



## **El hecho teatral como construcción: *Ulises no sabe contar* de Ariel Farace**

**Sofía Castaño**

**(Universidad de Buenos Aires)**

En agosto de 2011, la compañía Vilma Diamante estrenó en el teatro Sarmiento de Buenos Aires su segundo espectáculo, *Ulises no sabe contar*, escrito y dirigido por Ariel Farace.

Como espectadora me sorprendió encontrar una fuerte carga emotiva en una estructura básicamente autorreferencial, que propone una ficción que se exhibe constantemente como construcción. Poco después encontré un interesante planteo de Beatriz Trastoy: "Si partimos (...) del supuesto de que toda obra de arte habla siempre de sí y de otra cosa, nuestra hipótesis sería entonces que el teatro habla también de otra cosa no sólo *además de*, sino -precisamente- *por* hablar de teatro."<sup>1</sup> En esta oportunidad propongo una variante de esa hipótesis: al evidenciar el hecho teatral como construcción, *Ulises no sabe contar* representa la construcción de la historia (individual y social) como una tarea grupal, creativa e inconclusa. Para observar la validez de esta hipótesis, describiré ciertos aspectos del espectáculo a la luz de las posturas teóricas de los dramaturgos Bertolt Brecht y Javier Daulte y haré una breve referencia a la categoría de teatro posdramático.

### **Qué se cuenta**

El personaje de Ulises abre el espectáculo (en realidad, interrumpe una interpretación musical que otros personajes iniciaron antes) presentándose a sí mismo y a los demás personajes frente al público y también presenta la obra con una frase simple: "esta es mi historia"<sup>2</sup>. Pero lo biográfico no sólo hará referencia al protagonista, sino que será tomado de diferentes formas. Uno de los primeros diálogos trata sobre el recuerdo de la vida de una persona cuando sobreviene la

<sup>1</sup> Beatriz Trastoy "Los otros *sentidos* en la práctica artística y en la investigación teatral" *telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Universidad de Buenos Aires, año 6, No 12, diciembre, 2010 ([www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org)); p. 2.

<sup>2</sup> Todas las citas de los diálogos de la obra surgen de una copia (facilitada por el autor) del texto dramático que a la fecha no ha sido publicado.

muerte: frente al misterio de la eternidad (“cómo vas a saber” dice Ulises) están los recuerdos de quienes sobreviven. Es significativo que esta referencia a la muerte, a un final, esté ubicada casi en el mismo comienzo, ya que se plantea así como un contraste a la idea de mitad que se repite varias veces al caracterizar a Ulises como “un hombre en la mitad de su vida”. Este dato es significativo: aunque el protagonista no es autosuficiente para contar su historia (justamente, porque no sabe hacerlo) sí será partícipe de la misma, gracias a que esa historia todavía no encontró el punto final de la muerte.



*Ulises no sabe contar* – Foto: Carlos Furman – Gentileza: Prensa Complejo Teatral de Bs. As.

La vida de Ulises no es la única que está pendiente de ser contada: Rita, escritora, está escribiendo la historia de su padre y lee un fragmento para Ulises. Considero que es significativo que el hecho que narra sea una conversación entre padre e hija, es decir que, al contar la historia del padre, cuenta la suya propia.



Ulises también reflexiona sobre esta imbricación de historias individuales dirigir al público preguntas sin respuesta como: "¿A cuántas historias les pertenece este momento?"

En oposición a la biografía de Ulises que, como veremos, es compleja y producto de muchas voces, más cerca del final los personajes cuentan en pocas frases las biografías de diferentes escritores. Considero que, en el contexto de este espectáculo en particular, convertir en objeto de la palabra a quienes fueron sujeto de la misma (se trata exclusivamente de escritores) implica recuperar el derecho a narrar como algo que pertenece a todos y no a una elite profesional. Pensado desde el punto de vista de la psicología individual, esto podría tomarse como una momento de madurez o liberación de cierta mítica familiar (el discurso de los padres sobre los hijos). Sin embargo, cuando Ulises se pregunta qué historia están contando, su pregunta va más allá del escenario e incluso más allá de la platea: "Ustedes y nosotros, ¿qué historia contamos? Esta escena a la luz de las velas de qué historia es. ¿De la historia de una ciudad, de un país?"

