

PENSAR LA DRAMATURGIA DESPUÉS DE LA TORMENTA

Javier Swedzky

No tuvimos tiempo de pensar en la estructura dramática de *Flota. Rapsodia Santafesina*. Tuvimos que resolver con lo que teníamos, a pura intuición y movimiento, a corazonada, acierto y error. Todo lo que sabíamos estaba ahí sin mucho razonamiento. Ahora, pasado el estreno, pasadas las tensiones y los ajustes, podemos reflexionar en qué hay por detrás, qué elementos se articularon.

Flota... una creación colectiva en la que conviven muchas formas de escritura. La dramaturgia colectiva, la dramaturgia escénica, la dramaturgia de los títeres, los objetos y los materiales (una dramaturgia de la imagen), el teatro documental, elementos del teatro político panfletario, modos de la ficción y de la no-ficción.

Como fue un proceso de escritura escénica, gran parte de la organización de la estructura dramática general se hizo desde la mirada exterior, unificando en algunos momentos los roles de dirección y dramaturgia mediante un trayecto particular de creación colectiva. Las decisiones de dirección fueron todas acordadas y consensuadas con el grupo. Nos parece que en este momento de glorificación de la individualidad y de la propiedad privada es primordial procurarse espacios de encuentro y desarrollo, en donde el grupo potencie el crecimiento de las personas y aporte una dimensión en la que se articula algo diferente.

Los principales elementos de creación colectiva fueron el aporte y selección de los profusos documentos, testimonios e imágenes que se iban a mostrar en escena, y el acuerdo de los momentos que estructuraron la obra y permitieron su desarrollo, así como la discusión y el consenso con respecto a las posiciones críticas que se iban a exponer. También hubo un trabajo colectivo para pensar los dispositivos escénicos que fueron las bases de las distintas partes de la obra. La escritura misma de los textos fue colectiva, realizada a partir de las propuestas individuales, en las que cada quien elaboraba un texto que se ajustaba en la escena y en la discusión grupal. Ningún texto tal como figura en la versión final de la obra está en su versión



#3 / Ya plena luz hago la sombra. Títeres y objetos en escena

***** El presente artículo aborda el proceso creativo de la obra *Flota. Rapsodia santafesina*, Comedia UNL 2024 (estrenada el 1 de junio en la Sala Maggi del Foro Cultural Universitario, Santa Fe, Argentina).

Pueden consultarse el elenco y ficha técnica completa del trabajo [aquí](#) ↗.

original o individual. Incluso ciertas fuentes externas, como poemas o textos informativos, fueron procesadas de la misma manera.

La inundación fue una experiencia colectiva y traumática, y hablar sobre el tema nos parecía muy delicado. Los matices del discurso son muy importantes y formaron parte de la discusión en los ensayos sobre lo que se iba a decir o no. Se confrontaron experiencias, vivencias, y surgió un contraste por la presencia de la mirada de un extranjero (nombrada en otros artículos de la sección *Bitácora* de este número de ~ la boya ~), ya que uno de los directores nunca vivió en Santa Fe y lo que se daba por sentado le parecía totalmente extraño. Algunas veces el exceso de humor negro, la ironía, el absurdo o la crueldad fueron cuestionados por respeto a las víctimas. De igual modo, ciertas memorias y ciertos discursos cristalizados fueron puestos en cuestión y sacudidos para encontrar ligereza, humor, contradicciones y distancia que permitieran ser pensados desde otra mirada.

Para jugar con las perspectivas y trabajar sobre la memoria, la obra se estructura en dos tiempos: un presente que reflexiona sobre un pasado y su posible representación, y ese pasado, que es expuesto de manera cronológica. El pasado es presentado con una estructura temporal que permite comenzar con el anuncio que hicieron los insectos antes de la inundación subiendo por las paredes hasta la altura a la que iba a subir el agua y terminar con un homenaje con antorchas a los fallecidos, algo que se hizo durante las manifestaciones mucho después del 2003.

La inundación fue una experiencia colectiva y traumática, y hablar sobre el tema nos parecía muy delicado. Los matices del discurso son muy importantes y formaron parte de la discusión en los ensayos sobre lo que se iba a decir o no.

Títere invitado, creación de Silvina Vega, Esteban Fernández y Alfredo Iriarte.



