

Deconstrucción Quiroga. Literatura y teatro. Estudio de un caso en una escuela de formación teatral

Nelson González Catardo

Resumen

Este trabajo consiste en relacionar la teoría de la deconstrucción de Jaques Derrida con la obra de Horacio Quiroga a partir del estudio de una singular puesta en escena realizada en el marco de una muestra final de una escuela de formación actoral, titulada justamente *Deconstrucción Quiroga*. En el cruce discursivo entre la literatura y el teatro, el teatro ofrece espacios de incertidumbre que duplican y desbordan los problemas de la interdiscursividad y la intertextualidad, donde la polisemia, el juego de los signos, trabaja desde la incerteza y en última instancia, en el espacio de lo indecible como metodología de un posible análisis.

Palabras claves: deconstrucción - interdiscursividad - Quiroga - polisemia - indecible.

Quiroga's Deconstruction Study of a case in a theatre school

Abstract

The aim of this article is to relate Jaques Derrida's theory of deconstruction with Horacio Quiroga's work. The start point is a singular staging done at the drama school Implosivo Artes Escénicas called *Quiroga's deconstruction*. In the discourse crosses between Literature and Theatre, is Theatre the one who offers uncertain spaces that duplicate and outflow the problems of discursive and textual crosses. There is where polisemy, the play of signs, works from uncertainty and, at last, in the space of the unutterable as a methodology for a possible analysis.

Key words: deconstruction- discursive crosses- Quiroga- polisemy- unutterable.

Nelson González Catardo

Es actor, director teatral, dramaturgo. Actor egresado de la Escuela de Acción Teatral "Alambique" (gen.98). Director teatral egresado del Curso de Dirección Teatral de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (2011). Es egresado del Instituto Profesores Artigas especialidad Literatura. Amplia trayectoria en el teatro independiente como actor y director, sus obras han sido presentadas en distintos países de América Latina.

DECONSTRUCCIÓN QUIROGA

Así se llamó la muestra final del segundo semestre del primer año nocturno de la escuela de formación teatral *Implosivo Teatro* que se llevó a cabo en diciembre del 2017 en el Anfiteatro abierto de la Facultad de Arquitectura de Montevideo.

Implosivo Teatro es una escuela de teatro independiente dirigida por Ximena Echevarría y Germán Weinberg, actores egresados de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático, que funciona en el barrio Palermo de Montevideo desde hace tres años. Dentro de sus objetivos los directores proponen una formación integral que no solo brinde herramientas técnicas específicas en la formación vocal, corporal e intelectual de los estudiantes, sino que pretenden formar artistas creadores autónomos. De este principio fundamental se desgaja la formación en auto gestión y el trabajo en espacios no convencionales. La búsqueda consiste en que el actor participe activamente de todo el proceso de gestión de un espectáculo desde el punto cero, incluso la creación del texto.

El objetivo es abandonar al actor reproductivista, dedicado a la representación (re - presentar, volver a traer), anclado en el modelo del realismo introspectivo stanislavskiano y darle paso al actor como creador independiente, dueño de las decisiones artísticas, que en el otro marco serían exclusividad del director escénico. En entrevista con Ximena Echevarría, directora y docente, reconoce el valor de las herramientas técnicas adquiridas en su formación pero que en materia de arte escénico todavía siente una carencia vinculada con la pregunta:

...¿quién soy yo como creador? No un actor como herramienta de un director, sino un actor como ser creativo, y creemos de verdad en esa concepción que el actor crea junto con el director; no que el director impone una idea... (Ximena Echevarría, entrevista grabada, febrero 2018)

