

# La escritura del texto dramático para un Teatro de Acción

POSADAS, Marina /Facultad de Filosofía y Letras (UBA) – [marinaevaposadas@gmail.com](mailto:marinaevaposadas@gmail.com)

---

Eje: Mimo - Tipo de trabajo: ponencia

---

» *Palabras claves: Teatro sin parlamentos - autoría - dramaturgia*

## » **Resumen**

El presente artículo busca hacer un aporte en el campo de los estudios teatrales, al iniciar el camino de la Dramaturgia en el Teatro de Acción. Dado que las obras escritas para este tipo de teatro sin parlamentos son escasas, esporádicas y, en su mayoría, desconocidas (raramente publicadas), hacer un estudio de ellas no arrojaría resultados relevantes. En cambio, dando un paso atrás, me propuse estudiar el lenguaje de la acción en profundidad y su relación con la escritura dramática. De ese análisis que fue también práctico y experimental, produciendo, dando clases y debatiendo, ha surgido este escrito que no pretende llegar a conclusiones definitivas sino que busca abrir un camino de preguntas por el cual cada vez más artistas nos animemos a transitar.

## » **Presentación**

Es costumbre de la mayoría de los mimos actuar sus propias obras. Unipersonales, en general, estas obras subsumen el aspecto autoral a la labor actoral.

[...] En un intento por clarificar y desarrollar la tarea del dramaturgo que cada mimo puede ejercer, empecé a encaminar el proceso creativo hacia la escritura de un “libreto” de la obra, en función dialéctica con el rol del director, quien llevará la obra a escena [...]

Fue gracias al nivel de detalle que permite la palabra escrita, que noté la diferencia entre: “personaje entra”, “Roxana llega” o “Alberto vuelve”. Porque dramáticamente es muy distinto indicar que un actor “entra” a escena (lo cual acercaría la dramaturgia del Mimo a una didascalía teatral<sup>1</sup>), a decir que el personaje “llega”. Cuando llega, se resalta el hecho de que llega de algún lado: de afuera, de lejos, etc., mientras que si “vuelve”, hay algo más que está implicado: la ida. Para poder volver, primero, tuvo que ir. Y, entre el ir y el volver, ha operado una transformación, producto del tiempo y la experiencia vivida “allá”. Pensemos en el canon

---

<sup>1</sup> La didascalía es una acotación del autor que puede tener distintas funciones: las paratextuales, que orientan la lectura en lo referido a lugar, espacio y personajes de la obra; y las particulares, que indican cómo se debe decir un parlamento o qué hace el otro actor mientras escucha. Siendo esta última la más usada en Teatro y siendo la única parte escrita para no ser dicha, muchas veces se ha pensado que es la sustancia de la dramaturgia en Teatro de Acción. Así quizás la conciben quienes toman las obras del Teatro de Texto como modelo y pretenden “hacer algunos ajustes” para escribir sin parlamentos. Pero escribir Mimo jamás puede hacerse con estas didascalías, ya que la dramaturgia debe contar el conflicto que atraviesan los personajes y nunca, el modo en que actúan los actores.

de la vuelta: La Odisea. Una obra gigantesca desarrollada en torno a una sola y simple acción. Podría decirse que no hay nada, en la obra, por fuera de "Ulises vuelve". Al mejor estilo Cervantino, podríamos titular "De cómo Ulises pudo sortear un sinnúmero de avatares que le complicaron, durante diez años, la vuelta a su palacio, en Ítaca" Y aquí vemos la importancia de definir quién es el sujeto. Ulises es, para muchos de nosotros, un personaje conocido y cargado de datos. Si, en cambio, el que vuelve es Alberto, habrá que leer entre líneas la obra completa para saber quién es Alberto y poder, así, decidir cómo vuelve. Esta sería la tarea emprendida por el director, encargado de dar forma a las acciones escritas en un papel.

Pero, si el mimo encara todo este trabajo en soledad, tendrá que desarrollar las tres funciones él mismo (autor, director y actor), como tan bien lo explicara Ángel Elizondo allá por fines del siglo pasado, cuando hizo brotar en mí el interés por estos temas.

Hasta ahora, concentrar los tres roles en una misma persona, ha constituido una limitación para el arte del Mimo, ya que cada una de ellas trabaja con técnicas y saberes muy distintos, los cuales no han sido explorados y explotados en todas sus posibilidades, pues siempre un rol ha primado por sobre los otros.

Resulta necesario superar los límites que la tradición del unipersonal nos impone, romper los hábitos que nos impiden expandir la creatividad hacia nuevos territorios y enriquecer nuestras obras autonomizando las áreas.

Sabemos que, aunque ese mimo unipersonal no considere la escritura dramática como una profunda actividad creativa, sino como el mero soporte para fijar en la memoria las escenas creadas<sup>2</sup>, igualmente compone su obra con una dramaturgia<sup>3</sup>, a la cual no logra dominar.

Una posibilidad para lograrlo es componer obras a partir de la escritura de un texto dramático. No es la única ni la mejor forma de crear, pero permite avanzar en el camino de especialización de los roles que tanto bien puede traer a nuestro arte. Estando escritas, las obras, además de perdurar en el tiempo, pueden someterse a múltiples realizaciones, ya que su fortaleza reside en estructurar la historia de forma dramática y no en describir detalladamente cómo se hacen los movimientos, gestos y acciones de los personajes. [...] Por eso, para el dramaturgo de Mimo, la palabra (que no es utilizada por el mimo cuando actúa) es indispensable para estructurar la obra y es la materia de su creación.

Así logré explicar, por primera vez, algo de todo lo que desde hacía muchos años venía haciendo y pensando. Escribí ese breve artículo porque Víctor Hernando me alentó a hacerlo: se va a publicar en la *Movimimo*, me dijo, sería bueno que escribas algo... Y yo lo titulé: *Escribir dramáticamente no es describir acciones*. (Posadas, 2016: p. 51-52)

El artículo no me dejó conforme: era muy corto, poco claro, insuficiente. Me propuse escribir más y mejor, respecto a la hermosa experiencia de escribir Mimo. Entonces me situé en el comienzo, en el

---

2 Generalmente, cuando se lleva al papel la escena previamente actuada, sin la pluma de un dramaturgo sino como mero soporte para la memoria, se describen movimientos y formas de hacerse (lento, hacia atrás, en la derecha, etc.) sin estructurar, con eso, dramaturgia alguna.

3 Sin saberlo, de algún modo encadena sucesos, plantea un inicio y llega a un final. Las acciones se le van amontonando en función de parámetros no dramáticos, pero igualmente construyen la obra. Cuando el mimo no tiene claro qué quiere contar con las acciones que hace, sino que las hace suceder una después de otra en función de razones extra dramáticas (porque quedan lindas así, porque se le ocurrieron en ese orden, porque le resulta fácil de actuar en ese orden, porque cree que ese orden cuenta lo que él quiere decir pero no se toma el trabajo de confirmarlo leyendo sus propias acciones, porque así cubre el tiempo estimado para la función o porque esas son todas las acciones que se le ocurrieron), la obra puede plantear contradicciones de sentidos, zonas nebulosas, falta de tensión o remates no deseados.

principio de todo: pero cuando pensé que el origen había estado en “Raúl toma un arma”<sup>4</sup>, me acordé de “Luz pinta”<sup>5</sup> y entendí cuánto más atrás del origen siempre está el origen. “Luz pinta” estaba en mí desde el año 1997 y había fundado un camino en la escritura dramática del Mimo.

Pero claro, atrás de Yamil Chadad y su *Internada Luz*, estaba el maestro Ángel Elizondo con su ya gastado “personaje toma una manzana, la come...”. Años más tarde, con Raúl y su *Paraíso Cabaret*, lo que hice fue trazar un poco mejor el método, entender haciendo, hacer explicando y escribir ensayando. Pero eso no fue lo único, claro. También se debe considerar como un gran aporte, indispensable sin duda, el trabajo de discusión sostenida que he venido manteniendo con Víctor Hernando durante largo tiempo, respecto a estos temas y a otros que son de su interés. No hace mucho di con un concepto suyo que fue el detonante de este escrito: Hernando clasifica las acciones en micro, meso y macro, de acuerdo a cuántas partes del cuerpo estén involucradas en su realización, lo que equivale a decir que las clasifica en función de su condición de movimiento. Esto me llamó la atención y pensé: “¿qué sentido tiene fundar la dramaturgia del Mimo en las acciones, y clasificar a éstas en función del movimiento?”. Luego advertí que se trataba de una diferencia de enfoques. Hernando hace foco en el movimiento porque su eje gira en torno al actor. Es decir, propone una continuidad lógica con la tradición del Mimo: el cuerpo como eje de la obra y la creación. Esto era para mí algo evidente, y hasta disonante, porque en mi formación había una clara diferencia entre movimiento, gesto y acción y, siendo que el Mimo se fundaba en la acción, resultaba incómodo que su dramaturgia se articulara en función del movimiento.

El tema es arduo y detallista. Partiendo de lo que Ángel Elizondo entiende por acción: desplazamiento con un fin determinado (a diferencia del movimiento y el gesto, de acuerdo a su escrito en el “Esquema corporal” del año 1947), clasifiqué las acciones como simples, compuestas y complejas. Y, para todo esto, nada importa con cuántas partes del cuerpo las hagamos ni cuantos movimientos necesitemos. Esta diferencia en la clasificación no es una mera distinción teórica sino que produce un efecto distinto a nivel creativo. Porque no es lo mismo entender la acción como sustentada en el movimiento, a la hora de componer una obra de Mimo, que entenderla como unidad mínima de la construcción dramática, cuando se la quiere componer escribiendo. En esto radica la sustancial diferencia ontológica sobre qué es la acción o qué se entiende por ella, a la hora de producir obras.