Los eventos tienen un orden: la subida de las aguas, el barro que lo cubre todo, la correntada, la partida de las casas, los barrios inundados, la creación y el final del centro de evacuados, los efectos del agua en las casas, el juicio popular, las luchas por la memoria. Esta cronología entre presente y pasado es presentada por el universo sonoro —ruido ambiente y testimonios—, algo que desarrolla Franco Bongioanni en su artículo, y es detenida y alterada por la aparición de los títeres, que están en una especie de no-tiempo y que son presencias fantasmáticas que vienen a contar lo que sucedió en algún preciso momento: la subida de las aguas, la salida de las casas en la correntada, la vigilia en los techos, el juicio popular. Algunos otros títeres tienen un rol simbólico y efímero, como los soretes que, de ser soretes, pasan a ser los políticos que inauguran la obra inconclusa y a conformar el cuerpo del inundador (una de nuestras bromas pesadas), o un títere que solo existe para dimensionar lo que son diez metros de muro sin construir y sacar otras cuentas.

Otros títeres tienen un rol funcional, como

Alicia, que es a su vez un conejo blanco panfle-
tario que nos guía a través de un juicio popular
con juez y fiscales y provoca la aparición de
muchísima información, de forma muy concreta, y
un títere que es el espíritu del río, es decir, un
títere que le da cuerpo a algo que no lo tiene.

Los títeres no tienen un único rol, así como no

tienen una única técnica de manipulación. En la obra nos tomamos la libertad de no ser del todo coherentes al respecto. Tampoco fue coherente lo que pasó, así que nuestra decisión nos pareció razonable.

De los temas propios de la dramaturgia para títeres y objetos se tomaron las ideas de escala (la posibilidad de hacer entrar generalidades en el espacio para poder tener una mirada global sobre el tema, como barrios inundados enteros), la idea de cuerpos extraños, o monstruosos —en el sentido de que el propio cuerpo es una revelación— y, finalmente, la idea de trabajar con cuerpos inestables para poder mostrar las metamorfosis en vivo. Ninguno de los cuerpos, que no sea de las personas, queda en su misma configuración durante la obra. Las materialidades de estos cuerpos es también parte del discurso, como ya se habló muchas veces, constituida por bolsas en distintas variedades y declinaciones. No por la idea de reciclado sino por la importancia del objeto bolsa y el material plástico en las inundaciones. Los objetos en la obra son expuestos, rodeados de un espacio que permite que aparezca

Los títeres no tienen un único rol, así como no tienen una única técnica de manipulación. En la obra nos tomamos la libertad de no ser del todo coherentes al respecto. Tampoco fue coherente lo que pasó, así que nuestra decisión nos pareció razonable.



PH: Juan Martín Alfieri.

un discurso que emana de su sola presencia. Los objetos también constituyen rápidamente paisajes, ya sean concretos (la plaza 25 de Mayo, un bote en la inundación con una carcasa de televisor) o abstractos o híbridos (una silla que se hunde, una boca humana que asoma dentro de un altavoz). En un momento de la obra, nos parecía importante que el público tocara la materialidad de los objetos de la inundación, y esa es la guía de la escena del centro de evacuados: todas las acciones que se requieren al público implican contacto directo con objetos: ropa, colchones, cartones, alfajores, pelota, cinta, lista de evacuados, lapicera, megáfono. De esta forma se delega directamente la construcción dramática en la relación entre cuerpos y objetos, y la resonancia que eso pueda tener en el público.

Uno de los grandes desafíos de la obra fue el manejo de la información, y de nuestra ansiedad porque algunas cosas sean dichas. Intentamos dos cosas constantemente, una es imponer el principio “las cosas se dicen una sola vez”, y que entonces lo que ya está dicho o sugerido no se diga de nuevo. Esto nos obligó a cambiar testimonios y parlamentos y a deshacernos de mucho texto. También nos costó no comentar cosas tan explícitas y atroces en sí mismas que la sola presentación decía mucho más que cualquier agregado. Tratamos todo el tiempo de exponer (objetos, títeres, información) y que sea el público el que haga su propia reflexión. Estamos mal acostumbrados a un discurso teatral explicativo y paternalista, que cree que el público no puede razonar, lo cual crea unas jerarquías y diferencias entre la escena (que sabe y explica) y el público (que necesita la explicación) que queríamos modifi-

car. No es el diálogo y la relación que queremos establecer con nuestra gente, nuestra comunidad, que son pares.

Mucha de esta carga dramática-informativa real está en el diseño y las materialidades de los títeres, los objetos, y en los materiales brutos expuestos que conforman una imagen, y trabajamos de manera tal que esta imagen, estática o dinámica, ya tenga una carga simbólica con solamente ser mostrada o puesta en funcionamiento.

