

La pervivencia del tiempo en la reescritura teatral: el caso Griegos de La Convención Teatro

The pervivence of time in theater rewriting: the “Greeks” case of La Convención Teatro

Penélope Arolfo¹

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
penelopearolfo@gmail.com

ORCID id:
<https://orcid.org/0000-0002-0512-0891>

¹ Becaria Doctoral de la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SECyT), Universidad Nacional de Córdoba (UNC) (2017). Licenciada en Teatro (Facultad de Artes, UNC).

Resumen

En el presente escrito estableceremos vínculos entre el concepto de *pervivencia de la antigüedad* (*Nachleben der Antike*) de Aby Warburg y *reescritura teatral* de Daniela Martín. Luego analizaremos la obra teatral *Griegos de La Convención Teatro* a la luz de dicha red teórica. Buscamos observar, comprender y problematizar la idea de temporalidad como un estrato dinámico y complejo, que permite la convivencia del pasado y el presente en un mismo acontecimiento.

Palabras claves

Warburg, Pervivencia, Tiempo, Reescritura teatral, *Griegos*.

Abstract

In this paper we will establish a link between the concept of afterlife of antiquity (*Nachleben der Antike*) by Aby Warburg and theatrical rewriting by Daniela Martín. Then we will analyze the theater play *Griegos* by *La Convención Teatro* taking into account these concepts. Our objective is to observe, understand and problematize the idea of temporality as a dynamic and complex stratum, which allows the past and the present to coexist in the same event.

Keys Words

Warburg, Survival, Time, Theatrical rewrite, *Griegos*.

Introducción

El presente escrito surge en el contexto del equipo de investigación “La imaginería femenina de lo trágico. Un estudio sobre las representaciones del cuerpo en la danza y el teatro (Parte II)”². Allí indagamos en los conceptos centrales de la teoría del arte y la cultura propuesta por el historiador Aby Warburg³. En nuestro caso en particular decidimos profundizar en la idea de *pervivencia de la antigüedad* (*Nachleben der Antike*) y trazar vínculos con la idea de *reescritura teatral* (desarrollada por la docente universitaria y directora teatral Dra. Daniela Martín). Establecemos esta relación teórica porque reparamos en una profunda correspondencia entre ambas nociones, en donde la segunda se presenta como vía poética-creativa que materializa a la primera en el contexto de la obra teatral *Griegos*⁴.

Este espectáculo fue estrenado en el año 2007, en la sala de teatro independiente DocumentA/ Escénicas en Córdoba, y se mantuvo en cartel durante cuantioso tiempo. Se presenta como reescritura de la tragedia *Agamenón*⁵, primera parte de *La Orestíada* de Esquilo, y se basa en un trabajo dramático de entramado de textos de la directora, los actores y los poetas Gastón Sironi y Carolina Muscará.

2 Proyecto de investigación radicado en SECyT-UNLaR: “La imaginería femenina de lo trágico. Un estudio sobre las representaciones del cuerpo en la danza y el teatro (Parte II)”, 2018-2020. Directora Ejecutiva: Dra. Paulina Liliana Antacli (UNLaR-UNC). Directora Consultora: Dra. Mabel Brizuela (UNC). Integrantes: Lic. Maura Sajeve (UNC-UNLaR); Lic. Ma. Ximena Argañaraz (UNLaR); Prof. Natalia Bazán (UNLaR-UPC); Lic. Penélope Arolfo (UNC-UPC. Becaria SECYT-UNC); Lic. Miriam Corzi (UNLaR); Lic. Marta Salinas (UNLaR); Lic. Verónica Cuello; Lic. Marcos Federico Tello (UNLaR); Lic. Mariano Fiore (UNLaR-UNCuyo). Ayudantes alumnos: Mariel Carolina Navarro; Pedro Diaz Mulet.

3 Aby Warburg (1866- 1929), historiador europeo. A sus 13 años de edad (siendo primogénito de una familia de banqueros alemanes) heredó su fortuna y decidió renunciar a ella a cambio del compromiso de sus hermanos menores de comprarle todos los libros que él deseara y que financiaran sus investigaciones de por vida. Surge el “Instituto Warburg de la Ciencia de la Cultura” que fue trasladado de Alemania a Londres por Fritz Saxl (aprendiz de Warburg) como consecuencia de la represión nazi.

4 *Griegos de La Convención Teatro*. En escena: Analía Juan, Maura Sajeve y Mauro Alegret. Dirección: Daniela Martín. Vestuarios: Valeria Urigu/el elenco. Diseño de luces: Rafael Rodríguez. Fotografía y arte digital: Melina Passadore. Diseño gráfico: Rafael Rodríguez/Pía Reynoso. Dramaturgia: Reescritura de *Agamenón* de Esquilo por Daniela Martín, Carolina Muscará, Gastón Sironi, Analía Juan, Mauro Alegret y Maura Sajeve. Asistencia de dirección: Estefanía Moyano. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Dn9whAg_W4Q.