Clasificar las acciones en simples, compuestas y complejas hace foco en su cualidad intrínseca y permite distinguirlas en el lenguaje. Para el dramaturgo, son las palabras quienes construyen el drama y no los movimientos. Entender las acciones y manejarlas dramáticamente es más productivo, para mí, que

---

4 Primera línea del guión de acciones del frustrado espectáculo *Paraíso Cabaret* que estábamos haciendo con el grupo La Palanca en torno a los años 2004 y 2005.

5 Me refiero a *La internada Luz*, obra que ensayé durante varios años, dirigiendo a un grupo que creé para llevarla a escena, pero que nunca logré estrenar.

entender de qué movimientos consta. En cambio, observar la acción en función de los movimientos que la componen, el tono muscular y la dinámica empleados para realizarla, es algo que compete más al actor y su formación que al autor. Si se entiende la dramaturgia, con Víctor Hernando, como la escritura del cuerpo en el espacio, es razonable que lo importante sea entender los movimientos de cada acción. Si, en cambio, se restringe el campo de la dramaturgia como lo propongo yo, a la escritura del texto dramático, lo que importará de la acción es su condición y capacidad para producir y estructurar el drama.

## › **Fundamentos**

¿Por qué escribir un texto dramático en un teatro que no tiene parlamentos?

Trabajar en este sentido constituye, para mí, una posición política e ideológica porque implica confrontar con el criterio hegemónico que dice que el mimo es el único capaz de crear, con su cuerpo-mente-sentimientos, y que con él nace y muere la obra. Empezar a escribir las obras significa abrir un camino hacia un campo que no fue trabajado, donde está todo por hacerse.

Para empezar, escribir conduce hacia la autonomización de las áreas, lo cual permitirá el fortalecimiento del rol del autor y una estructura productiva tripartita, mucho más dinámica que la actual. Contar con los roles de actor, director y autor, abre las posibilidades creativas y no al revés. Escribir las obras es uno de los caminos posibles para fortalecer el rol del autor, acercándolo al del dramaturgo teatral. Sin embargo, este no es el único modelo de autor, para el teatro ni para el Mimo en particular. En la tradición de la Compañía Argentina de Mimo, Elizondo ha trabajado mayormente con el modelo de autoría colectiva, basada en la improvisación. Este y otros procesos creativos trabajan la escritura como soporte y no como materia creativa.

En segundo lugar, crear a partir de la escritura facilitará la perduración de las obras, permitirá una mayor proliferación y una revisitación de las mismas a lo largo del tiempo, entrando en nuevas relaciones dialécticas con realizadores y públicos. Actualmente, los mimos cuentan con muy pocas obras de repertorio<sup>6</sup>. Cuando una obra es creada mediante la escritura, presenta una cantidad de significantes vacíos que estimulan la invención de otros nuevos, generando un nuevo texto polifónico; pero no sucede

---

<sup>6</sup> Víctor Hernando destaca algunas de ellas (Hernando, 2017): Oscar Kümmel (San Juan 1935-2012), *Angelino* (1984), enteramente ideada para Mimo. La obra de Carta: *Inferno y Sueño anterior* y las realizadas por el grupo marplatense Los Juglares: las pantomimas de estilo *El Pescador*; *Invitación*; *El sastrecillo*; *La doma*; *Los ciclistas* y los mimodramas: *Interior*, de Maeterlinck; *Amaterazu*, de la mitología japonesa y *Cuentos Hindúes*. Y también comenta que este grupo se constituyó a partir de la lectura del libro de Jean-Louis Barrault *Reflexiones sobre el teatro*, donde hace una descripción de la famosa escena *En torno a una madre*.

lo mismo cuando se ha capturado una polifonía particular y se la quiere reproducir<sup>7</sup>. En tal sentido, el texto dramático es una obra abierta a la creación.

Además, la escritura dramática objetiviza el trabajo con el límite. Si bien existen numerosos puntos de partida para la creación de una obra, y cada cual tendrá los propios (una situación vista en la calle, un poema, un cuadro, una noticia, una leyenda o una música, entre innumerables otras opciones), la materialidad siempre se nos impone. Si el autor conoce el lenguaje con el que trabaja, entiende que hay cosas que no puede decir, tiene un límite. Sin palabras, hay conceptos que no se pueden transmitir. A modo de ejemplo, y aunque sea una obviedad, el Mimo no puede construir la ironía que se produce cuando escuchamos a una persona decir: “no estoy comiendo un sándwich” mientras la vemos comer un sándwich, porque no cuenta con el enunciado textual que desmiente lo que vemos. Este es un caso muy común en la escena, cuando los mimos trabajan los materiales desde la lógica de la lengua y no desde la lógica de la acción. Si espera comunicar, el dramaturgo sabe que tiene un límite; si prefiere expresar, sabe que tiene otro. Y en ese medio tiene que caminar. En cuanto lo expresivo toma demasiado espacio, corre el riesgo de salir del marco genérico y despistar a los espectadores. Si la comunicación pretende abstracciones demasiado complejas, mejor lo haría utilizando la palabra, y si se la rebaja a lo codificable, la obra se transforma en un juego de adivinanzas con el público.

Como consecuencia de todo lo antes dicho, se deduce que, con el desarrollo de la dramaturgia, se consolidará el Mimo como arte en su conjunto. A cada obra nueva le corresponderá un nuevo director y un nuevo actor, haciendo girar así una semiosis ilimitada, que es también el trío del conflicto y la producción dialéctica. La sola existencia de dichas obras traerá consigo a quienes las estudien y las analicen; se podrán enseñar y cuestionar. Surgirá una cantidad de roles que en otras artes encontramos comúnmente pero que en el Mimo brillan por su ausencia. Teóricos, críticos y docentes se formarán a la par de nuevos espectadores. Lo que sucede a menudo es que cada actor que compone su “personaje encerrado en una caja” cree que es el primero o el único, porque no sabe que esa idea ya la han tenido todos los mimos antes, porque proviene del aprendizaje de una técnica actoral (que se llama evocación y punto fijo) y no de una capacidad autoral o dramática. Otra vez un caso del más simple y elemental materialismo dialéctico marxiano: una técnica corporal determinando una estructura ideal.

## › ***El Teatro de Acción***

---

<sup>7</sup> Hasta el momento, he sabido que muchos mimos recurren a la palabra escrita como soporte de ayuda memoria y que, luego de haber compuesto sus obras, las escriben, así como podrían filmarlas, para registrar lo que han hecho. Pero esto en nada construye la dramaturgia, sino que se utiliza la palabra para registrar unas relaciones dramáticas que ya se han construido previamente en la escena y en el cuerpo. Seguramente por eso recurren a una gran adjetivación, ya que lo que se busca es reponer, por medio de las descripciones, los movimientos que el actor realiza y cómo los realiza, más que lo que hace y por qué lo hace.

Siendo que la palabra Mimo ancló su significado en un solo tipo de Mimo, mucho de lo que hacíamos, por no decir casi todo, quedaba por fuera de esta definición. Cuando Mimo orientó al espectador a suponer sólo un tipo de obra, de actor, de estética y de poética, dejó de servirnos para dar cuenta de lo que hacíamos. Entonces, preferí llamar “Teatro de Acción” a lo que hacía, en vez de “Mimo”, porque entendí la necesidad de diferenciarme. Imagínese la confusión que significaría, por ejemplo, llamarle obra de Mimo a *La cuna vacía*, el espectáculo de Omar Pacheco. Seguramente, todos los espectadores que hasta ahora han ido a verlo, no hubieran asistido y, en cambio, todos los que hubieran ido, hubieran salido decepcionados. Porque la palabra Mimo genera un conjunto de expectativas: por la preeminencia de Marcel Marceau en la escena mundial, lo entendemos como una obra unipersonal, con un personaje melancólico y tierno, pintado de blanco y que hace gestos con la cara y las manos, pues no puede hablar. Desde esa concepción de Mimo, muchas obras quedarían afuera, como la de Omar Pacheco, por ejemplo. Hablar de Teatro de Acción nos permite revincular al Mimo con el teatro, sacándolo del ámbito del entretenimiento y la morisqueta al que estaba relegado (como atracción en cumpleaños y como sirviente de toda clase de emprendimientos comerciales) y hacer foco en el lenguaje que usa más que en el que no usa. Entre muchos otros nombres, Teatro de Acción me ha parecido el que más se ajusta a la corriente de Mimo que seguimos quienes estudiamos con Ángel Elizondo, pionero en Argentina y Latinoamérica, fundador de la única escuela digna de llamarse Escuela, en el año 1964. Toda esta disputa por el nombre, para nada intrascendente toda que vez que constituye una lucha de poder, tiene su raíz en los orígenes mismos del género, desde que el padre del Mimo moderno, Etienne Decroux, decidió dejar de hablar de Pantomima y fundó el *Mime corporel* para diferenciarse del trabajo realizado hasta ese momento por Debureau y del uso abusivo de la gesticulación facial y manual.