Además de narraciones verbales de hechos pasados, de sueños y de historias de ficción (por ejemplo, el poema homérico por el que conocemos al mítico Ulises), se ponen en escena situaciones pasadas y un sueño. Cuando se trata de situaciones del pasado también siempre alguien narra algún recuerdo. Por ejemplo, cuando Ulises y Luciano, su hermano, aparecen como niños (lo sabemos por el contexto, mínimos cambios de escenografía y modificaciones en el vestuario) la madre de ambos cuenta una anécdota sobre su padre. Pero, es llamativo que en otra situación de la infancia Luciano y su amigo Guido representan (en un segundo escenario sobre el escenario) "la historia de la patria". Una vez más, desde los recuerdos más íntimos se hace referencia a una historia compartida por una sociedad. En ese caso, el derecho a narrar la propia historia toma un cariz político, si consideramos que Ulises, por estar en la mitad de su vida "mira su pasado e imagina su futuro".



## Quiénes cuentan

Todos los personajes (sus amigos y su hermano) participan en la narración o representación de la historia de Ulises. Ahora bien, desde el comienzo se hacen apelaciones al espectador a través de la palabra y la mirada. Aunque el espacio escénico esté claramente separado de la platea, la acción de los personajes extiende la ficción hacia el espacio del público. Es importante señalar que los personajes se presentan como tales, es decir que siempre se trata de una ficción y nunca se hace referencia directa al actor y, sin embargo, el actor está presente. Veamos cómo.

El escenario se evidencia como tal, los personajes manipulan el telón, modifican por sí mismos la escenografía y la presencia del público (que está, como señalamos, siempre incluido) es la evidencia última de un espacio escénico. Además, los personajes entran en otras representaciones: se representan a sí mismos en tiempos anteriores e, inclusive, uno de ellos representa a la madre de Ulises, a quien "no le gusta actuar". Así, el escenario se divide en zonas en que se inaugura una segunda ficción (e inclusive una tercera cuando van al teatro) y otras zonas en que otros personajes observan inmóviles o tocan instrumentos musicales (la música es un elemento casi omnipresente, fuente de placer para los personajes y para el público, pero su análisis excede los objetivos de esta crítica). Esta sucesión de representaciones implica recordar de manera constante que estamos en un teatro. La premisa de que un grupo de amigos decide contar en un teatro la historia de uno de ellos no tiene suficiente explicación ni motivación (nadie dice por qué están allí) como para sostener la ilusión de que no son actores. Pero, además, los personajes nombran a dos Ulises ficcionales anteriores: el personaje de Homero y el de Joyce. Sobre este último señalan "nuestra inspiración". Ulises y todos sus amigos, todos sus recuerdos, se evidencian como una ficción que sin embargo no se rompe.



*Ulises no sabe contar* – Foto: Carlos Furman – Gentileza: Prensa Complejo Teatral de Bs. As.

## Cómo cuentan

Esta posición límite entre el personaje y el actor me recuerda la indicación de Bertolt Brecht para su teatro épico "Nunca ni por un instante se transforme el actor enteramente en su personaje."<sup>3</sup> En la poética de Brecht la exigencia al actor de mostrar su personaje en lugar de encarnarlo forma parte de una estrategia mayor para mantener al espectador alerta, no *hipnotizado* por los personajes ni por la ilusión de la ficción construida, sino con una actitud crítica<sup>4</sup>. En cuanto a la relación entre actor y personaje, Brecht señala:

<sup>3</sup> Bertolt Brecht *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1963; p. 43.

<sup>4</sup> Bertolt Brecht, 1963, ob cit y Bertolt Brecht *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1982.