5 En esta obra se relata el regreso del rey de Argos (Agamenón) luego de permanecer diez años en la Guerra de Troya. Vuelve junto a su esclava Casandra. Clitemnestra (esposa de Agamenón) planea cómo asesinarlo a modo de venganza, por el sacrificio de su hija (Ifigenia). Ella mantuvo una relación adúltera con Egisto, primo del rey de Argos.

El vínculo que establecemos entre *pervivencia de la antigüedad* y *reescritura teatral* permite pensar el presente como una capa de complejidad de tiempos yuxtapuestos, situación a la que se le suma una nueva dificultad al situarlo en contexto escénico. Comprender y desagregar esta arista en la construcción de sentidos es nuestro segundo objetivo en la presente pesquisa. Nuestra tercera intención se refiere a manifestar en palabras los correlatos que observamos en dicho contexto, ejemplificarlos y sistematizar pensamientos y problematizaciones en torno a los dos conceptos seleccionados que encuentran como principal punto de contacto su abordaje del tiempo.

Guiará nuestras reflexiones un cúmulo de preguntas que desarrollaremos ordenadamente y en profundidad a lo largo del trabajo, que se desprenden de una interrogación troncal: ¿qué co-construcción de la pervivencia de la antigüedad en la reescritura teatral *Griegos* realizamos como espectadores? Para abordar este interrogante decidimos dividir el escrito en cuatro secciones diferentes.

En la primera, titulada “*Nachleben*: la potencia del tiempo en el tiempo”, desarrollaremos los conceptos que pondremos en juego a la hora del análisis. Es decir, nos abocaremos a la pregunta: ¿qué entendemos por pervivencia de la antigüedad y qué por reescritura teatral? Posteriormente, en “*Anacronismo*: nudos del tiempo en escena” estudiaremos ejemplos concretos de *Griegos* en donde observamos la manifestación de huellas del tiempo en contexto escénico. En la tercera parte del escrito, “*Memoria*: cuerpos a contratiempo”, problematizaremos en torno a cómo pervive el pasado en el cuerpo presente de los actores. Seguidamente, en el apartado “*Co-construcción*: vínculos con otros en temporalidades y espacialidades desplazadas” haremos foco en el aspecto relacional que se establece con el espectador. ¿Cómo el vínculo que se establece entre actores y espectadores permite la co-creación en cada función? Por último, en “*Consideraciones finales*” arriesgaremos una serie de ideas a la luz de lo desarrollado anteriormente; y plantaremos nuevos interrogantes invitando a realizar futuras reflexiones en nuevas investigaciones.

Nachleben: la potencia del tiempo en el tiempo

Si en la base de nuestra indagación se encuentra el vínculo entre los conceptos *pervivencia de la antigüedad* y *reescritura teatral*, es significativo partir de la pregunta ¿qué se entiende en este contexto por dichas ideas? En función de esta pregunta orientadora se desprenden otras que permiten profundizar la indagación. ¿Cuál es el contacto que se establece entre ambas nociones? ¿Qué nuevos sentidos le aportan a la escena contemporánea? Al abordar estos interrogantes es necesario desplegar una respuesta en varias capas de complejidad.

Partiremos del concepto *pervivencia de la antigüedad*. Warburg desarrolla una definición que sostiene mediante un sistema de pensamiento que se presenta ambiguo, pero con absoluta correspondencia, enmarcado en su “ciencia sin nombre”. Allí propone un modelo sintomático de la historia (en contraposición al modelo desarrollado por el historiador Winckelmann) en donde el tiempo se entiende alejado de las formas cronológicas y lineales. Más bien se comprende como temporalidad que permite movimientos en la historia como estratificaciones, fracturas en el tiempo, discontinuidades, anacronologías, intervalos, retenciones temporales, fragmentariedad, procesos inconclusos, repeticiones y plasticidad en su devenir.

José Emilio Burucúa en su *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg* (2003) realiza un análisis sobre la civilización del Renacimiento, la magia y el método de Warburg. Allí señala que Aby articulaba las teorías de Darwin y los conceptos de memoria (pospuestos desde la psicología fenomenológica de las primeras décadas del siglo XX) que se objetivan en formas artísticas. Su propósito era reconstruir la cadena de larga duración de dichas formas.

Dentro de este enclave paradigmático, la lectura de nuestra contemporaneidad abre a múltiples posibilidades de vínculos.