Llamar al Mimo “Teatro de Acción” implica abrir las posibilidades a obras con elencos numerosos, vestuarios de todo tipo, a la utilización de objetos reales y no solamente evocados, donde la palabra hablada no esté prohibida y donde el maquillaje y su color no sean definitorios de nada. Pero, sobre todo, hablar de Teatro de Acción me permite abrir el Mimo al campo de la Dramaturgia, puesto que hace foco en la Acción como la base de su lenguaje escénico.

### › ***El lenguaje de la Acción***

Si bien sabemos que, actualmente, la definición de lenguaje para una disciplina artística está en cuestión, y que esta forma de comprender el arte proviene de la extensión de los conceptos lingüísticos a disciplinas extra lingüísticas, no por eso ha dejado de resultar operativa.

Por eso, y haciendo un uso sencillo del término, trataré de explicar qué entiendo por “lenguaje de acción” y por qué propongo su estudio.

Comprender al Mimo como un lenguaje teatral sustentado en la acción nos permite deslindarlo de otras características que, por insustanciales, podrían estar o no estar. La técnica de evocación que hace ver objetos imaginarios o desplazamientos ilusorios y la redundancia gestual para remarcar sentimientos son dos elementos que podrían no estar. Pero, en ningún caso podrían dejar de estar las acciones, porque son las que sustentan la obra y articulan el sentido. Y es por eso que su análisis y estudio es primordial para cualquier desarrollo que se quiera hacer de la Dramaturgia.

En tal sentido, lo primero es diferenciar qué es una acción y qué no lo es. Para ello, ha sido de vital importancia la lectura del *Esquema corporal* que escribió, a modo de apunte interno para sus alumnos, Ángel Elizondo, en el año 1947. Allí se deslinda el movimiento y el gesto, (Cáceres, 2013: p.70-73) de la acción. Esta diferenciación de movimiento como *desplazamiento en el espacio sin un fin determinado*, y gesto como *movimiento codificado traducible a una palabra*, le permitió a Elizondo encontrar la columna vertebral de artes tan emparentadas como la Danza y la Pantomima. De ese modo, definió, para el Mimo, la acción como un *desplazamiento en el espacio con un fin determinado*. Con esta sencilla pero esclarecedora distinción, pude comprender cuál era la unidad de significación sobre la cual debía trabajar. Lo siguiente fue advertir que las acciones, para conformar un lenguaje, no están solas ni aisladas, sino que funcionan en relación. Descubrir los tipos de relaciones es asunto de este estudio, porque es de la relación de donde brota, propiamente, el sentido.

Para empezar, las acciones se desarrollan en el tiempo, hay una relación sintagmática que encadena unas con otras. A su vez, allí donde hay una acción, no hay otra, lo cual también genera el espesor paradigmático que también es propio del lenguaje hablado.<sup>8</sup> Estos dos ejes ponen a las acciones en relación pero, particularmente, las acciones también pueden ponerse en una relación de simultaneidad. Es posible que alguien camine, respire, mire, mastique y hable, todo al mismo tiempo.

### › ***El verbo es la acción***

Todos los que hemos pasado por la escuela de Elizondo sabemos que la acción configura el canal comunicativo predominante en el Mimo. Si, además, hemos ido al colegio, también sabemos que el verbo representa las acciones. Luego recordé que no todos los verbos designan una acción. Los hay que designan estados o procesos. Y eso complejiza la cuestión. Entonces, comencé a clasificar las acciones de acuerdo a cómo podían ser descriptas por los verbos. Así noté que, además de acciones simples, compuestas y complejas (como las que detallo más adelante), también las hay abstractas, pretexto, grupales y descriptivas, entre otras.

---

<sup>8</sup> Al respecto, recomiendo la lectura de Luis Cáceres (Cáceres, 2015), donde se hace un análisis pormenorizado de los conceptos semiológicos en teatro desde la perspectiva de Patrice Pavis, detallando los conceptos de sintagma, paradigma, vectorización, eje metonímico y metafórico.

Siempre siguiendo a Elizondo en la primera y fundamental clasificación que él hace entre acciones lenguaje y no lenguaje, continué la tarea de estudiarlas bajo otros criterios. Es importante señalar, en este punto, que seguir a Elizondo no ha sido un berretín de obsecuente, sino que me resultó imprescindible a la hora de querer comprender el fenómeno de la comunicación y deslindarlo de la expresión, con el que tantas veces se confunde.

Para poder construir obras comprensibles, necesitamos distinguir las acciones que pertenecen a un repertorio reconocible dentro de una cultura situada geográficamente y temporalmente. Acciones que pertenezcan a otras culturas o que se utilicen en esferas muy especializadas, difícilmente serán comprendidas por otros. Saber esto es imprescindible para alguien que aspire a escribir obras de acción. Pero solo con esto no bastaba. Se hacía necesario conocer en mayor detalle las cualidades de la acción y sus funciones, para usarlas como la materia prima de la escritura.

A partir de esto y tomando como base la primera clasificación propuesta por Elizondo, subdividiendo y detallando, seguí trabajando en definiciones cada vez más ajustadas que permitan comprender mejor el lenguaje de la acción para, luego, estudiar lo específico de la escritura en lo relativo a cómo se articulan esas acciones.

## › ***La Acción: sus propiedades y sus funciones dramáticas***

### *Acción lenguaje propio y lenguaje ajeno*

Llamamos así, por sugerencia de Nicolás Fernández, a los dos grandes grupos de acciones definidos por Elizondo: a las acciones que él llama Lenguaje (a secas) y que, por formar parte de la cultura del emisor y el receptor, pueden constituir un mensaje comprensible, las hemos renombrado *Acción Lenguaje propio*; y las que llamamos *Acción lenguaje ajeno* son aquellas que Elizondo llama Acciones No Lenguaje, para referirse a las que por formar parte de una cultura extraña al receptor (propia de otro tiempo, de otra geografía o de una esfera muy específica de trabajo, por ejemplo), no pueden ser comprendidas o solo lo son en forma vaga. Hicimos este cambio en la denominación (mas no en el concepto) porque entendimos que reforzaba una postura ideológica que no queríamos abonar.

### *Acciones ejecutables y el problema de la acción abstracta*

Por encima de esta base, que sostiene lo demás como la línea del bajo en una partitura, se encuentran las acciones ejecutables y las abstractas. Esta diferenciación es de suma importancia para poder comprender los límites comunicativos del lenguaje de acción. Si bien nada impide a un artista expresar aquello que le



es esquivo y está en su ley si pretende mantenerse en los bordes o ensanchar los límites de su expresión, bueno es que sepa con qué elementos cuenta y cuáles se le rebelan.

Las acciones ejecutables son aquellas que se pueden hacer, así como un flautista ejecuta una melodía. El actor, con su cuerpo, puede saltar, mirar o aplaudir. Pero hay otras, que por carecer de materialidad y consistir en procesos internos, no son ejecutables. Pensar, amar o temer, no pueden hacerse. Lo que es posible es componerlas a través de otras y lograr, así, dar la idea de “piensa”, “ama” o “teme”. (En este sentido, las acciones abstractas siempre serían acciones complejas, aunque no en un sentido estricto).

Respecto a este tipo de acciones, me interesa especialmente mencionar la perspectiva que tiene el propio Ángel Elizondo. Para él, lo que yo he llamado acción abstracta se trata de una “acción interior”. Nótese cómo, esta denominación evidencia de por sí la posición del artista. Se trata de las mismas acciones pero desde dos puntos de vista creativos diferentes: mientras Elizondo hace foco en el rol del actor (apunta a con qué elementos expresivos es capaz de transmitir los sentimientos y pensamientos que acontecen en su interior), la distinción entre acciones ejecutables y acciones abstractas, pone el eje en el dramaturgo porque las agrupa de acuerdo a su capacidad comunicativa.

Las acciones ejecutables permiten construir secuencias narrativas y dramáticas. Lo que estas secuencias signifiquen a nivel metafórico, es otro asunto. Es decir, las ideas vienen por añadidura de los hechos.

### *Acción simple. Compuesta y compleja*

Una acción simple es la unidad mínima de significación ya que, al pretender descomponerla, no se encuentran más que movimientos. Caminar es una acción simple. Consiste en levantar un pie, mantener el equilibrio mientras se lo adelanta, apoyarlo nuevamente, restablecer el equilibrio y volver a empezar con el otro pie. Es decir, estamos frente a una acción simple cuando el fin se cumple con esa sola acción, cuando al intentar descomponerla no se encuentran unidades menores, sino tan solo movimientos.

En cambio, cuando la acción requiere de dos o más para realizarse, entonces se empieza a complejizar en grados cada vez más altos, y ya podemos hablar de acciones compuestas, pues para cumplir el fin deben sucederse varias acciones de forma concurrente. Cabe aclarar que cualquier sucesión de acciones simples no constituye una acción compuesta, sino únicamente aquella que las hace concurrir a un mismo objetivo. Por ejemplo, alguien que inspira, mira y salta, en forma consecutiva, no está realizando ninguna acción compuesta; mientras que alguien que mete la mano en su bolsillo, saca la billetera, extrae de ella un billete y lo entrega al vendedor, está pagando. “Pagar” es una acción compuesta porque requiere de otras para realizarse.