El actor cuenta, representa la historia de su personaje, sabe más que él y no le impone el 'ahora' y el 'aquí' como ficciones autorizadas por las reglas del juego, sino que diferencia el 'ayer' y el 'lugar' para que se haga así visible la conexión de los acontecimientos.<sup>5</sup>

De manera llamativa, ocurre algo análogo en *Ulises...*: los personajes son actores de su propio pasado y lo que se pone de manifiesto es la relación de esos personajes con la historia de Ulises, que los involucra a todos y en la que participan activamente.

Ulises habla de la relación que tiene con otros personajes, anticipa aquello que veremos algunos segundos después. Por ejemplo, antes de que Marcos explique "la idea del último minuto" Ulises presenta a Marcos al público: "él es Marcos, es mi amigo. Hablamos mucho con Marcos, él explica bien. Le gustan los libros, como a mí." El diálogo que sigue es presentado no como un recuerdo, sino como algo que ocurre en presente; sin embargo está anticipado por las palabras de Ulises. Podríamos pensar que en un diálogo entre amigos está la repetición de la costumbre y, sin embargo, ocurre algo parecido con respecto a la relación entre Gabi y el protagonista. Cuando él la presenta anuncia "vamos a enamorarnos" y poco después "ella me encanta pero todavía no lo sabe". Estas apelaciones al público no funcionan como los aparte tradicionales; los demás personajes no simulan no oír, sino que simultáneamente hay dos niveles de ficción: uno en el que Ulises y Gabi saben que van a enamorarse y otro nivel en el que lo experimentan.

La instauración de diferentes niveles de ficción va acompañada de una superposición de diferentes tiempos cronológicos: el pasado de la infancia o el más cercano de los primeros encuentros entre Ulises y sus amigos. Traer al presente escénico momentos del pasado (aunque sea ficcional) implica una repetición, uno de los principales recursos del espectáculo: el escenario se repite en otro pequeño, Ulises y su perra se repiten en dos esculturas (una miniatura y una de tamaño natural) de un hombre y una perra, se repite el recurso de pegar retratos de escritores mientras se cuenta su vida, se repiten los anuncios de inicio del espectáculo y los anuncios del final, uno de los elementos de la escenografía son pequeñas tarimas que no sólo se repiten a sí mismas en su número, sino que

---

<sup>5</sup> Bertolt Brecht, 1963, ob cit; p. 44.



exigen movimientos repetidos de los personajes para ordenarlas, e inclusive la repetición misma es repetida de tantas formas distintas que reproducirla aquí sería excesivo.

La repetición implica hacer evidente una decisión formal y, por lo tanto, hacer evidente la enunciación. Diferentes niveles de enunciación (otra repetición: diferentes niveles de enunciación, diferentes niveles de ficción, diferentes momentos temporales superpuestos) también se ponen en tensión cuando los personajes leen pasajes de los libros diseminados por el escenario: el personaje se convierte en objeto de la enunciación del actor (que, como vimos, nunca se borra del todo), en sujeto de su propia enunciación al elegir lo que lee y en reproductor de la enunciación del libro. Así, son muchos quienes cuentan no sólo porque hay muchos personajes, sino porque en cada personaje hay varias enunciaciones.

### **A quién le cuentan**

Siguiendo el ejemplo de Beatriz Trastoy que recurre a "lecturas encuadradas en disciplinas alejadas de lo escénico"<sup>6</sup> en otra oportunidad<sup>7</sup> estudié este espectáculo desde los desarrollos teóricos del psicoanalista Donald Winnicott sobre el juego<sup>8</sup>. Señalé entonces que en *Ulises...* pueden observarse tres de las funciones que Winnicott adjudica al juego infantil: el placer, la integración de la personalidad y la comunicación. Sin embargo, debo aclarar que comencé a pensar en el teatro (y en el arte en general) como juego a partir del artículo de Javier Daulte "Juego y Compromiso. Una afirmación contra la riña entre lo lúdico y lo comprometido en teatro."<sup>9</sup> Para Daulte considerar el teatro como juego le permite definir siete axiomas:

<sup>6</sup> Beatriz Trastoy 2010 ob cit; p. 4.

