

**“La productividad de la poética brechtiana en la escena sanjuanina. Un caso de teatralidad periférica”.****“The Productivity of Brechtian Poetics in the San Juan Province Theater Scene. An example of peripheral theatricality.”**

(This pdf version contains no images. For the original article go to <http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa7b/Site%20Folder/gisela1.html>)

**Gisela Ogás Puga**

Universidad Nacional de San Juan  
CONICET

**Resumen:** El siguiente artículo analiza las manifestaciones emergentes del teatro en la Provincia de San Juan en tanto patrimonio artístico-cultural y terreno privilegiado de observación del proceso identitario de esta región de la Argentina. La investigación se basa en una perspectiva estética-histórica y comparatista para estudiar textos dramáticos y espectaculares paradigmáticos de la región, enfocándose específicamente en las continuidades y rupturas de los nuevos modelos en relación con la tradición teatral local, nacional e internacional. El trabajo surge en particular a partir del descubrimiento de elementos propios de la poética de Bertolt Brecht en una obra teatral sanjuanina como ejemplo de la potencia creativa de una poética local, periférica, en ocasiones considerada marginal por su ubicación con respecto a los grandes polos teatrales del país, especialmente de Buenos Aires

**Palabras clave:** Teatro provincia de San Juan - Teatralidad periférica - Bertold Brecht – Teatro comparado - Teatro argentino.

**Abstract:** This article analyzes emerging theater manifestations in San Juan Province, Argentina, understood as cultural patrimony and fertile ground for observing identity processes in the region. This research is based on a comparative aesthetic and historical perspective in order to study paradigmatic dramatic texts and performances, with a focus on continuity and rupture of new models in relation to local, national, and international theater traditions. It originated upon finding Brechtian elements in a theater play in San Juan as an example of the creative potential of peripheral and local poetics, which are sometimes considered marginal due to their location outside the urban centers of theater production, particularly Buenos Aires.

**Keywords:** Regional Theater from San Juan –Peripheral Theatricality - Bertold Brecht – Comparative Theater – Argentinian Theater.

El siguiente artículo forma parte de mi investigación sobre las manifestaciones emergentes del teatro sanjuanino de los últimos años, tarea que pretende ser un aporte en el rescate y conocimiento del teatro producido en la Provincia de San Juan en tanto patrimonio artístico-cultural y terreno privilegiado de observación del proceso identitario de esta provincia de la República Argentina. En el marco de esta investigación, desde una perspectiva estética-histórica y comparatista, son objeto de análisis textos dramáticos y espectaculares paradigmáticos de la región, estudiando específicamente las continuidades y rupturas de los nuevos modelos en relación con la tradición teatral local, nacional e internacional.

El presente trabajo surge a partir del descubrimiento de elementos propios de la poética de Bertolt Brecht en una obra teatral sanjuanina, en el marco de la reflexión sobre la contribución de poéticas regionales al patrimonio teatral nacional. El siguiente constituye sólo un ejemplo de la potencia y originalidad creativa de una poética local, periférica, en ocasiones considerada marginal por su ubicación no central respecto de los grandes polos teatrales del país, -en especial de Buenos Aires-. Sin embargo, aun tratándose de una

teatralidad periférica ocurre un diálogo productivo con modelos teatrales centrales y universales como el brechtiano.

Desde la perspectiva teórica del Teatro Comparado que ofrece la posibilidad de estudiar los textos teatrales en su territorialidad a la vez dando cuenta de apropiaciones, intercambios y recepciones productivas que aparecen en relación con modelos nacionales e internacionales estudiamos este texto espectacular en el que observamos un particular interjuego con algunos postulados de la poética brechtiana.

Así, la propuesta consiste en el análisis de algunos procedimientos escénicos brechtianos encontrados en una puesta en escena estrenada en 2004 en San Juan, República Argentina, que alcanzó repercusión a nivel regional. Se trata de la obra *Algunos episodios de la vida de Bartleby, el escribiente*, versión libre de la novela del escritor estadounidense Herman Melville. El estudio está sostenido por la propia experiencia expectatorial del investigador, por documentos de la puesta en escena, más el texto dramático mismo (inédito) proporcionado por el director.(1)<sup>1</sup>

La versión teatral realizada por el elenco sanjuanino *Círculo de Tiza*(2)<sup>2</sup>, presenta elementos propios del género narrativo –género literario del texto fuente- que sostienen la puesta en escena, conducen la progresión dramática y hacen avanzar la acción. Así, el espectáculo se percibe desde un registro narrativo autorreferencial que, sin embargo, no le resta a la puesta teatralidad, más bien le otorga una coloración épica que sitúa a la escena como lugar o medio propicio desde donde se puede a la vez narrar y actuar la trama.