Finalmente, lavar los platos, cocinar un guiso o arreglar un auto son acciones a las que llamo complejas, ya que implican muchas otras acciones dentro. Lavar los platos requiere de abrir la canilla, agarrar la esponja, echarle detergente, fregar, enjuagar y poner a escurrir, como mínimo. Una acción compleja está

formada por otras, simples y compuestas, gracias a las cuales se puede cumplir la finalidad. Igual que antes, mientras lavo los platos puedo escuchar música o conversar con alguien. Estas acciones simultáneas no forman parte de la acción compleja de lavar los platos. Incluso puedo hacer otras acciones intercaladas: dejo la canilla abierta, busco la pava, la lleno, la pongo al fuego y vuelvo a lavar. Esta secuencia de acciones lo único que hace es poner en suspenso la acción compleja y dialogar con ella, pero sin formar parte de ella. Sin embargo, por grados crecientes de complejidad, ciertas acciones que ponen en suspenso otras, también pueden llegar a componer una sola acción más compleja. Por ejemplo, si mi propósito era escribir un libro, puedo intercalar: buscar en el diccionario, sacar punta al lápiz, borrar, arrancar una hoja, pensar, descansar, leer, y muchas otras acciones que sean concomitantes, aunque detengan la acción evidente de escribir. Porque “escribir un libro” es de un grado mucho más complejo que lavar los platos. Y así podríamos seguir avanzando hasta “descubrir América” o “hacer la revolución”.

Por último, cabría mencionar dentro de este grupo a las acciones abstractas citadas más arriba ya que, al no ser ejecutables, requieren de otras para realizarse. Así, “temer” podría componerse de temblar + protegerse + huir (y muchas otras combinaciones posibles dependiendo quién teme y a qué le teme).

Conocer y reconocer las acciones en el abanico de sus complejidades es fundamental para construir con ellas una obra de teatro.

### *Acción con valor de movimiento*

Es una acción tan simple que no pasa de ser un movimiento. Consiste sencillamente en poner el cuerpo en una posición socialmente establecida y decodificable, generalmente con un “para” reconocible, como sentarse, acostarse o arrodillarse. Se sienta para comer, se acuesta para dormir, se arrodilla para suplicar, etc. Conocer el uso común de estas posiciones, permite utilizarlas en la escena de manera extracotidiana, previendo el efecto que se producirá con ello.

Este tipo de acciones con valor de movimiento suelen ser acciones ancilares que sólo toman relevancia dramática cuando se independizan.

### *Acción ancilar y acción dramática*

Como ya he dicho antes, las acciones compuestas, para ser realizadas, necesitan de otras. En tal caso, estas otras no son escritas por el dramaturgo sino entendidas como parte de la acción compuesta. Se escribe “lava los platos” y nada más, porque las otras son ancilares.

Para entenderlo mejor, trabajemos sobre un ejemplo más sencillo: en una acción simple como “agarra el dentífrico”, las acciones “levanta el brazo”, “abre la mano” y “cierra la mano” no son dramáticamente

significativas. Todas ellas son simples acciones con valor de movimiento o movimientos necesarios para agarrar el dentífrico, y no se escriben. En cambio, si el dramaturgo escribiera:

—Levanta el brazo.

—Agarra el dentífrico.

estaría descomponiendo las partes de una acción simple, y esto debería tener algún objetivo dramático. En principio, pareciera estar queriendo indicar dónde está el dentífrico y cómo lo agarra (el dentífrico está arriba y lo agarra levantando el brazo), es decir, que esta escritura estaría encubriendo una acotación o funcionaría más como una didascalia, que con un valor dramático. Si, en cambio, nuestro hipotético escritor pusiera:

—Levanta el brazo para agarrar el dentífrico.

Al utilizar la preposición como nexos subordinante, lo importante sería “agarrar el dentífrico” mientras que la acción es “levanta”. Esta estructura genera una tensión y una sospecha de fracaso: levanta el brazo para agarrar el dentífrico pero... puede suceder algo que se lo impida. Y, nótese cómo se acentúa esta tensión si se cambia “agarrar” por:

—Levanta el brazo para alcanzar el dentífrico.

Lo cual enfatiza el hecho de que el dentífrico está alto y debe hacerse un esfuerzo. De este modo, los dos verbos: levanta y alcanzar, son la base de la estructura dramática sin necesidad de aclaraciones del tipo de “con dificultad”, “estirándose”, etc.

Lo importante a destacar en este punto es que “levanta el brazo” no es una acción dramática si con ella no va a suceder, luego, nada. Si “levanta el brazo” es sólo un movimiento necesario para agarrar el dentífrico, la llamamos acción ancilar, porque es dependiente o esclava de otra. “Levanta el brazo” (acción con valor de movimiento) es una acción que puede ser parte de muchas otras, como: parar el colectivo, descolgar la ropa, rascarse la axila, pedir la palabra, saludar a Hitler, etc. Lo interesante es que el dramaturgo pueda aislarla de los muchísimos “para” posibles y darle un valor dramático propio, destacándola y sacándola de su rol ancilar. De no ser así, es preferible que escriba: “hace seña al colectivo”, “descuelga la ropa”, “se rasca la axila”, “pide la palabra” o “saluda a Hitler”, cediendo a los realizadores la decisión de levantar el brazo, cómo y cuánto, de acuerdo a la lógica de la poética desplegada por la obra y la coherencia de acción del personaje.

### *Acción con valor de gesto*

Es necesario distinguir entre un gesto liso y llano como mover el índice de izquierda a derecha para decir “no”, de una acción con valor de gesto. Como ya dije, en términos elizondianos, un gesto es un movimiento traducible a palabra. En cambio, en este caso estamos hablando de acciones (no de movimientos) que, por ser altamente codificadas, también son traducibles a palabra. Por ejemplo, mover

la mano de izquierda a derecha es la acción de “saludar” que puede entenderse como “hola”, mientras que moverla de arriba hacia abajo es directamente un gesto que significa “vení”. Esto muestra, bien de cerca, cómo es de lábil el límite entre acciones y gestos, estando en la frontera estas acciones con valor de gesto.

### *Acción descriptiva*

Dependiendo del objetivo con que se utilice la acción, esta puede tener una función descriptiva. Así como es posible reunir acciones con el propósito de describir una situación (como tan bien lo hace el cine clásico), también es posible describir con acciones las características de un personaje. Este procedimiento tiene la función de *adjetivar al personaje por medio de acciones que no hacen avanzar el conflicto*. “Lujurioso” podría ser una continuidad de acciones así: bebe vino, besa a una mujer, bebe, cuenta oro, bebe. Sin embargo, como esta secuencia de acciones bien podría participar de un momento narrativo o dramático, su función descriptiva depende del lugar que ocupe en la obra (raramente se describiría a un personaje al final) y de cómo se articule con el resto de las escenas.

Nótese que no estoy proponiendo segmentación alguna para la escritura de obras. La tradición teatral ha utilizado la división en actos, escenas y cuadros, como tan claramente lo describe Jean Pierre Ryngaert (Ryngaert, 2004: p. 37-38). Tampoco estoy haciendo distinción de géneros, pues hay variado y valioso material al respecto. Lo que me interesa aquí es hacer un aporte de aquellos elementos propios para pensar la obra en clave de acción. Por eso, estos apuntes y esta clasificación no son suficientes ni definatorios para componer ni interpretar una obra de Mimo.

Lo que sí quisiera apuntar claramente es que una misma acción puede tener distintas funciones: puede, como en este caso, describir a un personaje, puede construir un sustantivo, presentar una situación o hacer avanzar el drama. En el caso de la acción descriptiva, es fácil imaginar el mecanismo para los personajes tipo, aquellos que se construyen y se identifican por su rol, como carpintero, costurera o padre, por sobre los que poseen características individuales y psicológicas. Para estos personajes, es fácil adjudicar un repertorio de acciones que le sean propias y también es fácil, con ello, caer en un *cliché*. Sin embargo, todo depende de las proporciones. Si las acciones obvias se usan en su punto justo, se colabora con ello a la comprensión y se reduce, así, el alto nivel de incertidumbre que embarga al espectador de teatro sin parlamentos, toda vez que, desde que empieza la obra, empieza a funcionar en él un mecanismo de adivinación que lo absorbe y le impide la percepción y el disfrute de los elementos que están más allá de los connotados. Cuando el personaje se construye de forma errática y no es posible asirlo de ninguna forma, impone al espectador una tarea árida y penosa de interpretación. En cambio, si se le brindan elementos claros y en la proporción adecuada, se lo libera del trabajo de adivinación y queda disponible para adentrarse en otras actividades espectatoriales. Por eso digo que el manejo de estas acciones con función descriptiva contribuye enriqueciendo la dramaturgia.

## *Descripción dramática*

Cuando las acciones se usan para describir situaciones, es importante que se tenga en cuenta el aspecto dramático. No se trata de explayarse en detalles pintorescos como lo haría un novelista, al que una descripción puede llevarle un capítulo entero pues, de ese modo, se vería absolutamente desbalanceado el conjunto de la pieza teatral. Al contrario, lo interesante de la descripción es que contenga aquellos elementos sustantivos al drama como lo hace, por ejemplo, la escena de esa película donde el novio es invitado por primera vez a la casa de sus futuros suegros y, entre el mobiliario, se observa una porcelana que, a la vez de describir (junto con el resto de los objetos de la puesta en escena) la clase social a la que pertenece la familia anfitriona, es el elemento clave que desatará el conflicto cuando el invitado la rompa torpemente y se sepa que allí guardaban las cenizas de la abuela, tan querida en la familia y reivindicada en el discurso durante la cena. De ese modo, el elemento “porcelana” es descriptivo a la vez que dramático. En este ejemplo puede entenderse claramente la doble función; sin embargo, al escribir una obra de Mimo es más complejo, ya que no se focaliza en los objetos sino en las acciones.