Aquí en Uruguay, desde los años noventa, se produce un cambio importante en materia teatral ya que aparece una serie de poéticas que han privilegiado el trabajo en el espacio y la relación de los cuerpos, estéticas más cercanas al discurso espectacular que al discurso dramático literario. Entrado el nuevo siglo estas poéticas se diseminan, se fragmentan, permitiendo una convivencia en la cartelera teatral uruguaya de una variedad de espectáculos que oscilan entre esa tradición textual y estas poéticas fragmentarias, huidi-

zas, que privilegian el discurso espectacular. Comienzan a florecer una serie de propuestas que diversifican el trabajo con el texto teatral. El conflicto se centra en teatro de texto - no texto. Avanzado el nuevo milenio, los efectos de la hipermodernidad fomentan la fugacidad, (lo habitual es un total de ocho funciones), la importancia del proceso más que el resultado (teatro mínimo, gran involucramiento del espectador, la hiperrealidad como novedad, el develamiento de los procesos de trabajo), la disolución de las figuras de director, dramaturgo y gestor en una o varias personas. En contrapartida, cierto estancamiento de las pedagogías que por el contrario apuntan al resultado y no a los procesos (auge de la comedia musical como género y como formación con promesa de rápida inserción laboral, una cierta desconfianza en las instituciones educativas que son tomadas como trampolín para la inserción en el campo teatral, se abandonan los cursos antes de culminar o se montan en cartelera los procesos realizados dentro de las escuelas), las subvenciones estatales que marcan lineamientos sobre qué hablar y qué decir, la escasa infraestructura para facilitar la movilidad de las puestas en escena, cierto detrimento de la calidad en pos de la diversidad. Generacionalmente, los directores de *Implosivo Teatro* se ubican en el cruce entre la tradición y estas nuevas poéticas. Su propuesta pedagógica pone el énfasis en lo personal subjetivo como herramienta esencial del actor y el trabajo en espacios no convencionales como desafío metodológico. En cuanto a los espacios no convencionales, Echevarría plantea dos problemas:

Económicamente hacer teatro en un teatro es inviable, o sea, nosotros queríamos que nuestras muestras fueran gratuitas, para que la mayor cantidad de gente pudiera acceder a verlas y que además nuestros estudiantes tuvieran la experiencia de tener un público que no fuera un público amable [...] En cuanto a lo artístico plantea que es una opción estética que le permite al actor trabajar sus herramientas al máximo: “a nivel vocal vos tenés que estar en otro lugar, ocupado de controlar esa herramienta, a nivel físico; la escenografía natural que te da un espacio no convencional no la conseguís en otro teatro por más buenas escenografías que tengas...” (Echevarría, op. cit)

El trabajo en estos espacios y el trabajo con el texto son dos formas de descentrarse de un campo teatral que se mira, a veces como agotado, a veces con nostalgia posmoderna y muchas veces también, como un objetivo encubierto.



Deconstrucción Quiroga, diciembre 2017

© foto Alejandro Persichetti

El problema del texto

La semiótica teatral supone que el teatro es una especie de traducción de un texto literario previo (texto A) que se convierte en un texto espectacular (texto B). En estas estéticas posmodernas el texto literario a veces funciona como un “corsé”, como un lugar de sujeción y de limitación de lo creativo, incluso si el autor pertenece directamente al colectivo o está involucrado en el proceso de ensayos. Vale recordar las anécdotas de Stanislavski cuando Chejov visitaba los ensayos de sus obras. El autor y el texto dramático parecen “venir desde afuera” y solo es posible moldearlo o armonizarlo de la mano del director que es quien tiene la última palabra.

No es el caso de *Deconstrucción Quiroga*. Lo primero que llama la atención son los dos términos que se ponen en juego en el título del espectáculo, y que proponen distintas preguntas con respecto a los cruces discursivos en el teatro. ¿Es el teatro un cruce discursivo en sí mismo que diluye la relación texto-puesta en escena, literatura-teatro? ¿Es la puesta en escena una reproducción de una especie de realidad llamada “texto”, o es el cruce de múltiples discursos que producen en el escenario un proceso de semiosis que hoy, privilegia al significante por encima del significado? ¿Es posible deconstruir una narrativa arquitectónicamente diseñada como la de Horacio Quiroga? ¿Cómo se pone en juego la deconstrucción en el teatro o qué entienden los teatristas por ella? ¿Cómo funciona además como modelo pedagógico? No hay que olvidar que estos actores están inmersos en un proceso de formación, no son profesionales.