Si bien Brecht en sus “Ensayos” -*Versuchen*, 4 de julio de 1930- (Willett 8) establece claramente las diferencias entre las formas dramáticas del teatro y las formas épicas, él mismo reconoce en los escritos redactados en los años de su exilio entre 1933 y 1947 que “la antinomia entre épica y dramática, durante largo tiempo insuperable, perdió su rigidez, bastará recordar que los adelantos técnicos permitieron al escenario integrar elementos narrativos en las representaciones dramáticas.” (*Escritos sobre teatro* 44). Es el caso de la obra de teatro que analizamos, en la que el director toma procedimientos escénicos propios de la dialéctica brechtiana aprovechados a favor de su creación en la que el componente épico será pilar fundamental.

En esta obra teatral se evidencia la intención de mostrar a los espectadores a partir de recursos teatrales simbólicos y realistas la actitud social de un individuo particular desde el relato como forma fundamental de comunicar-estimular a partir del intertexto con algunos postulados de la poética brechtiana.

La trama de la obra *Algunos episodios de la vida de Bartleby, el escribiente* cuenta la historia de un hombre empleado como “copista” o “escribiente” en el estudio de un abogado, personaje narrador en la puesta, que va relatando la extraña y subversiva conducta de Bartleby que poco a poco va rehusándose a toda acción que se le ordena con una única, desolada e inquebrantable respuesta: “Preferiría no hacerlo”. Pero el personaje progresivamente acentúa y extiende esta conducta de negación hacia toda su vida y entonces desiste de moverse, ver, comer, hablar hasta abandonar toda acción y sumirse en un estado de autismo total que lo lleva hacia la muerte. Pero en ese transcurso también transforma y pone en crisis el pensamiento y la conducta de quienes lo rodean (sus colegas copistas y el jefe abogado) porque en su segura y terca actitud de “no hacer” se atribuye una gran libertad. El abogado -narrador desde adentro y desde afuera de la historia- cuenta, explica y desentraña los motivos

de Bartleby: anteriormente había trabajado mucho tiempo en la oficina de cartas muertas del correo central encargado de leer y quemar las cartas que no llegaban a destino, así Bartleby quedó enredado en ese triste, desesperanzado y trunco destino sin rumbo de las cartas, cargando sobre sí la no resolución de miles de existencias.

Pero ¿qué procedimientos de la poética de Bertolt Brecht encontramos en esta obra? Antes de responder esta pregunta partiremos de la definición de teatro que nos brinda en su “Pequeño órgano para el teatro” escrito en 1948: “El teatro consiste en la reproducción, en vivo y con fines de entretenimiento, de acontecimientos imaginarios o conocidos por tradición, en los cuales se produce un conflicto entre seres humanos” (*Escritos sobre teatro* 108). La reproducción de estos “acontecimientos”, a los que más adelante llama “imágenes de la vida social”, tiene por objetivo el despertar de “los hijos de la era científica” para que ellos mismos produzcan transformaciones en la sociedad. El teatro debe comprometerse con la realidad en tanto instrumento transformador. Para ello Brecht propone la “técnica del distanciamiento” aplicada tanto a la construcción de la escena como a la actuación con el fin de producir determinados efectos en el espectador. Brecht espera que su teatro no produzca los tradicionales efectos (según él) pasivos de identificación y empatía respecto de las imágenes reproducidas en la pieza sino una actitud crítica y activa hacia el cambio social.

En *Algunos episodios de la vida de Bartleby, el escribiente* el director, Juan Carlos Carta utiliza la técnica del distanciamiento aplicándola 1) a la estructura y progresión escénica en un montaje que fragmenta, 2) a la manera de “mostrar” la trama alternando formas épicas y formas dramáticas en una particular espacialización y 3) a la teatralización del modelo de actuación épica en el caso de un personaje concreto durante toda la obra.

La tesis brechtiana de que “el teatro debe distanciar lo que muestra” (*Escritos sobre teatro* 125) es tomada por el director de esta obra como principio constructivo de algunos aspectos fundamentales de la puesta en escena.

