

# Teatro argentino: la vida contemporánea en *Dinamo* de Tolcachir, Perotti y Hermida

Susana Elena Bonifacio

Profesora en Letras  
Universidad del Salvador  
Centro de Estudios de Narratología

**Resumen:** El teatro pone en evidencia las vicisitudes del hombre de hoy, sumergido en sus contradicciones y en su desamparo, producidos por una sociedad que cambia vertiginosamente. Por ese motivo se han multiplicado las escrituras que aparecen fragmentadas y los protagonistas desdibujados, a los que Sarrazac llama impersonajes, un todo que da lugar a una estética de la hibridez.

Los autores de *Dinamo* presentan un desorden organizado, subrayan lo discontinuo y la visión de una totalidad perdida, se produce así un teatro que pierde su rigidez y da lugar a otros recursos. Claudio Tolcachir, Melisa Hermida y Lautaro Perotti, reúnen en un mismo espacio a tres actrices que interpretan simultáneamente tres obras distintas. Se trabaja más con el cuerpo que con la palabra, de modo que no hay textos ni diálogos, solamente soliloquios y lenguaje corporal. Cada personaje sobrelleva en soledad, un inmenso desamparo, acentuado por la incomunicación. Una obra que debe decodificarse y completarse, ineludiblemente, con la valiosa percepción de un espectador sensible.

**Palabras clave:** Teatro contemporáneo; Estética de lo discontinuo; Impersonajes; Hibridez; Fragmentación; Lenguaje corporal.

*Abstract: Theatre highlights the vicissitudes of today's man, who is sunk in his own contradictions and helplessness, caused by a sharply changing society. This is the reason why fragmentary writings and blurry main characters appear. Sarrazac calls them "impersonajes", a whole conception that leads to an esthetics of hybridity.*

*Dinamo' authors show an organized disorder, underline discontinuity and the vision of a lost whole. Consequently, their plays lose its rigidity and work out with other resources.*

*Claudio Tolcachir, Melisa Hermida and Lautaro Perotti, bring together in the same space three actresses who are simultaneously performing three different plays.*

*Actors work more with the body rather than with the word; so there are neither texts nor dialogue; only soliloquies and corporal language. Each character endures alone a deep distress, accentuated by the lack of communication. The play must be unavoidably decoded and completed by the precious perception of a sensitive audience.*

**Keywords:** *Contemporary theatre; Esthetics of discontinuous; “Impersonajes”; Hybridity; Break-up; Body language.*

La velocidad de cambio en los usos y costumbres del mundo de hoy puede producir cierto agotamiento en el hombre actual, sumergido en sus propias contradicciones y llevarlo a cierto desequilibrio emocional.

Algunas producciones teatrales de las últimas décadas ponen en evidencia esta problemática y para reflejarla intentan otro tipo de teatro que pierda su rigidez y dé lugar a otra serie de recursos. Aparecen nuevas obras, que están de acuerdo con la percepción de la realidad en temas como el racismo, la intolerancia o la expulsión de los diferentes. De ese modo, se han multiplicado las escrituras de la deconstrucción en la que los espectadores deben completar el sentido y reordenar los espacios de indeterminación que cada obra presenta. En la dramaturgia contemporánea se produce un desplazamiento en la relación tiempo y espacio, se cambia la perspectiva y se da lugar a interferencias y reiteraciones, lo que lleva a un proceso lleno de interrogantes. Los dramaturgos y teóricos de la práctica teatral tratan de plasmar su visión de la sociedad, tanto en las obras que llevan a escena como en sus textos teóricos, en los que explican sus experiencias. Por estas razones los protagonistas del drama moderno aparecen desdibujados, casi sin nombre, Sarrazac (1981) los llama impersonajes, son los que realizan un trabajo de retrospectiva y que en ese ir y venir en el tiempo, con interrupciones, agotados, existen solamente por la fuerza que les da el instinto de supervivencia.