Para Warburg, la reaparición de las formas antiguas en el arte de épocas sucesivas debía convertirse en interés de estudio continuo y urgente. (...) La “supervivencia de lo antiguo” le servía como piedra de toque para evaluar en qué medida el conflicto entre las concepciones espirituales antiguas y las modernas hubiese ocupado el pensamiento a lo largo del tiempo. Warburg había extraído la expresión *Nachleben der Antike* de un trabajo del historiador Anton Springer que había sido publicado precisamente mientras Warburg estaba cursando los estudios universitarios en Bonn (Forster , 2005, p.17).

Por ende, en su propuesta la antigüedad se presenta como eje que perdura en el tiempo y reaparece en diversos contextos. Se puede deducir que propone una línea de pensamiento europea pero no eurocentrista, porque considera también al contexto en el que retorna cada elemento de la antigüedad. A este respecto Didi-Huberman (2009) afirma

La historia del arte según Warburg es lo contrario de un comienzo absoluto, de una tabula rasa: es más bien un torbellino en el río de la disciplina, un torbellino —*un momento perturbador*— más allá del cual el curso de las cosas se inflexiona e incluso se trastorna en su profundidad (p. 26).

De esta manera, la antigüedad no aparece como un canon ni un arquetipo, sino como tensión latente entre aspectos individuales y colectivos, pasado en potencia y presente subyacente. Un influjo permanente de la antigüedad, “Tal es el sentido de la palabra *Nachleben*, ese término del ‘vivir-después’” (Didi-Huberman, 2009, p. 29). Nos indica un desplazamiento del tiempo que aparece como sintomatología que sólo puede existir gracias a un pensamiento dialéctico (Antacli, 2015).

En este punto resulta pertinente preguntarnos ¿cómo comprendía Warburg a las obras de arte? ¿Qué vínculo establecía entre *Nachleben* y dichas obras? Desde su perspectiva eran documentos activos, en donde se materializa y vehiculiza la memoria cultural. En este contexto las obras de arte son un excelente ejemplo en donde pervive el pasado en cada presente.

Es en función de esto, que consideramos apropiado relacionar *pervivencia de la antigüedad con reescritura teatral*. Pero ¿cómo se pueden encontrar pasado y presente en una obra teatral? ¿Qué poética creativa se pone en juego allí? ¿Cómo se construye esa escena?

Para responder estas preguntas debemos tener presente dos asuntos. Por un lado, que “la ‘permanencia de la cultura’ no se expresa como una esencia, un rasgo global o arquetípico, sino, por el contrario, como un síntoma, un rasgo excepcional, una cosa desplazada” (Didi-Huberman, 2009, p. 50). Es decir, que el pasado se hará presente en escena a modo de síntoma.

Y por el otro lado, es imprescindible considerar que en el caso seleccionado para este trabajo la vía poética mediante la cual el grupo creó la obra, se trata de la reescritura teatral. Precisamente el prefijo “re” nos invita a pensar en la convivencia entre pasado y presente.

Para conceptualizar el proceso de reescritura teatral, Daniela Martín configura la noción de *potencia relacional*. Aquí pone en juego dos términos: uno de Giorgio Agamben y el otro de Nicolas Bourriaud. Del primero retoma la idea de potencia como ímpetu o pujanza para llevar adelante un hecho, sin que necesariamente pase al acto. Y del segundo autor toma la concepción del arte como estado de encuentro, un estar-juntos cuya elaboración de sentido es colectiva, intersubjetiva. Señala Martín en Paz Sena (2016), “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” (p. 61).

La directora propone este concepto y esta forma de ver la escena en un contexto que Cipriano Argüello Pitt (2016) describe en una entrevista para *Cuadernos de Picadero*. Allí señala que “En los últimos años se ve en Córdoba una cantidad importante de trabajos que abordan la adaptación y la reescritura de obras literarias y teatrales clásicas y contemporáneas” (p. 5). Lo que nos exhorta a reflexionar sobre la relevancia que se les otorga a los clásicos en la ciudad de Córdoba, su trascendencia y qué construcción de sentidos sugiere este hecho.

Después de lo mencionado observamos claramente el correlato entre el pasado latente que propone la pervivencia de la antigüedad y la potencia relacional a la que hace referencia la reescritura teatral. Pero ¿qué particularidades aporta el hecho de que la reescritura sea teatral? ¿Qué es lo que se tiene en cuenta para realizar la reescritura *Griegos*? ¿A qué se le dio valor en esta obra? ¿Qué persiste de *La Orestíada* en *Griegos*? ¿De qué manera actualizan los actores aspectos del pasado que no vivieron? ¿Por intermedio de imágenes, textos, de lo que leen, de lo que saben sobre una temática puntual, de lo que escuchan al respecto? ¿Qué lectura hace *Griegos* de la antigüedad?