La obra presenta la particularidad de una escenificación donde de principio a fin se hace explícita referencia a que estamos ante un relato: existe un narrador (el abogado) que se presenta como personaje dispuesto a contar una historia (la de Bartleby) -montada como obra teatral- a un grupo de espectadores ideales, a la vez también de carne y hueso, en vivo, “presentes en un mismo lugar, convivio inherente a la teatralidad” (Dubatti, *El convivio teatral* 9). Y así desde el inicio mismo de este espectáculo vemos como, “el escenario empezó a narrar. Ya no faltaba junto con la cuarta pared el narrador” (Brecht, *Escritos sobre teatro* 45). Las marcas discursivas que denotan esto son resaltadas en negrita en el siguiente fragmento, primer texto emitido en escena:

**ABOGADO: (Al público) Soy un hombre práctico. Siempre lo fui (...) Soy uno de esos abogados sin ambición que nunca se dirigen a un jurado o solicitan de algún modo el aplauso público. Por mi actividad me he vinculado al gremio de los amanuenses o copistas judiciales. Y esta es la historia de uno de ellos. Esta es la narración sobre algunos episodios de la vida de Bartleby, el escribiente...**  
**Pero vamos al comienzo...** (Vuelve la acción en los copistas). Día a día se realizaban en mi oficina cómodos asuntos (...) ACTO I(3)<sup>3</sup>

El narrador-personaje se dirige al público en primera persona y oficia como presentador de lo que va a suceder: la “narración” teatral de una historia. Esto produce en el

espectador un efecto de distanciamiento respecto del acontecimiento ficcional. Así, mediante este acto distanciador el espectador es situado frente a la escena como un observador alejado y no imbuido en la acción dramática.

Brecht postula que “Una representación ‘distanciada’ es una representación que permite reconocer el objeto representado, pero al mismo tiempo lo hace ver como algo extraño.” (*Escritos sobre teatro* 123). En la obra objeto de nuestro análisis observamos procedimientos escénicos de distanciamiento que permiten este mecanismo doble de reconocimiento y extrañeza. Uno de ellos es este particular inicio de la obra que nos sitúa “frente” a la escena como observadores/testigos analíticos de lo que se va a contar. Este inicio épico que irrumpe directamente con el rompimiento ilusionista de la cuarta pared va a marcar el ritmo de toda la pieza que alternará entre la forma dramática ilusionista y la forma dramática épica brechtiana durante toda la obra.

El director alterna entre formas dramáticas donde “se actúa” y formas épicas donde “se narra” condensadas en un mismo personaje. Así, durante toda la obra se produce un efecto alternado de acercamiento y alejamiento/distanciamiento del acontecimiento ficcional, pero siempre enmarcado en la forma épica, ya que la obra comienza y concluye con la voz del personaje narrador en la extraescena hablando en forma directa al público.

La forma épica que destacamos en el análisis de esta obra teatral es importante como procedimiento escénico constructivo de la puesta, es decir como elemento clave sobre el cual se sostiene el desarrollo de la misma tanto a nivel formal como a nivel semántico. La escena crea justamente una red semántica en la que se entrelazan en este orden escénico el acto de narrar (abogado), el acto de escribir-copiar mecánicamente (escribientes), el acto de leer y quemar cartas muertas (*Bartleby*) germen que desde el pasado alimenta una especie de locura en el protagonista y hecho que es revelado al final de la obra. Pero la extraña locura de *Bartleby* radica en su afán de negación de la vida, su “preferiría no hacerlo” -que repite incansablemente ante las órdenes del abogado, su jefe-, no implica sólo un negarse a sobrevivir a la autoridad en un trabajo o negarse a sobrevivir a la carga de tristeza de su empleo pasado, implica profundamente una negación a sobrevivir al peso de su propia existencia frente a la nada que lo subyuga, una nada simbolizada en aquellas cartas evaporadas en el tiempo, sin destino ni retorno. *Bartleby* prefiere “no hacerlo”, no seguir viviendo y seguir el rumbo de aquellas cartas que él mismo terminó de hacer desaparecer.