Ryngaert y Sermon (2016) señalan, entre otros, que el carácter discontinuo en ciertas obras construye un significado a partir de la fragmentación, es un desorden organizado que abandona la forma para llegar a una estética de la hibridez. Las obras se

reinventan permanentemente, combinan mundos distintos, se los reúne y así se los presenta en el escenario. Estas observaciones ayudan a comprender la teatralidad (Dubatti, 2007) en la producción que vamos a considerar.

Claudio Tolcachir<sup>1</sup>, Lautaro Perotti<sup>2</sup> y Melisa Hermida<sup>3</sup>, autores consagrados en el teatro *off*, se propusieron llevar a escena una propuesta, experimental, arriesgada y anticonvencional, se trata de *Dínamo*. Cada uno escribió una obra diferente para representar en forma simultánea, en un mismo espacio y con tres actrices que actúan casi sin textos. Ellas exponen de distinta forma el drama de su soledad, una habla permanentemente, otra lo hace con monosílabos y la tercera se comunica con gestos, porque no habla español,

En *Dínamo* el drama se expresa a través de tres microconflictos. Una joven, Marisa, tenista, busca desesperada a su tía Ada, la ubica en una casa rodante, entra, la ve, habla constantemente y le explica que no tiene dónde vivir. Cuenta que ha pasado muchos años en un hospital psiquiátrico luego de la pérdida de sus padres en un accidente, que ve muertos por todas partes, pero que ahora vuelve para jugar al tenis. Cuando se encuentran, la tía, que parece un hippie viejo, la rechaza. Vive escuchando música en su *computadora* con la que canta hermosas canciones en un raro idioma, mientras pide a gritos, perdón a Muriel. La casa rodante, de la que se aprecia un corte transversal, está bien equipada, se ve

---

<sup>1</sup> Tolcachir, Claudio: Dramaturgo, actor y director argentino. Sus obras se representan en los principales lugares del mundo, ha recibido premios internacionales. Obras: La Omisión de la familia Coleman, Tercer Cuerpo, El viento en un violín, entre otras.

<sup>2</sup> Perotti, Lautaro: Dramaturgo, actor y director argentino. Obras: Cronología de las bestias, No todas las palabras, Breve ejercicio para sobrevivir, entre otras.

<sup>3</sup> Hermida, Melisa: Dramaturga, actriz y directora argentina. Obras: Memoria de un gesto, En el país de las maravillas, Alizia, Una manera de contar esta historia (coautora), entre otras.

Ficha Técnica: Dinamo

Libro y Dirección: Claudio Tolcachir, Lautaro Perotti y Melisa Hermida

Elenco: Daniela Pal, Marta Lubos, Paula Ransemberg.

Música en vivo: Joaquín Segade

Diseño de luces e iluminación: Ricardo Sica.

Diseño de escenografía: Gonzalo Córdoba Estévez

Vestuario: Pepe Uría

un baño, un dormitorio, la cocina con alacenas, mesas, sillas y un gran afiche de Ada y Muriel. De pronto, la sobrina ve a una mujer en la terraza que luego, como una contorsionista se asoma por una alacena por la que baja a la cocina y que se acuesta a dormir en un bajo mesada y aunque la tenista le habla, no le responde, porque no comprende el idioma. Luego, la extranjera, ya con más confianza, mientras esquiva a la dueña de casa, va tomando posesión del lugar y habla desesperada por *skype*, con un niño, en un idioma parecido al árabe. En un momento sale y vuelve con otra ropa, tiene un acercamiento con la tía y le prueba los vestidos que ha traído, ambas contentas, se conectaron. Finalmente, Ada acepta a esas dos mujeres que han entrado en su vida. Las historias de cada una de las protagonistas son diametralmente opuestas, pero con un denominador común, la tenista y la intrusa no tienen donde vivir, sin embargo, las une el peso de su soledad, el abandono y la incomunicación. Demás está decir que esta obra tan compartimentada exige mucha atención del público y requerirá una percepción atenta e inteligente para poder deconstruir su significado.