Anacronismo: nudos del tiempo en escena

¿Por qué retomamos una obra griega hoy? ¿Qué influencia de los antiguos existe en el teatro cordobés? Al respecto, Leticia Paz Sena (2016) retoma las palabras de Martín

(...) 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 (p. 62).

En las palabras de la directora podemos divisar dos ejes problemáticos. En primer lugar, el por qué volver a un clásico, por qué remontar los textos clásicos de la Antigua Grecia para hablar en la contemporaneidad. Aquí vemos una vez más la relevancia del deslizamiento del tiempo y de la pervivencia de la antigüedad.

Esto nos permite hablar de una temporalidad que no se basa en la cronología, sino (como mencionamos) en una anacronía. Nos lleva a una ambigüedad de la experiencia temporal en donde pasado y presente se vinculan, se citan y se contradicen. Sumada a la ambivalencia que constituye el observar y escuchar un clásico en la contemporaneidad con un formato, estructura y lenguaje absolutamente diferente a las obras llevadas a cabo en Grecia.

En segundo lugar, la problemática que se desprende de las palabras de Martín se puede pensar en torno a cómo llevar a escena hoy una obra clásica teatral. Desde la esfera del cómo (es decir del hacer) se pueden visibilizar dimensiones de la antigüedad mediante imágenes, vestuarios, utilización del espacio, textos, entre otros aspectos que revelan los síntomas de la temporalidad a modo de “huellas” escénicas. Las detallamos a continuación⁶.

1) Temporalidad.

La principal característica (desde nuestra perspectiva de análisis) se refiere a temporalidades permanentemente imbricadas: el tiempo mítico (de la Grecia Clásica) y el pasado reciente de Córdoba, Argentina (y el contexto internacional en el que se inserta).

⁶ Análisis de la función de *Griegos* del sábado 16 de noviembre de 2019 en la Sala de Teatro Independiente, La Luna.

Un ejemplo concreto se observa cuando el personaje Casandra (ni bien comienza el espectáculo) se acerca a las mesas en donde están sentados los espectadores, y empieza a explicar los vínculos familiares en los que se basa la narrativa de la obra, mientras dibuja en simultáneo un árbol genealógico. En este acto menciona personajes de la obra clásica, mientras que las imágenes que se muestran (en supuesta correspondencia con dichos nombres) se refieren a personas contemporáneas como el actor Brad Pitt, la directora Martín, personalidades políticas, etc.

2) Gráfica.

La gráfica publicitaria del espectáculo también guarda coherencia con la idea de remontar aspectos del pasado griego en nuestro presente. En ella observamos los rostros de los actores de perfil, bajo un juego de luces y sombras que destacan el ojo derecho de cada actor, el perfil de cada nariz y sus bocas. Esto remite a los perfiles femeninos de las esculturas clásicas. Hacemos referencia específicamente al segundo período de la Grecia Clásica, particularmente a la *Afrodita de Cnido* realizada por Praxíteles alrededor del 360 a. de C. De esta manera, la gráfica aporta a construir el vínculo con la antigüedad.



Imagen 1: Martín, D. (2019). Griegos. Córdoba, Argentina. Arte gráfico de R. Rodríguez y P. Reynoso.

3) Dinámica de la obra.

El espectáculo se presenta en clave paródica, posee un gran trabajo en su ritmo y esto lo logra mediante diferentes vías. Se observa una alusión directa a la realidad circundante, por ejemplo en el momento en que Agamenón sale de la escena a la calle y la nombra (Ramón Escuti) al leer un cartel ubicado en el espacio real en el que ocurre dicha acción; e inmediatamente hace un comentario estableciendo un paralelismo entre el nombre de la calle y el del presidente brasileño Jair Bolsonaro.

La fragmentariedad es otra manera de aportar dinamismo. La observamos especialmente durante la primera escena, en donde cada personaje habla con diferentes espectadores. Es decir que cada espectador observa la misma obra pero con organizaciones diferentes, lo que habilita a lecturas ligeramente dispares.

Por último observamos el montaje del tiempo. Esto sucede por ejemplo en el momento en que Casandra pide escuchar un fragmento de una canción en donde se menciona su nombre: *Ella llegó a mí y/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* (Sui Generis, 1974).

4) Espacialidad.

La disposición espacial que propone la obra se puede leer como otra reminiscencia de la antigüedad. Según Paz Sena a *Griegos* se la puede considerar una “Tragedia de Cámara”, haciendo referencia a la elección consciente (por parte del grupo) de hacer funciones en las salas pequeñas con un número limitado de espectadores.

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 (Paz Sena, 2016, p. 114).

