tllJ tru, tní / El agua buesosa algarroholunera / Tripamhre ... tripamhre... tripamhre... tripamhre... (deambulando y golpeándose el vientre)! 8.

4.6. Ritmo del Espectáculo

Al optar por la lentitud se logra *"un discurso sobre el inconsciente y la historicidad del texto al margen del texto oído, a la manera de un comentario que duplica el texto"*⁹. En el ritmo general que imprimió Neira a su puesta trabajó, particularmente, el ritmo de los actores mediante la aplicación de la reiteración de sus parlamentos, sus movimientos y el automatismo y las actuaciones autónomas, con movi-

mientos secuenciados y repetidos en la obra. Eligió, apropiadamente, estos medios expresivos para la dirección de actores. Se basó en la continuidad, los cortes, la acumulación y la modulación de los movimientos de los cuerpos. En esta particular dramaturgia de dirección, confluyeron la actuación, las palabras, los silencios, la entonación, el gesto, el movimiento, el estudio de los personajes y sus motivaciones.

5.- CONCLUSIONES

Walter Neira demostró su poética de dirección propia, con la aplicación de recursos kantorianos. Se han descubierto los procedimientos del automatismo, el estado vegetativo, la reiteración, la inmovilidad y la falta de acción que representa la inacción.

Algunas de las secuencias también están pregnadas de connotaciones barbianas, con rasgos propios de la antropología teatral en aspectos referidos a la utilización del cuerpo y la voz, en las leyes del equilibrio, las técnicas extracotidianas del cuerpo, la omisión-retención de acción y en el máximo de intensidad, en el mínimo de actividad.

La escenificación de *Nauelquintún* fue la de un creador que controló el conjunto de los sistemas escénicos, con sentido. Se centró en la producción de imágenes escénicas, generalmente de una gran belleza formal, algunas emanadas del texto y otras por las acciones físicas relevantes. En esta puesta, predominaron las imágenes, vistas desde lejos, por efecto de la distancia y por la técnica de la composición.

Cabe destacar el enlace original conseguido entre el texto dramático y el espectacular. Esta puesta reescrita con recursos kantorianos se realizó en homenaje al director polaco, con rasgos peculiares y diferentes a los de las puestas de la Capital Federal. Es evidente que la misma semilla germinó de otra manera en el desierto mendocino.

E.quiPo de trabajo:

Directora: Graciela González de Díaz Araujo **Investigadores:**

Beatriz Salas, Marc/a Montero, Mario Delhez.

Becaria: Mariana Fressina

CITAS Y NOTAS

- 1 PAVIS, Patrice. Diccionario del Teatro. España, Paidós, 1998, p. 168.
- 2 DUBATTI, Jorge. *El teatro laberinto*. Ensayo sobre teatro argentino. Buenos Aires, Atuel, 1999, p. 55.
- 3 Cfr. KANTOR, Tadeusz. *El teatro de la muerte*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1984.
- 4 DUBATTI, Jorge. *Ol'*. Cit. p. 14.
- 5 Véase nuestros artículos *La tradición la militancia y las búsquedas*. (p. 157) Y los datos aportados en Beckett en Mendoza. (p. 32) citados en la bibliografía.
- 6 PAVIS, Patrice *Ol'*. cit., p. 109-111.
- 7 RODRÍGUEZ (h.), Alberto y Lorenzo Fernando. Nahuequintún. Mendoza, 1963, Voces, p. 11.
- 8 op.cit. p. 41.
- 9 PAVIS, Patrice *Ol'*. cit., p. 255.

BIBLIOGRAFIA

- BOBES NAVES, María del Carmen. Teoría del Teatro. Madrid, Arco, 1997.
- DUBATTI, Jorge (comp.). Samuel Beckett en Argentina. Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- El teatro laberinto. Ensayo sobre teatro argentino. Buenos Aires, Atuel, 1999.
- Teatro comparado. Problemas y conceptos. Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales de Lomas de Zamora, Centro de Investigación en Literatura Comparada, 1995.
- GONZÁLEZ de Díaz Araujo, Graciela. *La tradición, la militancia y las búsquedas*. En: Escenas interiores. Buenos Aires, I.N.T. y Teatro al Sur, 2000.
- KOWZAN, Tadeusz. *El signo en el teatro*. En: *El teatro y su crisis actual*. Caracas, Monte Avila Editores, 1982.
- PAVIS, Patrice. Diccionario del Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología. Barcelona, Paidós, 1998.
- El Teatro y su recepción. Semiología, cruce de cultura y posmodernismo. Cuba, Casa de las Américas y Embajada de Francia en Cuba, UNEAC, 1994.
- PROPATTO, Cecilia. *El elemento siniestro en las obras del Periféricos de Objetos*. En: Jorge Dubatti (comp.) *Poéticas argentinas de Siglo XX*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1998.
- PELLETTIERI, Osvaldo. Cien años de teatro argentino. Buenos Aires, Galerna, 1991.
- VILLEGAS, Juan. Nueva interpretación y análisis del texto dramático. Ottawa, Girol Books, 1991.
- ZA Y AS de Lima, Perla y Trastoy, Beatriz. Los lenguajes no verbales en el teatro argentino. Buenos Aires, UBA, 1997.