El teatro no ha sido omiso a las desdelimitaciones, a las fronteras borrosas, o las liminidades producidas en la posmodernidad, pero es bueno acotar, como lo hace Jorge Dubatti en *Filosofía del teatro I* (2007) que teatro es

un término, sin embargo vigente y acotado. Se acepta la complejidad de la desdelimitación pero se sigue hablando de teatro en universidades y centros de investigación, medios de comunicación, educación artística, legislación e instituciones que regimantan subsidios a la actividad con criterios acotados (2007: 11)

Según el autor, es necesaria la creación de una filosofía del teatro que produzca un “sistema de comprensión que habilite otros saberes: teóricos, metodológicos, analíticos, críticos, pedagógicos... “(2007: 26) [...] “como un saber basal que permite construir otros saberes subsidiarios”(2007,26) “El teatro sabe” parte de la idea de que:

La escena es una poética de saberes específicos, que sólo se adquieren en la frecuentación de la escena. Saberes que impone el funcionamiento de la materialidad primaria del teatro: los cuerpos, el espacio, el tiempo del mundo viviente y la singular *poiesis* que se genera a partir del trabajo actoral en el convivio de artistas, técnicos y espectadores (Dubatti, 25)

Así como la literatura hace su viaje de fragmentación cuestionando oportunamente la figura del autor *autoritas* - texto - hacia el lector, clave que completa y semiotiza el texto; el teatro hace un viaje parecido pero que duplica la problemática. Estos procesos suponen

muerres y resurrecciones. El viaje del teatro comienza como rito ancestral y colectivo (culto a Dionisio hacia la tragedia griega), como máquina propagandística política (siglo de oro, teatro de los corrales), luego en el S.XIX y XX privilegia al texto y al autor como el comandante de la distribución de signos verbales y paraverbales; llegando por último, al espectador como pieza fundamental donde, en el encuentro (*convivio*) con la escena, resignifica lo que ve a través de una experiencia compartida, devolviéndole al teatro algo de su principio original.

Según Jonathan Culler en *Sobre la deconstrucción* (2004) Jacques Derrida cuestiona la dependencia de la filosofía occidental de la búsqueda de la verdad, las oposiciones binarias jerarquizadas, el olvido de la escritura como constructora de pensamiento, la posición suplementaria de la escritura frente al habla. La inversión deliberada de esas oposiciones binarias le permite producir un descentramiento, un cuestionamiento de un centro estructural que se produce por un desplazamiento (casi infinito) donde el significado se inscribe como incertidumbre y no como certeza. “*Il n’y a pas de hors-texte*” (“No existe lo- fuera- del- texto”) según Culler significa que “cuando creemos estar fuera de los signos y el texto y “alcanzar la realidad en sí misma”, lo que encontramos es más texto, más signos, cadenas de suplementos” (2004:25) Derrida distingue el término *différance* de *différence*, que si bien se pronuncian igual, “la terminación *ance* la convierte en una forma nueva que significa “diferencia - diferenciador - aplazamiento” (2004:87)

En *Sobre la deconstrucción* (2004) Culler rescata una cita del propio Derrida que puede ser más transparente:

Différance, escribe, es estructura y un movimiento que no se puede concebir a partir de la oposición presencia/ausencia. *Différance* es el juego sistemático de diferencias, de huellas de diferencias, del ordenamiento [espacement] por lo que los elementos se relacionan unos con otros. Este ordenamiento es la producción simultáneamente activa y pasiva (la “a” de *différance* indica esta indecisión en lo referente a la actividad y pasividad, la misma que no puede sin embargo ser dominada y organizada por esa oposición) de intervalos sin los cuales los términos “plenos” no podrían significar; no podrían funcionar (Culler,89)