Espacio reducido, pocos espectadores y conscientes de su calidad espectral. Disposición en mesas redondas, alrededor de las que cada espectador se puede sentar en el lugar que desee o en la silla libre que encuentre, lo cual trae implícito una interacción con personas conocidas y/o desconocidas. Todos estos son aspectos que aportan al objetivo de generar conciencia de expectación.

5) Espectadores.

A lo anteriormente mencionado, se le añade la permanente y directa solicitud por parte de los actores, a la participación activa de los espectadores. Un ejemplo concreto lo hallamos cuando Clitemnestra, haciendo alusión a la llegada de Agamenón junto a Casandra, increpa al público femenino diciendo “¿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?” (Alegret, M.; Juan, A.; Martín, D.; Muscará, C.; Sajeve, M.; Sironi, G., 2007, escena 2). Luego hace esta pregunta uno por uno a cada espectador: algunos de ellos responden, otros no y otros lo hacen muy tímidamente.

Un segundo ejemplo lo encontramos en el vino que fue ofrecido al iniciar el espectáculo. Esta fue una bebida característica que formó parte de la base de la alimentación en la Antigua Grecia, y que se degustó principalmente en los grandes banquetes y en las Fiestas Dionisiacas. En estas fiestas corría el vino libremente (debido a que en Grecia existían grandes cultivos de vides) e inclusive se hacían espectáculos en honor al Dios del vino. Aquí podemos trazar un nuevo puente entre pasado y presente.



Imagen 2: Martín, D. (dir.) (2019). *Griegos*. Córdoba, Argentina. Fotografía de M. Palacios.

6) Vestuario, iluminación y sonorización.

El vestuario de las dos actrices posee una correspondencia directa con las largas túnicas utilizadas en la Grecia Clásica, acompañadas de pequeñas fajas. Así mismo sus colores son tradicionales (blanco, rojo/bordó y negro) lo que nos permite pensarlos en términos simbólicos. Las actrices llevan sus cabellos recogidos haciendo fuerte referencia a los peinados con trenzas y cintas utilizados en la antigüedad y plasmados en frisos, bajorrelieves y esculturas exentas del primer y segundo periodo clásico en Grecia.



Imagen 3: Martín, D. (dir.) (2019). *Griegos*. Córdoba, Argentina.
Fotografía de M. Palacios.

La iluminación es tenue, sin grandes efectos especiales. La obra se ilumina con luces generales y se puntualiza en escenas particulares. Se suele ver filtrada la luz de la calle, con la cual los actores interactúan. Por último, resaltamos que se sonoriza muy pocas veces la escena: con la canción de *Sui Generis* (mencionada anteriormente) y sobre el final (lo que aporta a construir una atmósfera tendiente a la catarsis, objetivo primordial del Teatro Griego).

Resta preguntarnos por un elemento que desde nuestra perspectiva se presenta como primordial para la pervivencia de la antigüedad: el cuerpo. ¿Cómo se manifiestan los cuerpos en esta temporalidad? ¿Qué implica en el cuerpo trabajar con un clásico?

Memoria: cuerpos a contratiempo

¿Qué cuerpo se ve cuando se ve a Clitemnestra, Casandra y Agamenón en *Griegos*? ¿Cómo se trabaja la temporalidad en este contexto? Sin lugar a dudas desde nuestra perspectiva, la principal vía por la cual se materializa el pasado en el presente en una obra teatral es el cuerpo de sus actores.

Vemos a la actriz Maura Sajeve que dice ser Clitemnestra. Analía Juan, Casandra. Y Mauro Alegret se presenta como Agamenón. Escuchamos sus voces diciendo textos que a nuestros oídos suenan extraños, mientras que en otros momentos escuchamos textos coloquiales. ¿Quiénes hablan en cada caso? ¿Los personajes o los actores?

Para pensar el cuerpo de los actores en este contexto, resulta de relevancia acudir al concepto de memoria. Forster apunta lo siguiente “Warburg no podía considerar la tradición como una herencia sólida, un patrimonio en progresivo incremento, y, por ello, comenzó a buscar los mecanismos subterráneos de rechazo, de distorsión y de abatimiento que dan forma a la memoria” (2005, p.33).

Vemos que la memoria acciona sobre el cuerpo. Pero ¿qué implicancias hay cuando esa memoria es puesta en juego en un contexto teatral? Los actores recurren a sus memorias individuales y a la memoria colectiva a través de elementos escénicos (vestuario, peinado, etc.) y de sus propias actuaciones. A continuación describiremos las vías del trabajo que impacta en las actuaciones por las cuales los cuerpos permiten una lectura desde el presente sobre el pasado, en el contexto de Teatros de la experiencia⁷.