El mayor riesgo surge cuando se compone una escena evocada (sin elementos escenográficos) porque requiere de mucho tiempo para construirse, y eso atenta contra el valor narrativo y dramático, pues conduce al espectador nuevamente a la actitud del adivino. Sin embargo, esto no ha sido una dificultad para mimos como Marcel Marceau, quien ha sabido encontrar los elementos que, metonímicamente, pueden construir con gran certidumbre un espacio.

Pero también, las escenas descriptivas suelen funcionar como, en el cine, lo hace el plano de situación: para orientar espacialmente desde una toma general. Por eso, podemos decir que su composición muchas veces puede consistir en un proceso de sustantivación.

## *Sustantivación de acciones*

Este mecanismo es muy utilizado por los mimos aunque no lo llamen de este modo ni lo reconozcan conceptualmente como lo describiré a continuación.

Consiste en el trabajo de ensanchar y espesar la acción para transformarla de verbo en sustantivo. Allí donde el verbo indica “come”, el proceso de sustantivación permite transformarlo en “la comida”. Mediante este mecanismo se agregan una cantidad importante de detalles significativos, de modo que la acción principal se convierta en un sustantivo. Para ello, un factor clave es el tiempo durante el cual la acción se desarrolla. Mientras que la acción simple “come” tiene una duración mínima para ser comprendida, su sustantivación requiere de más acciones y, por ende, más tiempo para desarrollarse. El mecanismo de construcción más común consiste en agregar acciones concomitantes; es decir, otras acciones emparentadas con “come” que sirvan para construir “la comida”, como puede ser: sirve, bebe,

brinda, saborea, etc. Todas estas no constituyen una acción compleja del modo en que antes la describí, porque no apuntan a la consecución de un objetivo o fin último, sino que están una-al-lado-de-la-otra para generar una idea más abstracta. Ya no es “Alberto construye una casa” sino “la construcción”. “Construye” es una acción compleja que se compone de muchas otras, mientras que “la construcción” apunta a la idea abstracta de cualquier construcción y, para ello, apela a acciones ejemplares dispuestas más bien como una lista.

La sustantivación de acciones puede tener varias funciones: como sirve para describir una situación (ya he mencionado el caso de la descripción dramática), también puede funcionar como plano de situación o contexto para la acción dramática. En tal caso, hay contextos que son esperables y otros que son extraños. En este último caso, digo que la sustantivación es usada para generar la descontextualización.

#### Descontextualización de acciones

Cuando pensamos en “los enamorados”, lo más probable es que los imaginemos en un parque, así como cuando imaginamos “un enfermo”, pensamos en el hospital. Estos contextos son, desde un punto de vista realista, los más coherentes. Sin embargo, los enamorados podrían encontrarse en contextos menos coherentes e, incluso, adversos.

La descontextualización consiste en construir contextos extraños o sacar a los personajes de su contexto realista para generar tensión, producto de la yuxtaposición de sentidos. Es decir que este procedimiento es de orden dramático, pues es capaz de generar conflicto. Sin embargo, no es otra cosa que una sustantivación usada de un modo particular. El contexto extraño se construye con las mismas acciones que cualquier otra escena de situación, solamente que aquí se introduce un personaje protagónico que no le es propio.

Para observar el efecto que causa la descontextualización, en una oportunidad propuse a los alumnos que realicen las siguientes escenas: dos enamorados en un parque, los mismos dos enamorados en un tren, los mismos en un hospital y los mismos en una cárcel; manteniendo siempre la misma acción de los enamorados (que no era más que “hacerse arrumacos”) y sin interactuar con el entorno. Pudimos observar, entonces, que cada escena presentaba un grado creciente de contraste y que el conjunto se tornaba cada vez más inquietante sin necesidad de que los protagonistas reaccionaran al contexto. Lo que aquí hicimos fue observar solamente cómo funciona el procedimiento por fuera del hecho narrativo, a favor del drama. Pero veamos qué sucede con la descontextualización si el dramaturgo pusiera a los protagonistas a accionar de acuerdo al contexto: “le devuelven la pelota al niño del parque”, “le dan su boleto al guarda del tren”, “se consuelan por el familiar enfermo que tienen en el hospital” o “se niegan a ser separados por los guardiacárceles”: ¿se mantendría el efecto de extrañeza que procede de la descontextualización?

Desde luego, cuando el dramaturgo escribe la obra de Mimo utiliza todos los recursos y variantes a su alcance sin estar aclarando con qué finalidad lo hizo ni señalando donde se encuentra cada parte. Por eso, el rol del director es fundamental a la hora de interpretar lo escrito; la obra aparece ante él como el cuerpo abierto ante el estudiante de anatomía: sin las flechitas que indican los nombres de cada parte.

En conclusión, el procedimiento de usar acciones para construir un sustantivo es siempre el mismo, lo que varía es la función de esa sustantivación: puede servir de plano de situación como en “la cena”, producir un conflicto con “el pobre hambriento en la cena” o caracterizar a un personaje con la acción descriptiva “la gula”.

Desde luego, cuando el dramaturgo escribe la obra de Mimo utiliza todos los recursos y variantes a su alcance sin estar aclarando con qué finalidad lo hizo ni señalando donde se encuentra cada parte. Por eso, el rol del director es fundamental a la hora de interpretar lo escrito; la obra aparece ante él como el cuerpo abierto ante el estudiante de anatomía: sin las flechitas que indican los nombres de cada parte. Pero su trabajo es aún más complejo, pues su formación dista mucho de la memorización de nombres y su correspondiente ubicación, sino que cada obra hará una articulación única de las acciones que construyen el sentido, siendo a su vez una construcción polisémica capaz de abrirse al mundo de las interpretaciones.

El objetivo es reconocer muchos tipos de acciones para manejarlas con una pericia superior, de modo de poder hacer con ellas todo tipo de enganches, agrupamientos, dependencias y juegos, para construir con solidez la estructura fundamental de la obra sobre la cual se soportará todo lo demás. Es, justamente, de esta solidez estructural de donde brota toda la coherencia necesaria para la polisemia. Digo que si ese andamiaje dramático es endeble, lo que surge es vaguedad o contradicción en el sentido. Al contrario, cuando el enlace entre las acciones está sustentado en la *necesidad* dramática, todas las lecturas e interpretaciones posibles se sustentan y enriquecen la obra.

### › ***Algunos asuntos de escritura dramática***

Una vez que el dramaturgo se ha interesado por conocer las acciones, las distingue, las clasifica, las estudia y las experimenta, es necesario que se adentre en el trabajo de escritura, imprescindible para la articulación de dichas acciones-verbos. Como una obra de Mimo no es una lista de cosas que el actor debe hacer, el dramaturgo necesita manejar herramientas de escritura que le permitan articular dichas acciones, *produciendo así el sentido*.

Entre estos asuntos de escritura, me interesa destacar el trabajo con los sinónimos, por ser uno de los métodos más eficientes para distinguir sentidos. Antes de eso, no quiero dejar pasar la importancia de algunos otros elementos que construyen sentido, como son: los verbos y verboides, objeto directo, artículos, los conectores, los adjetivos, adverbios y predicativos.

Como ya ha quedado esbozado desde el comienzo, la estructura básica de la escritura de un teatro sin parlamentos la constituye el verbo, unido a un sustantivo. La célula mínima que mencioné es: “Luz pinta”. Un sustantivo propio para el personaje, seguido de una acción compuesta. En torno a esta unidad mínima de significación se irá construyendo toda la trama de sentido. Respecto a los verbos, siempre se usan en presente del indicativo. Rara vez puede haber un verboide: infinitivo o gerundio. El infinitivo puede ser parte de un verbo compuesto o estar después de un conector “para”. El gerundio remarca el hecho de que la acción no deja de hacerse mientras se hace otra: “junta piedritas, caminando”, “se va saltando”, “llama gritando”, etc. Como se puede advertir, el uso del gerundio genera un estilo aclarativo.

A esta unidad mínima puede agregarse el objeto directo, por tratarse de la consecuencia lógica de la frase. Es el otro ejemplo del principio: “Raúl toma un arma”. Para no caer en lo que he llamado obra didascálica, es muy importante atender a los sentidos implícitos en cada término para poder responder a los interrogantes que nos suscitan: ¿qué arma?, ¿cómo es el arma?, ¿de dónde la toma?, ¿cómo la toma? Todas estas dudas podrían ser fácilmente aclaradas en una didascalia o escritas en la obra con esa función: Raúl toma con su mano izquierda un arma corta que está colgada junto a las otras que colecciona. Sin embargo, no es necesario recurrir a este tipo de escritura que se aleja absolutamente de lo dramático porque se acerca y se confunde con una descripción, ya que en “Raúl toma un arma” está contenida mucha de la información necesaria para responder a los interrogantes.