En el teatro, las cadenas asociativas, los desplazamientos y contigüidades, las sustituciones, y sobre todo, las ausencias, producen un nuevo texto que para la semiótica teatral, es necesario volver a leer. Vale acotar la crítica de Michael Foucault a Jacques Derrida en su conferencia *Qué es un autor* (1969). Tratando de salvar algo después de la declaración de “la muerte del autor” de Roland Barthes, Michael Foucault declara que la deconstrucción es la:

reducción de las prácticas discursivas a las trazas textuales; elisión de los acontecimientos que se producen allí para no conservar más que las marcas por una lectura; invención de voces detrás de los textos para no tener que analizar los modos de implicación del sujeto en los discursos; asignación de lo originario como dicho y no dicho en el texto para no reemplazar las prácticas discursivas en el campo de las transformaciones en que se efectúan [...] una pequeña pedagogía históricamente bien determinada. Pedagogía que enseña al alumno que no hay nada fuera del texto pero que en él, en sus intersticios, en sus



Deconstrucción Quiroga, diciembre 2017

© foto Alejandro Persichetti

espacios y no dichos, reina la reserva del origen; que por lo tanto, no es necesario ir a buscar en otra parte, sino aquí mismo, no en las palabras, como borrones, en su red, se dice, “el sentido del ser”. “Pedagogía que inversamente, da a la voz de los maestros esa soberanía sin límite que le permite predecir indefinidamente el texto (Foucault, 73).

¿Pero qué pasa con el teatro? ¿Qué pasa con su fuerza de duplicidad, con su juego de ausencias y presencias, en el entendido semiótico que el teatro produce un texto en “segundo grado” (texto espectacular)?

Desde el punto de vista pragmático, el teatro es un acto de habla desafortunado, ficticio, todo lo que sucede arriba de un escenario desde la comunicación efectiva es un no ser, un no existir. Anne Ubersfeld en *El diálogo teatral* (2004) reconoce este punto: “El discurso teatral es puramente imaginario, y todo acto de habla es en el teatro solo la “representación” de un acto real”(2004:104) Para salvar la cuestión, propone el carácter paradójico del teatro ya que en “el discurso teatral es necesario distinguir entre lo escénico y lo ficcional” (2004:104) “El discurso teatral es, entonces la imitación de una palabra en el mundo” (2004:105) “Es por cierto una simulación de un acto de habla, pero también, en el cuadro preciso de la escena, intercambio real que se transforma en la representación en un intercambio concreto” (2004:106)

Del otro lado de la cuestión está Horacio Quiroga (1878-1937). La elección de los textos del autor es bien significativa ya que por un lado, no se elige trabajar desde una dramaturgia previa sino desde la narrativa. El teatro suele nutrirse de ésta, por lo general obviando que en la narrativa prima la extensión de descripciones, detallismos y narración de hechos; y en la dramaturgia, por el contrario, prima la acción, lo que se hace sobre lo que se cuenta. En este caso la brevedad y la condensación de la cuentística de Quiroga colaboran. La lista de textos de Horacio Quiroga elegidos para el montaje incluye “Las medias de los Flamencos” (*Cuentos de la selva para niños, 1918*), “El guardabosques comediante” (*Los arrecifes de coral, 1901*), “Dieta de amor” y “El canto del cisne” (*Anaconda, 1921*), “El diablito colorado” y “La capa escarlata” (*Cuentos dispersos 1910-1935*) No hay ninguno que pertenezca a *Cuentos de amor, locura y muerte* (1917) por ejemplo, lo que hace suponer que hay una elección de una parte de la narrativa del autor más bien periférica, un rescate de un autor considerado canónico pero desde su producción más marginal o liminal.