⁷ Teatros de la experiencia es el modo de trabajo estudiado por la Dra. Martín. En su Tesis Doctoral retoma el concepto propuesto por Oscar Cornago (quien desarrolla esta categoría en dos estudios: *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, 2005; y *Teatro de la experiencia*, 2006). En resumidas palabras lo define como un tipo de teatro basado en un despojamiento formal, que no busca focalizarse en la estilización y construcción de mundos ficcionales. Enfatiza la presencia real e inmediata del actor/actriz. En este contexto la narración de historias es relevante ya que son desarrolladas desde el sentido común a límites insospechados, permiten iluminar aspectos latentes de la narración e invitan a nuevas reflexiones. Sus principales características son: clave corporal/perfomática, procesual y estética.

1) Dramaturgia.

En escena se materializa a través de los parlamentos de cada actor/actriz: como mencionamos anteriormente la dramaturgia de esta obra se puede entender como una reescritura. Al reescribir *La Orestíada* este texto pasa por el cuerpo de la directora y los actores.

Sumado a este procedimiento, dicha obra es reescrita nuevamente en cada función. Es decir, no existe una función igual a otra y cobra nuevos sentidos cada vez. Por ende se desempeña como texto-plataforma para despegar a otros sentido, que implican la memoria colectiva cristalizada en la propuesta teatral y la memoria individual (de cada actor y cada espectador) evocada en el acontecimiento.

Como mencionamos anteriormente, la dramaturgia se materializa en los parlamentos de cada actor. Se escuchan textos cotidianos y conocidos; extracotidianos y con sonoridades poco habituales. Paz Sena (2016) señala al respecto

(...) 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 (p. 116).

Por ende, la dramaturgia se completa en la escena propiamente dicha. Allí encontramos un nuevo binomio en donde habita otra posibilidad de pervivencia de la antigüedad: la dramaturgia se basa en articulaciones entre una obra clásica, aportes del grupo (materializando su memoria colectiva) y de cada intérprete (desde sus memorias individuales).

2) Improvisación/código actoral.

Esta línea creativa posee relación directa con lo mencionado anteriormente. El trabajo en la obra no se rige por la fidelidad al texto-plataforma, sino por la fricción permanente entre este y los emergentes presentes en cada función. Los actores improvisan pero no con una lógica homogénea.

Maura Sajeva basa su improvisación en una búsqueda sobre el binomio ficción/no ficción⁸. Se presenta de cara a los espectadores como Maura que “va a hacer de Clitemnestra”, menciona pensamientos que posee en relación a su personaje e inclusive señala explícitamente cuándo va a comenzar a actuar. Un ejemplo concreto se observa cuando Clitemnestra habla de la fortuna que su familia tuvo en el pasado, e inmediatamente Maura realiza un paralelismo con la cantidad de dinero que gana como actriz independiente en Córdoba.

Si bien Mauro Alegret también bordea el límite de la ficción/no ficción, se percibe que la estrategia de improvisación que él lleva adelante para poder revivir el pasado en fricción con el presente, es el discurso ficcional. El actor lo manifiesta mediante el uso exacerbado del texto-plataforma, de gestos que se asocian con la Tragedia Griega, la emisión impostada del texto, la verticalidad de su cuerpo para subrayar la ficción y despegarla de la realidad.



Imagen 4: Martín, D. (dir.) (2019). *Griegos*. Córdoba, Argentina. Fotografía de M. Palacios.

En cuanto a Analía Juan, la estrategia en su improvisación es la de meta ficción. Es decir vincula permanentemente el texto-plataforma con otros textos no sólo escritos para la escena sino películas, canciones, poesías, etc. Esto no quita que también hace uso de quiebres entre ficción/no ficción.

En cuanto a Analía Juan, la estrategia en su improvisación es la de meta ficción. Es decir vincula permanentemente el texto-plataforma con otros textos no sólo escritos para la escena sino películas, canciones, poesías, etc. Esto no quita que también hace uso de quiebres entre ficción/no ficción.

3) Código de la obra.

Griegos se presenta como una parodia de *La Orestíada*. Se observa que acude al código de la comicidad con el fin de desmitificar la solemnidad de las obras clásicas y procurar un encuentro directo con los espectadores. De esta forma pone en jaque la idea de los clásicos como tragedias.

⁸ Adoptamos el concepto de ficción planteado por Patrice Pavis (2014), quien lo entiende como una construcción que se encuentra por fuera del aquí y ahora, posee su tiempo, espacio y sus propias leyes de construcción independientes a la del mundo real.

Sostiene dicho código durante todo el desarrollo de la obra, excepto al final en donde se torna dramática. En este contexto se usan textos poéticos que se combinan con la música final. Lo que no nos invita a un ambiente jocoso, sino más bien genera una atmósfera somnolienta y dolorosa.

4) Gasto energético/gestos.