Hay una mirada existencialista y crítica del director que hace hincapié en temas que no llegan a cerrarse en una única postura como la libertad del ser, la culpabilidad, la memoria, el sufrimiento, la autenticidad. La angustia y la muerte como resolución en el protagonista de la obra nos remite al postulado existencialista de Heidegger (1889-1976) sobre las actitudes inauténticas de los hombres para huir de sí mismos y de la nada que los asedia y constituye. Según el filósofo alemán, entre todas las posibilidades de realización del hombre solo una lo redime y vuelve sobre sí en forma de existencia auténtica: la muerte (*Ser y tiempo* 210). Así como la solicitud (preocupación por las cosas y por los demás) ata al hombre al mundo, la angustia lo desliga de él, mostrándole la auténtica verdad de la existencia: el morir, la nada. *Bartleby* es por un lado metáfora de la humanidad, de sus víctimas y sus culpas, pero también es metáfora de una libertad y autenticidad que el hombre se niega a asumir porque eso le revelaría la auténtica verdad de su existencia: la nada.

Abogado: “...creo que además de la furia que despertaba *Bartleby* en nosotros, además de eso, en mi despertaba otra cosa. Encontraba en *Bartleby* al hombre

más triste del mundo. Una inmensa pena me ahogaba cuando lo veía ahí, de cara al muro... ¡Bartleby, el hombre más insignificante de todos!” (...) Todos los días, de alguna u otra forma, Bartleby se me ha presentado en su cruel... libertad.” ACTO II

En un momento aparece la música de la Novena Sinfonía de Bethoven, aquella parte instrumental de marcha triunfal sobre la que luego se compuso la “Canción de la alegría”. Esta música es utilizada en la escena en que los personajes Turkey y Nippers someten a Bartleby a una especie de tortura y lo acusan de cara al público (es el único momento en que en ellos se manifiesta un *gestus* de la demostración, dirigiéndose al público). La escena manifiesta una violenta y burlesca furia de los copistas hacia Bartleby, por lo que la música – alegre y triunfal- contrasta notablemente con la violencia de las acciones. Así vemos como la música –a la manera brechtiana- no acompaña estados de ánimo, sino toma posición respecto de la situación introduciéndose en forma paródica. Observamos un diálogo intertextual con una escena de la emblemática película argentina “Hombre mirando al sudeste” (1987) del director de cine Eliseo Subiela en la que al ritmo de esta misma melodía y en su misma versión los internos del neuropsiquiátrico se levantan contra la autoridad intentando salir del nosocomio mientras paralelamente el protagonista –otro interno- dirige la orquesta que toca esta melodía en un parque al aire libre. Las escenas están emparentadas por la música que acompaña el mismo tipo de situación: el deseo de libertad y la represión que lleva aparejada en estos seres especiales, diferentes, “locos”. La película también posee un narrador personaje que cuenta los hechos desde su perspectiva (el psiquiatra interpretado por el reconocido actor argentino Lorenzo Quinteros) y que resulta influido por la experiencia del contacto con un extraño ser.

En la escena en que Turkey y Nippers someten a Bartleby a una tortura física y moral, el rompimiento de la cuarta pared -que es a la vez ruptura de la ilusión de realidad- tiene una finalidad de tipo brechtiana en lo ideológico: los compañeros con burlas y golpes juzgan a Bartleby considerando su actitud subversiva, revolucionaria, ya que Bartleby se rehúsa a recibir órdenes, así subvierte un estado de cosas “natural” o “normal”, transgrede un sistema verticalista supuestamente inmutable en el que el poder reside en los dominadores (jefe) y la sumisión corresponde a los dominados (empleados). La actitud desobediente de Bartleby es considerada peligrosa y destructiva para la sociedad y sus instituciones. Veamos la escena:

Oscuridad, cuando se enciende la luz vemos a Turkey con una silla depositándola en el centro de la escena. Nipper acompaña a Bartleby y lo sienta en la silla. Después los dos enfrentan al público.

TURKEY: ¡Señores! Este pedazo de carne quieta que ustedes ven acá...

NIPPERS: ...es el germen de lo que va a destruir a nuestra sociedad.

TURKEY: Nuestras relaciones.

NIPPERS: Nuestros anhelos.

TURKEY: Es capaz de destruir todas nuestras instituciones...

NIPPERS: ...con su solo empecinamiento.

TURKEY: Volvemos locos.

NIPPERS: Estúpidos.

TURKEY: Vagos.

NIPPERS: Como él.

TURKEY: Por eso lo mejor...

NIPPERS: ...es deshacernos de gente así.

TURKEY: Sacarlos de circulación...