Esto se ve claramente en la escena del juicio popular con un juguete autómatas que resume las luchas entre la policía y los familiares para poner, o sacar, las cruces de la plaza. En un simple movimiento, la policía se acerca y las cruces bajan. Se acerca la manifestación y

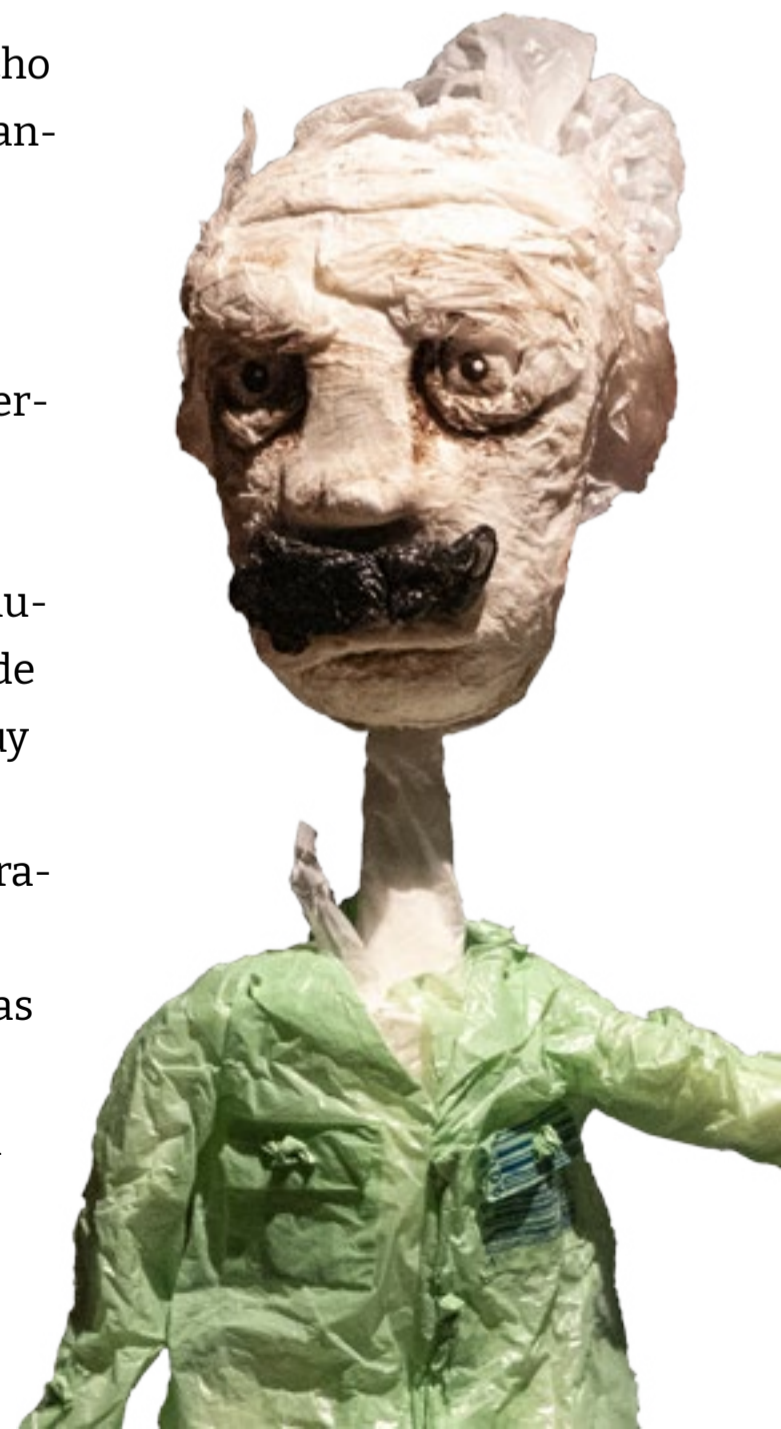
aquellas suben. El movimiento, que es suave en las primeras dos veces, se acelera y se vuelve alocado; la imagen cuenta todo y no hay nada más que agregar.

Al ser tan fuerte esta carga previa, la escritura escénica surgió del juego sensible de los títeres, objetos y materiales, con los cuerpos, con lo que ya se narraba por sí mismo. Y, en el caso de ciertos parlamentos, se puso especial atención en que las palabras no aludieran o subrayaran lo que era contado por la imagen. El texto dicho —el parlamento— fue desplazado de su lugar central para tener la misma importancia, o menos, que otras cosas, dando lugar a un teatro visual.

Este teatro visual se refleja en una escritura escénica que propone un cambio constante de planos, de focos en el espacio que van de lo micro a lo macro, de un lugar a otro distante, creando un movimiento que se pretende incesante y que permite no solamente apelar a la razón y a la memoria del público —algo propio del teatro épico, del teatro político— sino también tener una experiencia emotiva y física. Las imágenes se crean efímeras, no se acentúan, lo que genera un ritmo alucinado parecido al de los sueños. No son un montaje —ni una escritura— en donde hay claridad y limpieza. Más bien hay confusión y superposición. Nos pareció muy importante tener un discurso plástico, visual, potente, que posibilitara sacar la carga de la información cruda y crear momentos de —lo que entendemos y esperamos haber logrado— fuerte teatralidad.