La dramaturgia tiene múltiples estrategias para lograr su objetivo, la yuxtaposición de textualidades teatrales y extrateatrales constituyen una constelación de fuerzas que finalmente permiten construir el sentido. La búsqueda de los autores se basa en un principio de discontinuidad, por el cual, a partir de situaciones simultáneas y sucesivas aparecen formas de expresión de distintos registros lingüísticos, palabras, canciones en distintos idiomas, que dificultan la comunicación, compartimentan la acción y la percepción de los temas.

Consideraremos la estructura de la obra desde el punto de vista del lenguaje, la expresión corporal, los personajes y el espacio.

Los autores presentan una obra rapsódica que incluye distintas historias unidas libremente, casi sin textos, por lo que la escenificación será el factor aglutinante. Desaparece la dicotomía entre texto y representación para incorporar la jerarquización del espacio, la puesta en escena y la música, en condiciones de equilibrio. Sus protagonistas representan claramente, impersonajes, han perdido su autoestima, sin demasiadas cualidades, cercanas a lo irracional, lo desmesurado y lo imperfecto, sobreviven gracias a su instinto vital. El drama se presenta en forma retrospectiva, en el caso de Marisa y de su tía, porque se conoce su pasado, por repetición, cuando reiteran constantemente sus necesidades o por interrupción, cuando las secuencias en las que los personajes muestran sus pérdidas y fracasos, se fragmentan.

El lenguaje es el espacio donde los personajes conforman su personalidad. En este caso, la oralidad tiene una orientación dispar, casi como una única voz en español, se escucha la de Marisa. Habla en una analepsis permanente, como una letanía liberadora, en la que se refiere tanto al pasado, cuando perdió a sus padres, como a su situación presente, de total abandono. Lo hace a través del no diálogo, que se traduce unas veces en monólogos o en distintos tipos de soliloquios, cómicos o patéticos, gestuales (Ubersfeld, 2006), intercalados con momentos de silencio. La dueña de casa, canta en forma entrecortada pero contundente, con expresiones simples, guturales e incomprensibles, que tienen un ritmo, sonoridad y cadencias importantes. La reiteración de los temas por parte de las protagonistas permite al público ahondar en el sentido de las mismas. La intrusa, a su vez, intenta hablar con el que podría ser su hijo, lo hace dramáticamente pero en un idioma totalmente ininteligible, vía *skype*. Los registros lingüísticos de Ada y de la intrusa, tanto las palabras como las canciones, no son reconocibles pero constituyen fuertes expresiones

de múltiples significados. Hay que señalar que en todos los casos se logra la comprensión a partir de la gestualidad que completa el sentido de lo no dicho.

Como en esta obra las palabras no abundan, todo el peso de la representación recae en el cuerpo, que es el instrumento de la acción; la dramaturgia suple las palabras con la comunicación corporal para transmitir percepciones y sentimientos. Las actrices, en este caso, enfatizan el lenguaje gestual y logran una nueva forma de contar (Trastoy, B.-Zayas de Lima, P. 1997). Se trata de organizar imágenes lingüísticas en un espacio determinado, que en ocasiones se completan con la vestimenta, como la tenista, la tía rockera o simplemente un chador, en la extranjera. Este personaje es el caso más notable de lenguaje gestual, que con características de mimo configura una poética del movimiento al deslizarse como una contorsionista por lugares inverosímiles de la casa.

Como se dijo, el espacio está constituido por la visión total del corte transversal de una casa rodante, receptáculo de la temporalidad de los actores y un signo cultural. Por su funcionalidad es un símbolo crucial en el que se borran los límites y es, además, la prolongación psicológica de su dueña. Para la sobrina y la intrusa significa protección y refugio. (Bachelard, 2000). La coincidencia de las actrices en ese territorio favorece la interacción y la comunicación hacia el público. En este lugar, las protagonistas se mueven en tres ejes, vertical, hacia la terraza, horizontal, a lo largo de la casa y oblicuo, cuando la intrusa se desplaza por las alacenas. La disposición del lugar favorece el desplazamiento simultáneo de las protagonistas y permite ver, con cierta sorpresa, sus acciones íntimas, asearse, comer o dormir en su espacio privado. Aunque el sitio no es demasiado amplio, la obra se vuelve inteligible porque ahí se articulan las posibles relaciones temporales y actanciales.