NIPPERS: O por los menos, darles una buena golpiza. (Pasos de boxeo de ambos)

TURKEY: Para que aprendan.

NIPPERS. Así, tuc, tuc, tuc... Varios croos a la mandíbula...

TURKEY: Ellos tienen un plan, mientras nosotros...

NIPPERS: ...nos rompemos el lomo trabajando.

TURKEY: Su plan es horrendo, consiste...

NIPPERS: ...en alimentarse solo de bizcochos de jengibre...

TURKEY: Y día a día...

NIPPERS: ...PREFERIR NO HACER MÁS QUE ESO.

TURKEY: ¡Por eso, hay que combatirlos!

NIPPERS: ¡Arrancarlos de raíz!

TURKEY: Organizar una fiesta...

NIPPERS: ...para despedirlos...

Los dos se acercan a Bartleby y muy jocosamente, le sirven bizcochos de jengibre invisibles, bebida, etc. Arman un gran despliegue físico en torno de Bartleby. En un momento, y repentinamente Nippers lo toma de las solapas y lo arroja contra los escritorios, los biblioratos, etc. Todo se torna en una violenta furia. Turkey, por su lado, baila como un mono mientras se le pega a Bartleby. Apagón.

Los copistas Turkey y Nippers son caracterizados físicamente y en sus movimientos en forma grotesca, como muñecos o marionetas. El dramaturgo y director dice sobre estos personajes al presentarlos en la primera didascalía de la obra: “Hay en los dos una extraña similitud en sus movimientos”. Y más adelante los caracteriza como “torpes y confusos”. Ambos personajes constituyen un tipo social, el de los que integran una sociedad de seres iguales, sin personalidad, inauténticos, indiferenciados e incapaces de movilidad y cambio. De ahí el juego metafórico con el oficio de “copistas”, los empleados deben transcribir, copiar textualmente documentos y jamás incurrir en un error de copiado. Bartleby se opone a la orden del jefe de “copiar” documentos. Esta es la primera negación de Bartleby que luego se extenderá metonímicamente en negación a toda acción y a la vida. Bartleby es un personaje que en primera instancia se rebela frente a una estructura -no interesan aquí los motivos, sino la actitud rupturista de un status quo- y paradójicamente recibe por esto una reprimenda que viene de parte de sus propios pares en lugar de su jefe. Lo importante aquí es que ninguno de los personajes permanece pasivo ante la actitud de Bartleby, a todos los moviliza. A todos los atraviesa la reflexión sobre el estado personal y social de su propia libertad.

Dice el personaje narrador en uno de sus parlamentos hacia el público:

ABOGADO: ¡ Basta que sea irracional un solo hombre para que otros lo sean y para que lo sea el universo!...Eso es lo que pensé con Bartleby y con las reacciones que comenzamos a tener a partir de su conducta. Este hombre, que un día llegó a mi oficina, imponiéndonos su parecer, dejándonos en claro que él estaba exento, permanentemente, de examinar su trabajo y que ese deber debía ser transferido a mis otros copistas, nos estaba enloqueciendo. Este hombre que dejó en claro que no debía ser llamado a evacuar el más trivial encargo; ya que si se le pedía que lo hiciera, se entendería que él preferiría no hacerlo... ACTO I

La historia de *Bartleby* es presentada como un extraño caso que el público, de la mano del narrador-personaje debe desentrañar. El espectador es colocado frente a la acción para estudiarla, razonarla y sacar conclusiones, más que para vivirla, compadecerse e identificarse con ella. Por eso el narrador-personaje permanentemente sale y entra de la acción impidiendo que el público quede impávido frente a lo que ve. Por el contrario, lo invita a razonar y reflexionar sobre la escena:

ABOGADO (Al público): Ustedes se preguntarán por qué no eché a *Bartleby*. Y la verdad, es que no sé qué responderles. Nada exaspera más a una persona seria que una resistencia pasiva. ACTO I

Este procedimiento anti-ilusionista elegido por el director refleja uno de los más importantes postulados de la poética de Brecht respecto a lo que él espera del teatro. La forma de conseguirlo es mediante la técnica del distanciamiento patentizada aquí por las entradas y salidas de los dos espacios escénicos que plantea la escenografía. El personaje narrador transita y circula desde la zona intraescénica de la acción a la zona extraescénica de la narración hablándole al público.