La clave está en el artículo “un”. Y aquí necesito adelantar algo de lo que mencioné como el trabajo con los sinónimos, que no es otra cosa más que el estudio paradigmático de la frase. En lugar de “un” podría haber un pronombre determinado o un posesivo. Hago un paréntesis para advertir la inconveniencia de usar pronombres demostrativos, ya que estos ponen en evidencia la voz de un narrador. “Raúl toma ‘esta’, ‘esa’ o ‘aquella’ arma” se construye en función de un enunciador externo (el autor) que, en la obra de teatro, ha cedido su voz a los personajes. Volviendo al ejemplo, no es lo mismo “toma el arma” o “toma su arma” que “toma un arma”. Este artículo indeterminado es la clave para entender que se trata de una entre otras. Si bien no cabe un solo y cerrado sentido, las posibilidades se acotan y el asunto se encamina. Para las dudas que aún el artículo no nos ha dado respuesta, deberemos buscar en otras partes de la frase y de la obra. El verbo “toma” también es una clave porque no sólo dice cómo agarra el arma, sino de qué arma puede tratarse: lo que se toma no es algo pesado o voluminoso sino pequeño, como se toma un cubierto o un vaso.

Volviendo al objeto directo, me gustaría destacar la importancia de su relación con el verbo. En el ejemplo dado, el arma adquiere más peso dramático gracias a la acción de tomarla. Se verá claramente que en “toma un vaso” o “toma un cubierto” (donde no hay choque verbo-objeto) el objeto es menos relevante y el todo resulta apacible. En cambio, cuando el verbo no está dentro de una lógica estricta con el objeto, se produce una tensión entre ambos elementos.



Pasemos a los conectores. Como se ve, dejo de lado el estudio del sujeto de la oración, simplemente porque el asunto acontece en el predicado. Entonces, propongo pensar en los conectores que pongan en relación las partes del predicado. De entre los que tienen función aditiva, la conjunción “y” pone en el mismo plano de importancia dos cosas aunque, en nuestro caso, también puede producir una relación de continuidad. “Llega y se sienta” es una después de la otra porque se trata de acciones que empiezan y terminan. Otros conectores son: aunque, mientras, como, pero, porque, etc. De ellos me interesa destacar “porque” y “pero”. “Pero” es el conector del conflicto interior ya que implica, en sí mismo, una contradicción. Como el resto de los adversativos, pone dos elementos en tensión. En cambio “porque”, aunque es un nexos que habla de la causa, resulta algo incómodo para el dramaturgo (al igual que el resto de los causales: pues, por ende, entonces, así, por lo tanto): evidencia que, cuando no ha podido hacer que tal cosa suceda, termina explicándola mediante un *porque*. En “Fulano toma agua *porque* está sediento”, la sed se construye *a posteriori* del beber, es una sed que no había sucedido antes. Si bien las relaciones causales son de vital importancia en el desarrollo completo de la obra, no están sujetas al uso de este conector.

En relación a los adjetivos, solo se utilizan para describir al personaje o a un objeto, cuando no se puede hacer por otros medios; es decir, cuando no se ha logrado mediante los verbos.

En cambio, los verbos sí pueden ser adjetivados, mediante los adverbios. Sin embargo, su uso se acerca bastante a la función indicativa de una acotación, por lo que es preferible evitarlos o reemplazarlos por el predicativo subjetivo no obligatorio que, al concordar en género y número, forma parte de la acción de otra manera. “Romina camina cansada” es preferible a “camina con cansancio” o “camina lento”, que son dos opciones que responden al mismo cómo, pero que se asocian más con una indicación hacia cómo lo debe hacer el actor más que a cómo está el personaje.

Por último, me interesa describir sencillamente el trabajo que se realiza con un guión en su plano paradigmático. Para ello, utilizaré un ejemplo breve:

Personaje se incorpora

Aplaude

Vuelve a sentarse

Mira por sus binoculares.

Como la materia prima del dramaturgo son las palabras-verbos, no da lo mismo para él usar estas u otras, porque el sentido varía:

Personaje se levanta

Personaje se para

Personaje se pone de pie

Fácilmente, podemos entender que alguien se levanta cuando estaba acostado, se para cuando estaba sentado y se pone de pie cuando llega la bandera de ceremonia, por ejemplo; mientras que “se incorpora” incluye dos sentidos: a la vez que se para, “se suma a”, se agrega a un grupo de otros que, probablemente, también se estén incorporando.

Del mismo modo “mira por sus binoculares” no es:

Observa por sus binoculares

Divisa por sus binoculares

Escruta por sus binoculares.

Hacer este tipo de comparaciones es muy útil para deslindar sentidos y ajustar la interpretación a la hora de representar al personaje pero, también, al momento de escribir y corregir.

Mayormente, quienes quieren escribir obras buscan volcar sus ideas en el papel. Esto, generalmente, produce frustraciones, ya que las ideas suelen ser mejores que cualquier concreción. Por muy capaz que sea el autor para encontrar el término justo, siempre hay un plus de sentido que es intransferible al papel. En cambio, cuando el escritor busca escribir lo que el lenguaje le propone y se deja llevar por la contundencia de lo concreto, encuentra unas riquezas que lo pueden llevar más allá de sus ideas.

Como creo haber mencionado anteriormente, es necesario un trabajo dialéctico del director con la obra para que el sentido se consolide, ya que al escribir sin indicaciones escénicas, el campo semántico se mantiene abierto.

### ➤ ***Drama versus narración: por aquí pasó Aristóteles***

A modo de conclusión, me gustaría terminar este escrito contando una anécdota que data de hace unos cuantos años. Ni bien empecé a estudiar en la Universidad, tomé contacto con un texto de Aristóteles llamado *Poética*. ¡Tan famoso que era, y yo no lo conocía! ¡Así de “al margen” vivimos los mimos! Cuando lo terminé de leer, quedé atónita: Aristóteles parecía estar describiendo las obras que yo llamaba “de mimo”, cuando definía a la tragedia. Por todos lados encontraba alusiones a la acción. La diferencia fundamental entre la epopeya y la tragedia consistía en que en la epopeya los hechos se narran, mientras que en la tragedia se los actúa. Y aclara: “El más importante de estos elementos es el entramado de la acción, pues la tragedia no es imitación de hombres sino de acciones de la vida (...) sin acción no puede haber tragedia” (Aristóteles, 1977). A partir de ahí, empecé a imaginar las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides como las que hacíamos en la Escuela Argentina de Mimo. Pero esta concepción no me duró mucho. Ni bien empecé a leer tragedias griegas entraron en colisión mis saberes: todos esos parlamentos

larguísimos estaban contando cosas que habían sucedido fuera de escena, acciones que no se veían sino que se narraban. Lo que sucedía dentro del palacio no se mostraba; lo que sucedía en otra ciudad, tampoco; un asesinato estaba vedado al público; puras noticias traídas por mensajeros... Me llevó un buen tiempo aceptar que las tragedias no eran lo que yo había entendido que Aristóteles decía. Sin embargo, nunca pude soltarme de su mano y he llegado hasta acá con la *Poética* bajo el brazo porque no hay distinción más clara entre narración y drama que la que ahí encontré, y es sobre la cual monté todo este andamiaje, en la firme convicción de que escribir Teatro de Acción es hacer que los personajes obren y actúen, como decía Aristóteles.

## > **Apéndice**

### *Qué entiendo por una obra didascálica<sup>9</sup>*

Una obra didascálica es aquella que en vez de escribir el drama (los hechos acontecidos, el conflicto que viven los personajes en un tiempo y un espacio), se dedica a escribir las indicaciones de cómo deben hacerse los movimientos actorales y escénicos. Este tipo de escritura corresponde, básicamente, a dos situaciones creativas fácilmente reconocibles. Una: la vocación coreográfica del director y, dos: un afán de registrar lo que hacen los actores, es decir, una escritura *a posteriori*, utilizada como un registro para memorizar lo ya hecho.

Ninguna de estas situaciones es la que le corresponde al autor de la obra de Mímo. Si, en vez de dedicarse a indicar o a registrar, la obra escrita se dedica a crear y desarrollar el conflicto, habremos dado un paso en el sentido de la dramaturgia.

Esto equivale, a su vez, a transitar en el camino de la autonomización de los roles, en el área del Mímo. Distinguir al autor, del director y el actor, requiere entender cuáles son las competencias propias de cada uno y profundizar en el desarrollo de ellas. En cambio, postular, como he escuchado, que “no es posible una dramaturgia escrita de la obra de Mímo, porque toda la creación reside en el actor y con él muere también su obra”, es afiliar al Mímo con la pintura más que con el teatro, donde la autoría del cuadro no puede distinguirse de su hechura y donde la obra es, por la pincelada única e irrepetible del pintor. Pretender que la dramaturgia constituya una guía exhaustiva de cómo reproducir al dedillo una obra escénica que alguien hizo antes, es otorgarle como destino ser la herramienta del plagio, la copia y el

---

<sup>9</sup> Recordemos que las didascalias teatrales cumplen distintas funciones. Por una parte, y con G. Genette, las didascalias funcionan como un paratexto cuando orientan cómo se debe leer la obra. En ese sentido, son las aclaraciones que describen los personajes que participan, el lugar y el tiempo donde transcurre la obra. A su vez, existen didascalias con funciones generales y particulares. Las generales son aquellas que tienen autonomía sintáctica: construyen el contexto de la situación, cómo es la escena y quiénes participan. Mientras que las particulares son las que indican cómo se debe DECIR la réplica. Es la acotación más conocida y es la que completa el sentido de la frase, más que nada cuando el sentido no es literal.

duplicado. En cambio, entender la dramaturgia como un método creativo más, donde el autor dispone de palabras para dar forma a algo nuevo, proponiendo unas relaciones particulares entre los elementos, es entender al dramaturgo como un creador y aceptar a la obra como polisémica e interpretable. Escribir no como un registro para indicar a dónde se debe llegar, sino como una creación para proponer desde dónde se puede partir, es abrir-un-mundo en el campo del Teatro de Acción.