En la puesta en escena aparece un significante privilegiado: los flamencos. Los actores, atraviesan el puente que traspasa el estanque hacia el escenario, caminando juntos en una pequeña pero muy compacta colonia de aves. Sus cuerpos tensos, los cuellos estirados, los ojos

bien abiertos, los pasos cortos materializan una fisicalidad expresionista, extra cotidiana, que produce la “animalización” del cuerpo del actor o en su defecto, la “humanización” del cuerpo del animal. Funcionan como un coro trágico, los graznidos y sonoridades que emiten en el espacio abierto del anfiteatro son ecos de las distintas intensidades dramáticas de la escena. También funcionan como asistentes de escena, como telón, permitiendo el pasaje de escena a escena. Nunca salen de escena a no ser para tomar un rol más definido como personaje. Una voz en off reflexiona en un tono académico científico lo que se va a ver o lo que se vio. Se suceden escenas donde prevalece el diálogo sintético, los cuerpos mecanizados y las situaciones que colocan a lo humano en contraposición con lo animal. Las conductas destructivas del ser humano: la ambición, las relaciones familiares enfermas, las conductas trivializadas, la envidia, parecen ser esos efectos que “animalizan” al humano, en su aspecto más salvaje, claro.

La pregunta es: ¿y dónde está Horacio Quiroga? El efecto intertextual es casi imperceptible, no se reconocerá en la puesta en escena ni un solo texto, ni una cita, ni el argumento de los cuentos de Horacio Quiroga. Todas las situaciones son nuevas y distantes al autor: en la primera escena tres hermanos se dan muerte después de una discusión sin sentido, luego cinco amigas toman el té y compiten por mantener las apariencias, tres hermanos tratan de velar en paz a una madre dominante que no termina de morir en sus conciencias, un presentador vocea como un vendedor ambulante las virtudes utilitarias de unos hombres que funcionan como máquinas absurdas, por último, una cena familiar termina con el abuso del padre de familia a la novia de su hijo mientras cenan lechugas. El clima de cada escena es absurdo, por momentos hilarante, los personajes - flamencos actúan de forma obsesiva, atrapados por su destino que no reconocen ni pueden cambiar, desconociendo su profunda naturaleza. Y en ese punto nace lo trágico. Consultada la directora y docente sobre el proceso de trabajo responde que dicho trabajo fue en conjunto con los estudiantes a partir de la premisa:

¿qué es lo que este cuento está queriendo decirnos? ¿Cuál es la esencia? Ellos debatían entre ellos y nosotros los dejábamos trabajar solos sin interferir en su proceso porque creemos que en realidad parte del proceso es que ellos encuentren su forma de contar y de ahí ellos traían una propuesta escénica (Echevarría, op. cit)

Después de varios debates se discutía: “si eso de verdad tenía que ver con lo que se quería contar o si era un capricho nuestro de imponerle al cuento [algo] y de ahí se iba modificando y así sucesivamente” (Echevarría, op. cit) hasta llegar a un boceto de texto y finalmente al texto final.



Deconstrucción Quiroga, diciembre 2017

© foto Alejandro Persichetti

La naturaleza, y la selva puntualmente, son los escenarios trágicos elegidos por Quiroga, son los espacios objetivos donde el hombre despliega sus subjetividades, y donde casi siempre sale perdiendo. Esa oposición objetividad - subjetividad es superada por un estilo concentrado, “depurado de ripios” donde lo emocional es el resultado de la síntesis producida en y con la escritura, lejos de su propia subjetividad. Cobijado en las trazas de la escritura, Quiroga se permite incluir su propia biografía en su obra sin que eso entorpezca el camino trágico de sus personajes: “No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir y luego evócala” El plan de su escritura de madurez llega al máximo de emoción trabajando con su suplemento: la evocación (*Cuentos de amor, locura y muerte*, 1917).

El tono que logra Horacio Quiroga es irónico. Así lo nota la propia directora: “yo conocí a Quiroga en tercer año de la EMAD [...] y ahí fue que encontré otro Quiroga, ese Quiroga que para mí tiene una ironía impresionante, yo leo sus cuentos y encuentro un humor irónico que para mí es maravilloso. Creo que los cuentos más conocidos de él tienen como un lado más oscuro, sin embargo creo también que es según cómo los leemos. [...] cuando empiezo a leer me río, es humor negro, son irónicos, se burlan de la sociedad y me parece maravilloso” (Echevarría, op. cit)