Los cuerpos de los actores se presentan diferentes cuando actúan en la esfera ficcional, en relación a cuando permanecen en la no ficcional. En el primer caso, sus movimientos, gestos y la forma de enunciar el texto se amplifican, suenan impostados; los cuerpos representan a dioses, sus movimientos son desmedidos, el llanto es estremecedor y la risa llega a ser sarcástica. En cambio, en el segundo caso (no ficción), los cuerpos se presentan cotidianos, hacen un uso moderado de su energía, dicen los textos de forma



Imagen 5: Martín, D. (dir.) (2019). *Griegos*. Córdoba, Argentina. Fotografía de M. Palacios.

coloquial y representan a los mismos actores. Este paralelismo en el gasto energético es otra vía que permite visibilizar la convivencia de diferentes temporalidades: cuando se hace referencia al pasado se observa un derroche desmedido de la energía; mientras que cuando se vuelve al presente existe moderación sustancial de esta.

Hasta aquí hemos hablado del cuerpo de los actores, pero nos preguntamos ¿qué pasa con el cuerpo de los espectadores? ¿Qué lugar ocupan en esta supervivencia de tiempos? ¿Cómo se ponen en juego sus propias temporalidades?

Co-construcción: vínculos con otros en temporalidades y espacialidades deslizadas

Si hacemos un breve repaso por lo desarrollado hasta aquí, encontramos en primer lugar el planteo de la red teórica sobre la que nos abocamos en este escrito. Un parangón entre *Nachleben der Antike* y reescritura teatral. Como eje de contacto entre ambos, establecemos el trabajo particular sobre la temporalidad.

En un segundo momento señalamos que en contextos escénicos esta latencia del tiempo se materializa por medio de diferentes vías que enumeramos, describimos y ejemplificamos. En una tercera instancia nos focalizamos en el cuerpo de los actores, y desciframos los modos en que manifiestan sus memorias de la antigüedad.

En el presente apartado pretendemos poner en juego el rol de los espectadores en el entramado ya descrito. Proponemos esta capa de complejidad en el análisis porque si partimos de la idea de que la reescritura implica una potencia relacional que inicialmente se forja entre directora y actores, luego (bajo la lógica descrita por Martín) conlleva la mirada y relectura del espectador. Resta aclarar que se puede hacer un parangón entre este procedimiento y la noción de *co-creación*, que llevaría a inferir que el espectador pasa a ser un *co-creador* de la obra *in situ* y *a posteriori*.

Es decir, la reescritura se produce a partir de *La Orestíada* pasando por el cuerpo de la directora y los actores, hasta llegar al espectáculo *Griegos*. En simultáneo, esta obra es reescrita en escena a partir de los emergentes propios del aquí y ahora durante cada función que, por último, son releídos por los espectadores quienes terminan *co-construyendo* el sentido del pasado en cada uno de sus presentes.

¿Cómo es receptada la *co-creación* promovida en un tiempo presente y en un espacio real en relación a un pasado lejano y espacio distante? ¿Qué trae implícito? ¿Cómo se predispone el cuerpo de quien observa? A continuación arriesgaremos nuestro ejercicio de reescritura sobre *Griegos*.

En el momento en que observamos la obra *in situ* (como mencionamos anteriormente, en su función del día 16 de Noviembre de 2019), podemos decir que nuestra experiencia comienza siendo ambigua. Entramos a una sala teatral pero la disposición espacial no es la habitual, sino

que nos tenemos que ubicar alrededor de mesas. Nos sirven vino y aceitunas. Todo nos hace pensar en un bar, sin embargo al leer el programa de mano es factible pensar en los grandes banquetes griegos.

Luego se acercan los actores (uno a uno), se presentan con sus nombres reales y mencionan al personaje que están representado. Esto hace pensar que todo lo que sucede allí es ficcional. Después suceden varias escenas, de las cuales poseemos una relectura indeterminada.

Esta se basa en tensiones que nos generó la dinámica de la obra, el humor empleado y las contraposiciones entre los textos clásicos y contemporáneos. Todas estas cualidades nos permiten arriesgar una relectura sobre nuestra calidad de mundo en permanente cambio, movimiento dinámico que invita (y por momentos exige) la participación permanente. Un mundo en donde grandes realidades se esconden detrás del humor, en donde los dioses se mezclan con “las personas comunes” y hablan ya no de grandilocuencias sino de sus desgracias.

La obra (desde nuestra expectación) es desopilante y tras la comicidad revela grandes miserias humanas. La violencia de un hombre hacia una mujer, la muerte de una hija, la prohibición de la libertad, la guerra percibida como un hecho glorioso. Esto hace eco en nuestra memoria particular contemporánea. Tensionamos *Griegos* a la situación actual de violencia de género y el lugar de la mujer en la sociedad, la lucha por los Derechos Humanos y los conflictos entre naciones (por intereses económicos y/o políticos).