Los personajes, que estas actrices interpretan, coinciden en varios puntos, cada una busca un ser querido al que no encuentra. Ada, llama a Muriel, con quien actuaba, Marisa, a sus padres, no sabe si tuvieron un accidente o se suicidaron porque ella fracasó como tenista y la extranjera, a un niño que está lejos. Cada una tiene una caracterización singular: la sobrina, excedida de peso, con el atavío de una tenista joven, la tía, ya mayor, luce como un guitarrista decadente y la intrusa, permanentemente con un chador. Las tres mantienen dramáticas comunicaciones telefónicas, en las que sus pedidos son rechazados sistemáticamente. Las artistas aparecen como un sistema de fuerzas cronometrado en el que se suceden, primero la sobrina, cubriendo incesantemente todos los espacios, Ada, su tía, se desplaza lentamente por la casa y finalmente la intrusa, en movimiento constante, para luego turnar sus apariciones con la tenista o con la tía. Estos desplazamientos y el uso de distintos recursos expresivos contribuyen a dinamizar la acción.

La idea de lo absurdo se siente a lo largo de la representación. El espacio hiperrealista, le da un marco de equilibrio y sostiene la coherencia de la obra, que por las características señaladas, se acerca a lo irracional. La desesperación de Marisa y de la intrusa por no tener donde vivir, las increíbles actitudes de Ada para defender su espacio, su soledad, presentan una realidad exacerbada en la que sus temores, pesadillas, conflictos interiores parecen insoportables, casi irreales. Se acentúa así lo no razonable, lo ilógico y el sinsentido de la condición humana que los lleva a una tensión dramática extrema.

En cuanto a su estructura, vemos que como es una obra inusual, las categorías dramáticas tradicionales desaparecen, es una obra abierta y con una línea que alterna un personaje y otro, en una repetición dramática y que ubica a dos actrices en escena y casi al final vemos a las tres reunidas. Se logra un buen ritmo, que se intensifica progresivamente a

partir de la situación inicial, un *crescendo* rítmico y emocional que hace suponer que la acción evoluciona, pero la hibridación que implica la alternancia de las historias, puede llegar a poner en duda su comprensión hasta que el espectador logra decodificar el mensaje.

La música, con hermosas canciones europeas que acompañan a la tía desde la computadora, se complementa eficazmente con un músico en vivo, que aparece cuando la acción lo requiere.

En este tipo de representaciones, como expresamos al principio, ya no se cuestiona la relación jerárquica entre el texto y la escena, se percibe una dramaturgia de acciones e imágenes incoherentes, que finalmente construyen el espectáculo.

Es importante conocer la razón del título: el dínamo es un motor que libera energía por sí solo con su funcionamiento, sería en este caso como el generador de energía de los personajes

El espectador es un laboratorio de percepción y sabemos que cada representación se completa en el público, por lo que habrá tantas interpretaciones como espectadores en la sala. En esta obra su labor se triplica y se complica por la alternancia o simultaneidad de las historias así que tiene la doble tarea de ordenar y decodificar los distintos sentidos de cada conflicto.

De este modo compartimos con Lehman (2013) que la diversidad de posibilidades de hoy, permiten a los dramaturgos investigar la elaboración concreta del espacio, tiempo, corporalidad, color, sonido y movimiento.

### **Referencias bibliográficas:**

Bachelard, G. (2000). *Poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro*. Buenos Aires: Atuel.

Lehman, H. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac.

Ryngaert, J. - Sermon, J. (2016). *El personaje teatral contemporáneo*. México: Paso de Gato

Sarrazac, J.P. (1981). *L'avenir du drame*. Lausanne: L'Aire.

Trastoy, B.-Zayas de Lima, P. (1997). *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Ubersfeld, A (2006). *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.