### *Estudio de un caso: Kloketen*<sup>10</sup>

Generalmente, al hablar de dramaturgia en Teatro de Acción, me piden ejemplos y definición de reglas gráficas. En un primer momento, pareciera que lo importante es anotar una receta donde se indique en qué parte de la hoja se debe escribir, si se empieza con un guión de diálogo, si luego van dos puntos o no, y dónde se coloca el nombre del personaje. Pero todo eso, en nada me interesa y, además, pienso que no tengo por qué definirlo. De lo que se trata es de hacerse unas preguntas alrededor del uso del lenguaje escrito en relación a la construcción dramática. Me han insistido para que agregue, en estos apuntes, una obra escrita; y me he negado todas las veces. Hacerlo, pienso, sería contraproducente: siendo la dramaturgia un área totalmente a construir, creo que mostrar un ejemplo sería fijar un tipo de escritura que no es ni tiene por qué ser la que todos usen. No trato aquí de difundir convenciones existentes, pues no existen (a duras penas podría compendiar algunos pocos casos aislados de autores que han abordado esta dramaturgia como excepción<sup>11</sup>) ni propongo alguna en particular (más allá de que yo use una determinada), más bien prefiero que cada cual diseñe su propio sistema, teniendo como eje en común el hecho de que todo aspecto gráfico es significativo y será tomado así por quienes interpreten la obra. Siendo el texto la gran fuente a donde los realizadores dirigirán sus preguntas, nada está exento de tener significaciones: la alineación del texto, la extensión de las oraciones, el uso de las mayúsculas, todos los signos de puntuación, las cacofonías, las rimas, los espacios en blanco o el tamaño de la letra. El uso de todas estas variantes, por otra parte, no es privativo de un tipo de autor en particular, sino que ha sido tema de experimentación por muchísimos de ellos.

Lo sustancial, y que a mí más me interesa, es el desarrollo de unas habilidades específicas que le permitan al dramaturgo componer obras sin parlamentos a partir de la palabra. Y, para ello, creo que será mucho más útil mostrar el análisis de siete líneas correspondientes a una escena del 4º cuadro de la obra *Kloketen*, estrenada en la I Bienal de Mimo La Escena Corporal, en el Teatro Nacional Cervantes, en

---

10 Me refiero a la obra *Kloketen*, estrenada en el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires, en octubre de 2014, con dirección de Víctor Hernando de Argentina y Ricardo Gaete de Chile. La escritura de esta obra, que fue realizada con posterioridad o simultáneamente, no ha sido editada pero pude acceder a ella, después de su estreno, gracias a la generosidad de Víctor Hernando.

11 Del irlandés Samuel Beckett: *Acto sin palabras* (1956); *El pupilo quiere ser tutor* (1969) del austríaco Peter Handke y su versión libre chilena *No +*, de Raúl Osorio.

octubre de 2014. Se trata de una escritura no dramática, hecha *a posteriori*, y que ha llegado a mí gracias a su director, Víctor Hernando, a quien mucho le agradezco por su generosidad. El análisis de estas siete líneas no pretende ser una crítica a dicha obra ni a su escritura, sino servir para la objetivación de aquellos elementos de la redacción que no configuran dramáticamente la obra.

El fragmento dice:

Sigilosamente y haciendo sonidos guturales, van entrando cuatro shoort.

Los shoort, con salto y giro, se enfrentan a los temerosos kloketen que se ponen espalda con espalda para defenderse.

Los shoort comienzan a acosarlos con percusiones en el cuerpo y piso y, hambrientos les exigen que salgan a cazar.

Los shoort se transforman en bosque por el que los jóvenes caminan hasta encontrar la presa y lanzarle la flecha, traen el animal y los shoort, hambrientos, lo devoran con desesperación.

Aún insatisfechos, se abalanzan sobre los kloketen despedazándolos.

Corte.

Durante toda la escena, las madres sobre sus rodillas en primer plano en los laterales realizan muy lentamente un recorrido de acciones a través de los cuales “podemos ver”<sup>⊗</sup> su embarazo, parto, amamantamiento y, finalmente la angustia por su hijo devorado.

Habiendo aclarado que este texto fue escrito recién después de realizada escénicamente la obra, razón por la cual *no se trata de una escritura de vocación dramática*, haré una disección parte por parte, para poner en evidencia aquellos elementos que revelan este hecho porque, más allá de que yo tenga o no el dato histórico de cómo fue producido un texto, el texto mismo lo deja en evidencia

1º línea:

—Sigilosamente y haciendo sonidos guturales, van entrando los shoort.

Observemos, en esta primera línea, el rol preponderante de la función indicativa: al uso del adverbio en una estructura circunstancial, se le agrega (y esto es lo realmente importante) el uso del verbo con un gerundio. Claramente, con este uso verbal, se está escribiendo una indicación, pero en la escena (el día de la función) no existía ningún adentro/afuera que habilite el uso del verbo entrar. Por otro lado, la construcción “van entrando” es claramente una pauta del cómo entran (además de sigilosamente, etc.): de a poco. Por esto digo que, esta línea, tiene claramente una función didascálica: *se indica cómo entran a escena los actores en vez de contar la acción que realizan los personajes*. Supongamos, a modo de ejercicio, que estas siete líneas fueran la totalidad de la obra. Una opción podría ser escribir, antes, una didascalía con función paratextual donde se sitúe y describa la escena: “Noche, zona agreste alejada de las

---

⊗ Las comillas son mías.

chozas, frío, cinco jóvenes kloketen intentan calentarse, desprevenidos de todo peligro”. En ese caso, la primera línea podría escribirse haciendo foco en la acción: “se aproximan los shoort”.

2º línea:

— Los shoort, con salto y giro, **se enfrentan** a los temerosos kloketen que **se ponen** espalda con espalda para defenderse.

En esta segunda línea, más allá de la clara acotación que significa “con salto y giro” (tan evidentemente fuera de la línea dramática que la propia escritura la pone entre comas, dando posibilidad a que sea eliminada sin que se altere el sentido de la frase), resalté los verbos porque demuestran una gran debilidad e imprecisión. Estos, en realidad quieren dar cuenta de una situación coreográfica más que dramática: SE ENFRENTAN sirve para indicar que SE PONEN FRENTE A, así como lo indica el siguiente verbo reflexivo. Sin embargo, dramáticamente lo que sucede es que: “los shoort ATACAN a los kloketen, que SE DEFIENDEN” Estos dos verbos son los que pueden expresar el conflicto cabalmente, más allá del modo en que unos ataquen y los otros se defiendan.

3º línea:

— Los shoort **comienzan** a acosarlos *con percusiones en el cuerpo y piso* y, **hambrientos** les exigen que salgan a cazar.

Aquí, el *complemento circunstancial de modo* es la evidencia de que estamos frente a un texto construido a posteriori y, sobre todo, para traer a la memoria de los realizadores algo que ya conocen. Más allá de no estar construyendo el drama, la indicación subrayada es absolutamente deficitaria: no aclara que los golpes de percusión son hechos por los shoort sobre sus propios cuerpos y, luego del verbo “acosar”, bien podría significar “percusiones sobre los kloketen”. En este punto, cuento con la ventaja de haber visto la obra y recordar cómo era la escena, pero eso no es lo importante, sino poder detectar las ambigüedades en el uso de la escritura. El desafío que se le presenta acá a un dramaturgo es encontrar el verbo que mejor exprese “acosar con percusiones”; podría ser ASUSTAR, INTIMIDAR, no lo sé... es necesario trabajar con mucha fineza.

Por otro lado, debemos observar la debilidad en el uso del **verbo** y su fuerte impronta didascálica: la acción es COMENZAR y no, ACOSAR. Más allá de que ese rasgo temporal sea una obviedad innecesaria, toda vez que antes no los han acosado, el énfasis está puesto para indicar un *crescendo* en la intensidad de la acción violenta. (No los liquidan de un golpe sino que comienzan con un acoso, pueden continuar con un encierro, luego los golpean y, finalmente, los devoran).

Finalmente, encontramos la **aclaración** HAMBRIENTOS. Así dicha, es un problema. Si un dramaturgo construye la escena en torno a adjetivos y adverbios, la deja librada a la suerte del elenco que la realice. Para este caso, las más de las veces veremos representada una burda escena gestual donde los actores se masajean la panza y caminan sin fuerzas, sólo faltándoles señalarse la boca abierta, como hace *Simos`*s

*cat*, cuando quiere comer. En cambio, si la construye con acciones descriptivas (visto en apartado anterior), ese riesgo se achica.

4º línea:

— **Los shoort se transforman en bosque** por el que los jóvenes caminan hasta encontrar la presa y lanzarle la flecha, traen el animal y los shoort, hambrientos, lo devoran con desesperación.