Así, la acción es interrumpida todo el tiempo por la narración mediante las permanentes intervenciones del personaje-narrador que desde la intraescena y extraescena rompe o atraviesa permanente la cuarta pared con su discurso narrativizado mediante el cual relata, explica, conjetura, etc. Esto, más el principio estructural del montaje de tipo cinematográfico que fragmenta las escenas mediante la luz estructurando toda la puesta en forma fragmentaria y no permitiendo un desenvolvimiento más progresivo, acercan a esta puesta a una forma épica de teatro: la acción se torna narración, hay un montaje que fragmenta, se presenta a un hombre que se transforma y transforma, el espectador está ubicado delante de la escena, no sumido en ella, y se le habla directamente en tanto público presente.

En el personaje-narrador (el abogado jefe) se observa la doble actitud actoral de “sentir” (función semántica) en el espacio intraescénico y “mostrar” (función deíctica) en el espacio extraescénico alternadamente durante toda la obra en forma eficaz.

La actuación en el resto de los personajes no responde al modelo brechtiano que postula que el actor no debe vivir el personaje, sino limitarse a mostrarlo. La técnica que Brecht propone exige un desdoblamiento: el actor en escena debe aparecer bajo una doble apariencia, como él mismo y como el personaje a la vez: “exige que (...) el que muestra, no desaparezca detrás de (...) el mostrado (exigencia que ha valido a esta técnica de actuación el nombre de ‘épica’)...” (*Escritos sobre teatro* 126). La actuación distanciada implica una renuncia a la identificación del actor con el personaje para lograr a su vez que el espectador tampoco se identifique con él. De esta manera, según Brecht todos los integrantes del hecho teatral (actores y espectadores) deben permanecer lúcidos y no imbuidos ni conmovidos por la anécdota para poder así dar lugar a una actitud crítica.

En esta obra, aunque no hay actuaciones puramente distanciadas, observamos un procedimiento muy original: el director teatraliza el ideal de actuación brechtiano en el personaje-narrador del abogado. En el marco de su propuesta teatral épica, teatraliza la manera en que Brecht quiere que sean sus actores, es decir, vemos en este personaje la manera como Brecht propone en sus postulados que debería ser una actuación distanciada. Podríamos decir que este personaje encarna el deber ser del actor brechtiano: mira con ojos extrañados

pero seguros, no cae en trance frente a los hechos, su musculatura permanece floja, su expresión oral es natural no impostada, en los parlamentos en los que narra incorpora sus propias opiniones y subjetividad a los pensamientos del personaje, cuando narra intenta no vivir su personaje, sino mostrarlo. En él se encarna el “gestus” (4)<sup>4</sup> de la demostración (cuando se dirige al público) y el *gestus* demostrado (cuando actúa su personaje en interacción con los otros), convierte la acción de mostrar en un acto artístico. El personaje narrador del abogado se presenta en la ficción como si fuera un actor-personaje brechtiano, paradójicamente parece estar concebido por el director desde estas cualidades propias de los postulados de Brecht, lo que no implica que el procedimiento actoral en los ensayos haya sido a la manera brechtiana. Lo que parece haber aquí es una ficcionalización del ideal de actor brechtiano: el abogado, personaje-narrador con destreza presenta los hechos como –según su opinión- debieron suceder y deja en claro que este es “su” relato, su versión, además da su opinión sobre su propio personaje para que el espectador también se anime a juzgarlo:

ABOGADO: (Al público) Soy un hombre práctico. Siempre lo fui. Desde mi juventud he sentido profundamente que la vida fácil es la mejor. Por eso, mi primera virtud es la prudencia; la segunda el método. Soy uno de esos abogados sin ambición que nunca se dirigen a un jurado o solicitan de algún modo el aplauso público (...) ACTO I

ABOGADO: Todo se venía abajo. En los días sucesivos no dejé de sentirme un canalla. Yo tenía de mi lado a la razón: si uno toma un empleado, lo que menos quiere es que este se dedique a responder a cualquier solicitud “preferiría no hacerlo”. Sin embargo, como digo, yo no dejaba de sentirme un canalla. Había permitido que sucedieran ciertas cosas en mi oficina que no me agradaban (...) ACTO II

Así, observamos un juego metaintertextual en la concepción del personaje ideado por el director y los postulados acerca de la actuación que propone Brecht en su poética.