<sup>7</sup> Sofía Castaño "Perderse y encontrarse en el juego" *Montaje decadente*, Buenos Aires, año 1, No 9, noviembre 2011; p. 7.

<sup>8</sup> No creo que un acercamiento a través del Psicoanálisis esté promovido desde este espectáculo por sí mismo, sino que mi formación en Psicodrama Psicoanalítico ha repercutido profundamente en mi percepción del mundo y del arte.

<sup>9</sup> Javier Daulte "Juego y compromiso. Una afirmación contra la riña entre lo lúdico y lo comprometido en el teatro" *Teatro XXI*, Buenos Aires, Getea, año VII, No 13, 2001; p. 13-18.



- El teatro en tanto juego tiende a desprenderse de la realidad.
- En teatro el único compromiso posible es con la regla.
- Todo sistema de relaciones matemático que puede deducirse de un material es un procedimiento.
- Todo procedimiento es matemático; es decir que, como la Matemática, es indiferente a los contenidos.
- El objetivo de todos los elementos que componen el fenómeno del teatro es volver eficaz un procedimiento.
- La fidelidad a un procedimiento es capaz de general una verdad.
- La clave de todo procedimiento debe permanecer oculta al espectador para que este devenga en público.<sup>10</sup>

Aunque Daulte las llame axiomas, voy a tomarme el atrevimiento de poner en conflicto la última de estas afirmaciones. Intentemos descubrir las relaciones *matemáticas* de *Ulises...* más allá de su contenido: sin pensar en el personaje mítico, ni en la reescritura de Joyce ni en el joven que se enamoró de una chica llamada Gabi, el mecanismo es que un grupo de personajes tiene un objetivo en común (contar una historia). Todos los elementos que describí hasta ahora colaboran con ese procedimiento. Permítanme saltar el sexto axioma, porque creo que debatir la verdad excede mi capacidad y los objetivos de esta crítica. Ahora bien, *Ulises no sabe contar* rechaza de pleno el séptimo axioma: el procedimiento no sólo se hace evidente a sí mismo a través de las repeticiones y la constante referencia al ámbito escénico, sino que, además, se plantea verbalmente como problema a los espectadores: “¿Cómo se cuenta la historia de alguien que está vivo? ¿Y la de alguien que está muerto? ¿Cómo se cuenta? ¿Se cuenta igual?”

Por otro lado, estos “personajes con un objetivo en común” a veces realizan la misma acción que el espectador: escuchan y observan. Si ese objetivo (contar una historia) requiere de gente que escuche y observe, si como vimos el espectador es siempre incluido en la ficción a través de las apelaciones de los personajes, podemos considerar que el espectador no sólo reconoce el procedimiento, sino que además forma parte del mismo. Me pregunto (les pregunto, colegas) hasta qué punto en este caso podemos hablar de público o qué características particulares tiene este público. Por el momento, sólo señalaré que si estamos pensando el teatro como un juego, el espectador debe aceptar entrar en ese juego. Quienes

---

<sup>10</sup> Javier Daulte, 2001, ob cit; p. 18.



recuerden su infancia sabrán que invitar a jugar no siempre encuentra una respuesta afirmativa, en especial porque, como dice Daulte<sup>11</sup>, entrar en el juego implica un compromiso con unas reglas que (al menos en el caso del teatro) son decididas por otros.



*Ulises no sabe contar* - Foto: Carlos Furman- Gentileza: Prensa Complejo Teatral de Bs. As.