Para analizar esta larga línea, necesito dividirla en partes:

1) Sujeto: los shoort (personajes); verbo: se transforman (un proceso); P.S.N.O: en bosque (sustantivo colectivo)

Si esta línea estuviera construida para ser representada, el peso dramático estaría en SE TRANSFORMAN. Los verbos pueden representar acciones, estados o, como en este caso, procesos. Siendo así, es una acción que evoluciona. Más rápida o más lentamente, lo que sucede es que a los shoort les empiezan a salir hojitas, ramas, luego las raíces los fijan al suelo, etc. Este no puede ser un cambio de un momento a otro, debe verse la progresión. Recuerdo que cuando leí por primera vez esta frase, me resultó chocante. No recordaba haber visto nada así en la obra. Aproveché la confianza que tengo con Víctor Hernando y le pregunté cómo era. Entonces él me confirmó lo que yo suponía: no eran los shoort los que se transformaban en bosque, sino los actores. Siendo este un recurso muy común en el Mimo<sup>12</sup> (un actor pasa de ser un personaje a un objeto, luego a otro personaje, luego personifica un elemento de la naturaleza –agua-fuego-tierra o aire– y luego vuelve a representar al protagonista), la frase se sobreentendía. Pero, aún así, debemos destacar lo incierto de sus otras partes: si ya hemos dicho que no eran los shoort sino los actores los que se transformaban, ahora debemos aclarar que lo que hacían no era transformarse, sino convertirse. En un instante y sin que el proceso sea advertido, como hace un mago con su varita, en lugar de shoort había árboles. Finalmente, la escritura recurre a otro sobreentendido al decir que se transforman en bosque. Pero, lo que en realidad sucede es que se transforman en árboles que se disponen en forma de bosque. Al advertir esto, entendemos cómo funciona el uso de la escritura como registro, con más facilidad que otras veces: se hace una cosa, se escribe otra, y se presupone que la frase da cabal cuenta de la escena construida. Recapitulando, diría: la frase original LOS SHOORT SE TRANSFORMAN EN BOSQUE, no da cuenta de la escena construida en la obra pero es dramáticamente más valiosa que LOS ACTORES SE CONVIERTEN EN ÁRBOLES, con la cual se compone una frase didascálicamente más ajustada.

2) ...por el que los jóvenes caminan...

Así escrita, en la frase “los shoort se transforman en bosque por el que los jóvenes caminan”, el peso está en la transformación porque EL SUJETO son los shoort y no los jóvenes. Pero, en realidad, lo que importa es que LOS JÓVENES CAMINAN POR EL BOSQUE. Esto nos da una muestra clara de que la

---

<sup>12</sup> Este recurso fue utilizado con una maestría superior por Ángel Elizondo, en su obra *Cacuy*, del año 1980.

escritura no fue utilizada con fines compositivos, pudiéndose desarrollar una idea en el papel y otra en la escena. Con este ejemplo quiero destacar la importancia que en la escritura dramática tiene la estructura de la oración: una frase con proposiciones incluidas determina una estructura de subordinación que ningún dramaturgo puede desconocer.

3) ...los jóvenes [kloketen] caminan hasta encontrar la presa y lanzarle la flecha...

De esta frase, me gustaría señalar dos cosas: la vaguedad del verbo CAMINAR y su efecto dramático. Hasta el momento, los jóvenes fueron acosados por los shoort, se les exigió salir a cazar, estuvieron atemorizados ¿y resulta que se ponen tranquilamente a caminar por un bosque? CAMINAR, aquí, es una clara acción ancilar (un modo de trasladarse para hacer algo, pero no la finalidad de la acción), porque la verdadera acción es BUSCAN LA PRESA. Esta acción podría realizarse con jóvenes caminando, otros mirando y otros arrastrándose, por ejemplo. Vemos, entonces, cómo la escritura dramática abre sentidos en vez de acotarlos. Advirtamos, finalmente, la diferencia dramática de la frase estudiada, en relación a esta otra: *los jóvenes buscan la presa, la encuentran y le lanzan una flecha*. En esta segunda opción, la CAZA (caminar hasta encontrar la presa y lanzarle una flecha no es otra cosa que cazar) toma el centro de la escena, mientras que en la original, se subsume a la caminata. Ambas frases generan escenas distintas, cada una de las cuales produce un sentido distinto. En la primera, se deduce un agotamiento de los kloketen producto del CAMINAR HASTA, mientras que en la segunda se deduce una acción mucho más voluntaria y valiente. Ni una ni otra están mal, solo señalo que construyen escenas distintas y que el dramaturgo debe trabajar conciente de esto.

4) ...traen al animal y los shoort, hambrientos lo devoran.

En esta parte de la frase, podemos ver, claramente, un uso narrativo de la escritura. La conjunción “y” articulando dos sujetos distintos (los Kloketen que traen la presa y los shoort que la devoran) podría servir para diseñar escenas simultáneas. Pero, en este caso, son escenas sucesivas: una acción comienza cuando termina la otra. Por eso digo que se hace un uso narrativo y no dramático. Escrita como está, el peso de la frase recae en el Objeto Directo (el animal) que es lo que enlaza a los dos sujetos. Para que el peso resida en los verbos, se podría separar en dos líneas:

—los kloketen traen el animal cazado.

—los shoort devoran al animal.

Si, en vez de repetir “animal” en ambas líneas, se lo reemplaza por “lo”, sucede que es más importante el animal traído que el animal comido.

5° línea:

—Aún insatisfechos, **se abalanzan** sobre los kloketen despedazándolos.

Acá se hace foco en una acción ancilar. Para despedazar a los kloketen es necesario morder, tirar, retorcer, etc. Pero, si el eje está en SE ABALANZAN se debe respetar esto en la escena. La acción de



abalanzarse puede llevar menos tiempo y más desarrollo espacial, construyendo una escena menos sangrienta que la de despedazar.

6º línea:

—Corte.

Es una indicación que se refiere a la detención de la actuación o al apagón. Cabe aclarar que este corte indica fin de la escena pese a que hay una séptima línea, en la cual se agrega algo que estaba viéndose, pero que no había sido dicho en el guión. Es decir: la última línea existe en el guión pero no en la escena.

7º línea:

—Durante toda la escena, las madres, sobre sus rodillas en primer plano en los laterales realizan muy lentamente un recorrido de acciones a través de las cuales “**podemos** ver” su embarazo, parto, amamantamiento y, finalmente la angustia por su hijo devorado.

Este apartado presenta varias dificultades:

1) La falta de signos de puntuación. Además de servir para la correcta escritura, los signos de puntuación son fundamentales en la escritura dramática para la articulación temporal de la escena. Su ausencia denota que el párrafo no fue escrito para ser representado.

2) La escritura de escenas que suceden en simultáneo no representa una dificultad dramática. El cine lo ha resuelto de una manera. Hacerlo mediante una didascalia, como en este caso, es resignar el poder de la escritura dramática.

De todas formas, si se elige esta opción para escribir lo que sucede en una escena paralela y secundaria, es importante hacerlo del modo más adecuado:

-Las madres (Aclarar de quién y cuántas).

-sobre sus rodillas (Esto es: arrodilladas).

-en primer plano (Este término cinematográfico es absolutamente contradictorio: algo que está en primer plano es aquello que más llama la atención, mientras que con esa frase lo que se quiere decir es que las actrices se encuentran en el frente del escenario -en ambos laterales- pero, habiendo visto la escena de *Kloketen*, puedo afirmar que no están en primer plano porque:

a) Su escena es, narrativamente, secundaria

b) Las madres son, numéricamente, menos que los *shoort* y *kloketen* de la escena principal.

c) Realizan movimientos imperceptibles

d) Tienen mucha menos iluminación).

-un recorrido de acciones (“recorrido” implica un desplazamiento en el espacio que no acontecía en la escena. Aquí se usa el término en sentido figurado. Lo que realizan las madres es una SUCESIÓN de acciones).

-a través de las cuales “podemos ver” embarazo, parto, amamantamiento (Es un eufemismo de “acciones evocadas”. Se evoca el embarazo, el parto y el amamantamiento).

-y la angustia (Al aparecer en la misma lista, es difícil -mediante esta escritura- saber que la angustia no es evocada sino que coincide con el presente de la enunciación y es la consecuencia de lo que sucede en la escena principal).

4) Sin dudas, el elemento más importante de todo el párrafo está dado por el verbo PODEMOS. El uso de la 1ª persona del plural evidencia la presencia del autor. Esto es algo que los autores de textos dramáticos no hacen, siendo que le dan su voz a los personajes. Si bien se reservan para sí las didascalias, las mismas son acotaciones o fragmentos narrativos donde tampoco se implica directamente. En este caso, el uso de PODEMOS es la clara prueba de que todo el texto fue elaborado luego de la obra por alguien que estaba viendo la escena. Por eso escribe: “podemos ver su embarazo”, donde el sujeto somos NOSOTROS, los espectadores. Esta última línea revela claramente que el eje no está en los personajes y ya, ni siquiera, en las actrices, toda vez que no dice: “paren” (las madres), ni “muestran un parto” (las actrices), sino “podemos ver” (nosotros).

## **Bibliografía**

Aristóteles. (1977). *Poética*. Buenos Aires, Barlovento.

Cáceres Carrasco, L. (2013). *Ensayos sobre mimo y teatro*. Quito, FEIM.

Cáceres Carrasco, L. (2015). *Una poética para el cuerpo. La semiótica de la praxis teatral*. Quito, Red Latinoamericana de Mimo.

Hernando, V. (2017). *Palabra obscena cuerpo explícito. El Mimo teatral*. Buenos Aires, inédito.

Ryngaert, Jean-Pierre. (2004). *Introducción al análisis teatral*. Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur.

Posadas, M. (2016) "Escribir dramáticamente no es describir acciones", en revista *Movimimo, Teatro del Cuerpo*, (Nº 17), Buenos Aires.