Notamos la técnica del mimo y de las acrobacias en algunos momentos en que se destaca la destreza corporal, por ejemplo en el momento que Bartleby se trepa en lo alto de la escena. Enredado entre unas sogas y sostenido sólo por ellas realiza movimientos en el aire que simbolizan su estado enredado en aquellas cartas y destinos sin rumbo. Esta escena posee características expresionistas por su fuerza simbólica, su subjetivismo. Pero hay una escena anterior en que este expresionismo aparece potenciado rompiendo con cierto impresionismo realista que predominó en la primera parte de la puesta: es la escena en que Bartleby a la luz de un tenue fuego lee y quema cartas. Lentamente aparecen y se desplazan máscaras neutras(5)<sup>5</sup> sin cuerpo ni rostro perceptible, máscaras que simbolizan los fantasmas de aquellos hombres y mujeres destinadores y destinatarios fallidos de esas cartas.

Brecht se refiere al uso de máscaras en la antigüedad, el medioevo, y también en el teatro asiático contemporáneo, como medios usados para producir efectos de distanciamiento pero con fines diferentes a los suyos. En esta obra, las máscaras neutras producen un efecto de extrañamiento, tiñen la escena de una extrañeza que hace reflexionar al espectador sobre el sentido de la pieza hacia el final de la obra, distanciándonos del tono más realista de las escenas anteriores.

Las máscaras interactúan sutilmente con Bartleby recibiendo de sus manos cartas que comienzan a encenderse, circulando por un espacio congelado, subjetivo, sin tiempo. Es una

escena de una belleza triste, extraña y desolada, que preanuncia el vacío que irá embargando la escena desde todo punto de vista. Ya no aparecen los copistas ni el ritmo de trabajo de la oficina. La escena toma la coloración extraña del personaje de Bartleby hasta el final de la puesta. Hay un cambio en la música (más percusiva), en las luces, (es simbólica y no indicial), esto sumado a las máscaras y luego al enredo aéreo de Bartleby, hacen que la escena se vuelva completamente extraña y simbólica. Sólo continúa en pie con un registro realista distanciado el narrador-personaje para terminar su relato. Parado junto a Bartleby muerto enuncia su última conclusión, cargada de una visión desesperanzada del mundo, donde no hay salida, no hay posibilidad de solución.(6)<sup>6</sup>

Los rasgos expresionistas que subyacían sutilmente desde el principio en la puesta en escena cobran una fuerza perturbadora hacia el final de la obra. El montaje fragmentario de escenas, el carácter épico que cobra la puesta con un permanente personaje narrador entrando y saliendo del espacio de los hechos narrados con total autoridad, la participación que se le otorga al público, espectador ideal de ese narrador y a la vez espectador de carne y hueso del acontecimiento teatral al que se invita a “leer” un texto espectacular desde un lugar crítico filosófico existencial, constituyen fuertes pilares de esta propuesta escénica.

El ritmo teatral se acerca al del montaje cinematográfico desde lo estructural (organización de escenas fragmentadas y enlazadas por apagones) y también desde lo narrativo donde se anuncia al público que será espectador de una historia, la de Bartleby. Así surge una puesta en escena que combina varias vertientes, el director juega con una mimesis transgredida y con el extrañamiento expresionista a montar una escena que tiene mucho del teatro épico brechtiano en su concepción, pero sin renunciar al uso de otros artificios teatralistas que le permiten crear situaciones intensamente extrañas y poéticas con algunos elementos grotescos y violentos.

El efecto de distanciamiento (V-Effekt) es logrado mediante el montaje fragmentario de las escenas, mediante la presentación de una trama en la que se alternan formas épicas y formas dramáticas y a través de la actuación desdoblada del personaje-narrador quien alternadamente pasa del *gestus* demostrado (actuar) al *gestus* de la demostración (mostrar) rompiendo la cuarta pared que mantiene la ilusión teatral.

En esta obra hay una combinación de ilusionismo y anti-ilusionismo, pero la figura del narrador-personaje y su circulación por el doble espacio épico y dramático es tan fuerte que tiñe el ritmo de toda la obra en un distanciamiento para el público. Sin dudas la pieza tiene un deliberado enmarque épico, aunque no todos los elementos se distancien a la manera brechtiana. Sin embargo, tanto los procedimientos escénicos que reconocemos como brechtianos como los que no lo son apuntan a mostrar lecturas múltiples: por un lado una visión nihilista del hombre y del mundo en la que no hay salida, por otro la reflexión crítica sobre la autenticidad del hombre y lo que hacemos con nuestra propia libertad.