## El teatro posdramático y algunas conclusiones

En críticas anteriores evité deliberadamente el término “teatro posdramático” principalmente porque considero que suficientes colaboraciones de este medio se encargan de pensar el teatro porteño actual desde esa categoría y mi objetivo es proponer una mirada alternativa. Sin embargo, la presente crítica no sólo fue motivada por el espectáculo que nos ocupa, sino también por dos artículos que se tratan, justamente, del teatro posdramático: el artículo ya mencionado de Beatriz Trastoy y “El teatro posdramático. Una introducción” de Hans-Thies Lehmann<sup>12</sup>. Si en el primero la autora señala como teatro posdramático a aquel que cuenta con la autorreferencialidad como principio constructivo<sup>13</sup>, el segundo señala el fin del teatro dramático en el momento en que “totalidad, ilusión, representación

<sup>11</sup> Javier Daulte, 2001, ob cit; p. 15.

<sup>12</sup> Hans-Thies Lehmann “El teatro posdramático: una introducción” *telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Universidad de Buenos Aires, año 6, No 12, diciembre, 2010 ([www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org)).

<sup>13</sup> Beatriz Trastoy, 2010, ob cit; p. 1.



de un mundo” dejaron de ser el principio regulador del teatro<sup>14</sup>. Pero, el artículo de Lehmann me interesa particularmente porque se pregunta “qué nuevas posibilidades de pensamiento y de representación son delineadas aquí para el sujeto humano.”<sup>15</sup>

No puedo responder por el teatro posdramático en general, ni siquiera es mi objetivo principal señalar a *Ulises...* como un ejemplo de teatro posdramático (en realidad, encontré tantos elementos brechtianos en el espectáculo que estuve a punto de titular esta crítica “una reformulación de la poética brechtiana para el siglo XXI”), pero sí responder parcialmente esa pregunta. Como vimos, *Ulises no sabe contar* es un espectáculo que funda una ficción pero que la debilita al hacer evidente el hecho teatral, en que se superponen la totalidad (garantizada por el objetivo en común) y la fragmentación (de espacios, de niveles de ficción, de múltiples enunciaciones y del tiempo) y, como consecuencia, logra que un procedimiento *matemático* (un grupo de personas colaboran con un objetivo en común) encuentre en un contenido particular (contar la historia de uno de los personajes con que se fundó la literatura) una carga ideológica: las historias personales y la Historia se muestran como relatos a muchas voces para cuya construcción entran en acción las capacidades necesarias para el juego, incluidas la imaginación, el placer y el compromiso. Alejándome de Daulte y acercándome a Trastoy, considero que el procedimiento *matemático* no es tal (es decir, no es independiente de su contenido) desde el momento en que se hace evidente el hecho teatral, es decir, la creación de un discurso, y se incluye al espectador. Respondiendo a Lehman, este espectáculo, con estas características, propone la otra cara de la fragmentación: luego del apocalipsis del sujeto, luego del horror de la despersonalización, *Ulises no sabe contar* propone un sujeto inserto en una historia construida entre todos.

---

<sup>14</sup> Hans-Thies Lehmann, 2010, ob cit; p. 10.

<sup>15</sup> *Ibidem*; p. 4.



*Ulises no sabe contar* – Foto: Carlos Furman – Gentileza: Prensa Complejo Teatral de Bs. As.

**Ficha técnica:**

*Ulises no sabe contar*

De la compañía Vilma Diamante

Dramaturgia y dirección: Ariel Farace

Actúan: Gabriela Ditisheim, Andrea Nussembaum, Andrés Rasdolsky, Guido Ronconi, Ignacio Sánchez Mestre, Matías Vértiz, Juan Manuel Wolcoff (Luciana Mastromauro)

Asistencia artística: Eugenia Pérez Tomas

Música: Guido Ronconi

Iluminación: Matías Sendón

Escenografía: Mariana Tirantte

Vestuario: Cecilia Zuvialde

[sofia.castano@gmail.com](mailto:sofia.castano@gmail.com)

**Palabras clave:** *Ulises no sabe contar*, Farace, Vilma Diamante, juego, Brecht.

**Keywords:** *Ulises no sabe contar*, Farace, Vilma Diamante, game, Brecht.