Una segunda relectura después de ver la obra (en correspondencia con las palabras de Martín señaladas al principio del apartado) refiere a que todos en algún punto poseemos características similares a Clitemnestra, Casandra y Agamenón. Rasgos de los tres personajes encontramos en cada uno de nosotros, manifestados de diferentes maneras. Soberbia, humillación, deseos de venganza, dolor, amor y ganas de huir son emociones que vuelven “a flor de piel” y nos recuerdan las pasiones humanas que nos recorren.

La antigüedad pervive, se reescribe día a día no sólo en obras teatrales sino en nuestras vidas cotidianas. Se manifiesta en vínculo directo con el contexto en el que reaparece y adopta, así, ligeros matices. De acuerdo a lo desarrollado, los clásicos resultan infinitamente contemporáneos.

Consideraciones finales

La pervivencia de la antigüedad en una reescritura teatral, los nudos del tiempo que ésta presenta haciendo uso de huellas y apelando a la memoria individual y colectiva. Una de las premisas que sostiene Aby Warburg es que una obra de arte se presenta como vehículo seleccionado de la memoria cultural. La pervivencia de la antigüedad renueva la historia, pero no linealmente sino de manera discontinua, heterogénea y problemática.

Al materializar experiencias sobre el mundo y perpetuarlas en personajes, Esquilo le permitió a Martín retomar su mirada y actualizarla. En este acto observamos cómo las artes pueden funcionar a modo de herramientas que perpetúan paradigmas, más allá de las personas que los vivencian.

Directora, actores y espectadores poseen roles móviles, dinámicos y juxtapuestos en el aquí y ahora. Los cuales se complejizan al plegarlos con la lectura que hace *Griegos* de la antigüedad. La co-construcción y la relectura resultan evidentes en dicha propuesta.

Inferimos que esta obra teatral nos permite observar cara a cara los aspectos de la antigüedad que resuenan en nuestra contemporaneidad, generando conciencia sobre ellos. Se persigue a través de esta conciencia (desde nuestra interpretación) que busquemos ser libres de miserias ancestrales.

Invitamos a reflexionar, profundizar y problematizar en aristas que quedan por fuera del foco de interés de este escrito. ¿Cómo pervive la antigüedad en *Al final de todas las cosas* y *Con la sangre de todos nosotros* (obras que completan la trilogía de *La Convención Teatro*)? ¿Por qué la necesidad imperiosa de recurrir al pasado para hablar del presente a través de obras teatrales? Pareciera ser que el teatro se presenta como el mejor (o uno de los mejores) escenario para exponer a modo de espejo amplificador problemáticas que nos aquejan desde siempre.

Bibliografía

- Antacli, P. (2015). *La fórmula del pathos de la ninfa según Warburg. Un estudio sobre la supervivencia del modelo mítico femenino en el corpus de la obra de Pablo Picasso* [tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba]. Recuperado de <https://rdu.unc.edu.ar/handle/110864/4415>.
- Arguello Pitt, C. (2016). La adaptación teatral. *Cuadernos de Picadero*, (30), pp. 5-11.
- Burucúa, E. (2003). *Historia, arte, cultura. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (O. A. Oviedo Funes, trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. (J. Calatrava, trad.). Madrid: Abada Editores.
- Forster, K. (2005). Introducción. En A. Warburg, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (pp. 11-56). Madrid: Alianza Editorial.
- Martín, D. (2013). Autorías complejas. La escena y la multiplicación dramática en los procesos de creación. *Territorio teatral*, (9). Recuperado de http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n9_03.html
- Martín, D. (2018). *Teatros de la experiencia: variaciones escénicas cordobesas* [tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba]. Córdoba, Argentina.
- Pavis, P. (2014). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. (J. Melendres, trad.). Barcelona: Paidós.
- Paz Sena, L. (2016). *Prácticas reescriturales en la dramaturgia del teatro independiente contemporáneo de Córdoba: Griegos, poética y política del texto teatral* [trabajo final de grado, Universidad Nacional de Córdoba]. Córdoba, Argentina.

Perea, M. C. (2013). *La imagen del teatro como Pathosformel en el proceso de creación actoral*. Comodoro Rivadavia: Vela al Viento Ediciones Patagónicas.

Sui Generis. (1974). El tuerto y los ciegos. En *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* [CD]. Buenos Aires: Talent.

Cómo citar este artículo:

Arolfo, P. (2021). La pervivencia del tiempo en la reescritura teatral: el caso Griegos de La Convención Teatro. *AVANCES*, (30). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33494>.