Bartleby con su renunciamiento al trabajo mecánico y repetitivo que luego poco a poco se extiende a un renunciamiento a toda su vida, en parte está renunciando al lugar pasivo que le otorga un modelo de sociedad industrial disciplinada, rebelándose con su subversivo: “preferiría no hacerlo”.

Bartleby pone en crisis a sus compañeros, los sumisos e indiferenciados copistas, a su jefe, quien se auto define como un abogado sin ambición, y a nosotros mismos en la reflexión

sobre nuestro propio lugar en la sociedad que integramos y lo que preferimos hacer o no hacer con una libertad que a veces dejamos olvidada.

## **Bibliografía**

Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial, 2004. Print.

----- *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970. Print.

Dubatti, Jorge. *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*. Buenos Aires: CILC [Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales], 1995. Print.

----- *El convivio teatral*. Buenos Aires: Atuel, 2003. Print.

----- *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007. Print.

----- *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008. Print.

Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 1985. Print.

Heidegger, Martin. *Ser y tiempo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1997. Print.

Ogás Puga, Gisela. "Fronteras genéricas híbridas en la escena argentina: análisis de una puesta en escena sanjuanina". *Territorios y Fronteras en la Escena Iberoamericana*. Mirza, Roger, ed. Montevideo, Uruguay: Ediciones de la Universidad de la República [Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación]. 2012. 315-323. Print.

Villegas, Juan. *Interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books, 1982. Print.

Willett, John. *El teatro de Bertolt Brecht*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1963. Print.

Williams, Raymond. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós, 1981. Print.

---

<sup>1</sup> (1) Algunos contenidos de este artículo aparecen en el capítulo "Fronteras genéricas híbridas en la escena argentina" dentro del volumen *Territorios y Fronteras en la Escena Iberoamericana*. (ver bibliografía).

<sup>2</sup> (2) Ficha técnica del elenco en esta puesta en escena. Actores: Juan Claudio Becerra (Bartleby), Guillermo Kuchen (abogado), Daniel Clavijo (Turkey), Silvio Guevara (Nippers), Paula Vargas, Paola Romero, Mariana Silva y Valeria Rodríguez (máscaras neutras). Música original: Tito Oliva. Autor y dirección: Juan Carlos Carta.

<sup>3</sup> (3) En el texto dramático la obra aparece dividida en dos actos "UNO" y "DOS", pero en el espectáculo las escenas aparecen regularmente fragmentadas por apagones y esta es la verdadera estructuración de la pieza.

<sup>4</sup> (4) Brecht se refiere a estos dos tipos de gestos en el apartado 71 de su "Pequeño órgano para el teatro" (1948) en: Brecht, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.

<sup>5</sup> (5) La técnica francesa de la máscara neutra es una técnica proveniente del mimo. Se anulan la cara, las manos, los brazos, se renuncia a una expresión psicológica obligando al actor a expresarse desde el cuerpo,

---

especialmente con el torso. Si bien esta técnica se aplica en una sola escena de la obra, su fuerza expresiva es clave para la interpretación que puedan hacer los espectadores de esta puesta en escena.

<sup>6</sup> (6) Esto se explicita en las palabras finales del personaje del abogado:

“Imaginen a ese lector compulsivo de todos esos papeles...

Un anillo sin su dueña, un billete de banco remitido en urgente caridad a quien ya no come, perdón para alguien que murió desesperado. Esperanza para los que se fueron sin esperanza. Buenas noticias para quienes murieron sofocados por insoportables calamidades.

Imaginen cartas que con mensajes de vida se apresuran hacia la muerte.

Imaginen ahora, a este solo hombre que decide ser el destino de todas ellas. Alguien solitario que entra en la caverna silenciosa del horror, el desconsuelo, la desesperanza...

Un solo hombre que cargará sobre sí el peso de todos nuestros errores y calamidades...

Imaginen y miren como se destiñen sus ojos, se silencian sus palabras y comienza a caer lentamente en la idea de que todos hemos perdido algo irrecuperable...

Imaginen que entonces este hombre, decide no llevar a cabo ninguna acción.

No moverse ya. No responder ya. No pensar. No vivir...

Imaginen todo esto.

¡Oh Bartleby! ¡Oh humanidad!”