En el teatro clásico, las transiciones de una escena a otra están marcadas por las necesidades psicológicas de los personajes, o por sus objetivos a cumplir, o por necesidades narrativas que a veces dan lugar a las “escenas obligatorias”. En esta

Este teatro visual se refleja en una escritura escénica que propone un cambio constante de planos, de focos en el espacio que van de lo micro a lo macro, de un lugar a otro distante, creando un movimiento que se pretende incesante...





PH: Juan Martín Alfieri.

obra hemos tratado de evitar eso todo lo posible. Entre otras cosas, porque los personajes desarrollan una psicología pero son efímeros, y los objetos aluden a un momento preciso pero no son animados de manera antropomórfica, no tienen una interioridad psicológica. No nos animamos a decir que una fotografía familiar arrastrada por el agua, que muestra deformaciones y grietas, no tiene carga psicológica, pero lo que no tiene es una interioridad tal como se la entiende en el teatro clásico. Tampoco quienes interpretan componen personajes. Son testigos, inundados, operadores. Nunca intentan convencernos de que son otras personas, salvo cuando manipulan un títere y le dan su carácter. Lo cual no quiere decir que no actúen; nos gusta ese espacio indefinido porque nos da mucha libertad. Como consecuencia de todas estas decisiones, los pasajes del montaje están dados por los saltos temporales y bruscos de los eventos que se sobreponen unos con otros, algo que nos pareció mucho más cercano a lo que pasó. Pero, sobre todo, los hilos que sostienen los pasajes de una escena a otra son los propios materiales u objetos con sus dinámicas, despliegues, tiempos, metamorfosis. Es decir, el barro, el pincel, una luz, un plástico, el movimiento de una bolsa.

Al tratarse de una estructura dramática de estas características, cercana a la presentación de hechos, hay un alejamiento del naturalismo o del realismo. Esto no

quiere decir que en la obra no se apele a estos para ciertas escenas, como la animación realista de algunos títeres o ciertos parlamentos de quienes interpretan. O que algo del orden de lo real no aparezca en escena con mucha fuerza, como en el caso de la transformación en un centro de evacuados con la participación del público. Pero la estrategia acerca del naturalismo y la no-ficción es diferente; hemos tomado y revisado algunas de las ideas del teatro épico de Brecht, algunas de las ideas de la creación colectiva del LTL (Libre Teatro Libre) dirigido por María Escudero en Córdoba en los '70 y su revisión posterior, y las preguntas actuales sobre lo que puede ser un teatro que permita compartir un momento con la comunidad.

Hay anécdotas que dan cuenta de la aventura de creación de esta obra: una de las escenas principales nunca había sido ensayada antes del estreno por falta de público. La idea nos daba pánico y al mismo tiempo nos encantaba. Este momento “no teatral”, si tomamos algunos parámetros clásicos, nos entusiasma y emociona.

Al reflexionar un poco después de un mes y medio del estreno, podemos afirmar que la obra es realmente un espacio lúdico en el que un tema enorme y de gran peso es tomado con ligereza y libertad, permitiéndonos excesos, barrabasadas, impertinencias, irreverencias, tal vez como modos de protegernos del espanto que sigue ahí presente acechando. Una de las grandes alegrías que nos trae la obra es que efectivamente colabora al intercambio entre el público, que comparte experiencias dejadas en el ámbito de lo privado. Al ser pares de esta gente inundada, se da una complicidad inesperada, llena de guiños y silencios, algunos traviosos, otros dolorosos. Hemos descubierto que una acción cotidiana —doblar ropa— puede, en el contexto del teatro, convertirse en un acto de una emotividad casi incontenible. Estamos muy agradecidos de haberlo encontrado, y nos preguntamos cómo esta obra nos va a marcar las próximas cosas que hagamos. ~

Javier Swedzky

Escribe, interpreta y dirige teatro. Estudió cine en UNC, títeres en ESNAM y pedagogía teatral en París III, Francia. Trabajó con El Periférico de Objetos y con Marie Vayssières. Es docente de

posgrado en la UNA, director de la Licenciatura en Artes Escénicas y coordinador de la focalización en Teatro de Títeres y Objetos de la UNSAM.

Para citar este artículo:

Swedzky, J. (2024). Pensar la dramaturgia después de la tormenta. *la boya, revista de artes escénicas*, 3(3). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.3.3.e0034