Desde el punto de vista pragmático, según Linda Hutcheon (1981), la ironía es un tropo de inversión de sentido que se produce en el enlace entre la parodia y la sátira. La parodia siempre apunta a lo textual mientras que la sátira siempre apunta a la burla o a la denuncia social. La directora y docente, refiere a la ironía como burla y como humor. El ethos burlón, según Hutcheon,

pertenece a la ironía. Ese ethos (carácter) burlón es el que “permite el desfasaje entre los conceptos semánticos” (1981:181)

En el caso de Quiroga, las trazas textuales de un ethos paródico se pueden encontrar en Poe, en Dostoievski, o en su propia biografía, y también en sus propios procedimientos escriturales, condensados, diseñados arquitectónicamente a través de la palabra que evoca a la emoción enmascarada en la escritura de una evocación.

El tono que se logra en la puesta en escena de *Deconstrucción Quiroga* también es irónico. Las trazas textuales parten del estudio de los textos seleccionados para trabajar en la escena. El trabajo escénico produce un segundo texto que prescinde casi en su totalidad del argumento de los cuentos. Los aplazamientos, sustituciones y contigüidades producen el mismo efecto irónico. La deconstrucción permite destilar la ironía, que tanto en Horacio Quiroga como en el espectáculo, nos enfrenta a la absurdidad de las relaciones humanas, a la omnipotencia humana frente al conocimiento, y nos conduce a la tragedia irreversible de los personajes, sin perder empatía con ellos.

El descentramiento signífico de la puesta en escena, produce un nuevo ordenamiento que privilegia algunos significantes (los flamencos), desestima otros (la trama, el argumento) y en caso de producirse una síntesis, una destilación, emerge la ironía. Horacio Quiroga lo logra desde la oposición binaria objetividad - subjetividad; *Deconstrucción Quiroga* lo logra desde la subjetividad misma del colectivo de trabajo, lugar limítrofe que produce la incertidumbre de estar y no estar en Quiroga.

Nos coloca en el lugar de lo indecible.

Algunas consideraciones finales

Se dice que el teatro es “el arte de las artes” No porque el teatro ocupe un lugar superior frente a otras artes, sino porque el teatro necesariamente se alimenta, pone en juego, baraja, distintas disciplinas artísticas. La interdiscursividad propia del teatro excita el juego de una polisemia que produce una erótica más que una interpretación del arte, a decir de Susan Sontang¹. Desentrañar las fronteras, los espacios fronterizos, las elipsis, las periferias, permite descentrar el lugar jerárquico que ocupa u ocupaba el texto dentro del teatro, acercarnos al espacio “inter” que se despliega entre la literatura y el teatro, abandonando posiciones canónicas y tradicionales que le otorgaron a la literatura un espacio de cierta superioridad frente al teatro, sobre todo en el siglo XIX y parte del XX.

Pensarlo rizomáticamente establece relaciones posibles, siempre inestables, susceptibles a la sobreinterpretación. Ese es el riesgo. El beneficio sea, tal vez, rescatar en la trama intertextual, un trabajo escénico como *Deconstrucción Quiroga*, del que en otras circunstancias teóricas, no se hablaría. Porque el teatro es angustiosamente efímero. Es un arte que se despliega en la temporalidad entre el suceso y el que mira. Se evapora. Quizá la deconstrucción permita navegar en la bruma de esa evaporación.



Bibliografía

1. Culler, Jonathan (1998): *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
2. Culler, Jonathan (1997): *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Ediciones Crítica.
3. Dubatti, Jorge (2007): *Filosofía del teatro I. Convivio, Experiencia y Subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
4. Foucault, Michael (2010) *¿Qué es un autor?* Traducción de Silvio Mattoni seguido de *Apostillas a ¿Qué es un autor?* por Daniel Link. Córdoba: Ediciones literales. El cuenco de plata.
5. Hutcheon, Linda (1981): Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía en *Revista Poétique Nro. 45* (1981): París: Ed. du Seuil,
6. Ubersfeld, Anne (2004): *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Ediciones Galerna.

Notas

1. Remito a *Contra la interpretación y otros ensayos* de Susan Sontang.

