



**Procedimientos para inhibir la voluntad de los individuos y para hacer dudar al espectador.**

**Nélida Cabrera**

**(Universidad de Buenos Aires)**

Cuando ingresamos en la sala nos encontramos con los actores en escena. Sentados ambos en la misma silla, espalda con espalda, piensan, miran, escrutan. La sala a luz plena se inunda de voces que repiten frases. Pero ¿son dos personajes o son uno? ¿Una sola carne y conciencia dividida en dos? ¿O son uno y el otro haciendo lo mismo?

Ya en el programa de mano, Enrique Dacal, director y adaptador del texto de Franz Kafka nos plantea la duda en torno de la cual se organiza toda la puesta en escena de **Procedimientos para inhibir la voluntad de los individuos**<sup>1</sup> ¿Qué está haciendo el otro? ¿Hay un otro? Y nosotros agregamos: ¿es la alienación del individuo la que se nos hace presente? ¿El hombre es él y es otro que él mismo no reconoce ni registra? Este hombre se extraña de sí y de las consecuencias de sus propios actos. ¿Cómo pudo el agua cambiar de rumbo si iba directamente al vaso? ¿Por qué está desperdigado el pan por el suelo? En ese *hacer* sin tiempo, sin ancla, para mantener y mantenerse, se han construido el Sr. F y el Sr. K.

El teatro épico de Bertolt Brecht, nace para que “los hijos de la edad científica”<sup>2</sup>, tengan un instrumento, un artefacto, que el teatro aristotélico, empatía mediante, niega al obnubilar la razón. De esta forma, el teatro épico permite poner en escena la contradicción social para observarla. El concepto de *Verfremdung* que trabaja Brecht tendría la misma operatividad que el de *ostranenie* de los formalistas rusos, la desfamiliarización del objeto<sup>3</sup>. Extrañar, distanciar, para así poder observar, reflexionar y, en definitiva, tomar conciencia de la propia alienación. Alienación que conforma la nefasta experiencia, en la visión del joven Marx, a la que se expone el hombre en la sociedad capitalista<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Véase Nélida Cabrera, “A propósito de Procedimientos para inhibir la voluntad de los individuos. Entrevista a Enrique Dacal”, en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 2, N°4, diciembre 2006, [www.telondefondo.org](http://www.telondefondo.org)

<sup>2</sup> Bertolt Brecht, *Breviario de Estética Teatral*, Buenos Aires, La rosa blindada, 1963; 26-27.

<sup>3</sup> Fernando De Toro, *Bertolt Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires:, Galerna, 1986; 28-29.

<sup>4</sup> Para ampliar la relación entre alienación y distanciamiento cfr Ernst Bloch, “Entfremdung und verfremdung” en *Brecht 1898-1998*, número especial de la Revista *ADE Teatro*, en N° 70-71, octubre 1998.



El director se sirve de una puesta en escena con elementos brechtianos para dudar y hacernos dudar. Muestra la contradicción sobre la correspondencia de dos personajes a un mismo cuerpo en el acto angustiado y desesperado de preservar y asegurar sus posesiones y a sí mismo.

Aquél que se aliena en la construcción de la defensa es quien construye el laberinto. Es el laberinto kafkiano el lugar de la transformación en el otro, de la *metamorfosis*. Este laberinto está siempre habitado por lo humano y lo animal. Todo el tiempo acecha lo animal, con esos ruidos extramuros de los que dan cuenta los personajes. Laberinto, en parte, elaborado a partir de una narración obsesiva y minuciosa, resultado de la conjunción hecha por Dacal de los textos kafkianos, fundamentalmente, de *La construcción* y *La construcción de la muralla china* y, en parte, laberinto levemente sugerido por la puesta de luces del comienzo y por coordenadas verbales y gestuales.

El texto emitido en escena es jugado por los actores a modo de carrera con testimonio, donde se va pasando, de personaje a personaje, un discurso que es único. Así es como, por momentos, se lo emite al unísono. Se trabaja a la manera de eco el movimiento escénico y la gestualidad, a fin de mantener la contradicción planteada. Paralelamente al discurso verbal, el gestual no se utiliza meramente como ilustración del anterior y sólo en algunos puntos coinciden. En efecto, el discurso gestual, por una parte, apunta a la construcción de una espacialidad que alude a aquella otra que el texto emitido enuncia. Pero, por otra parte, sostiene la idea de diversificación del cuerpo. Este eco encuentra su mayor plenitud en el ritmo que ambos actores le imprimen al juego y que involucra tanto al trabajo corporal como a la palabra. Es un ritmo de escasos tiempos muertos, de escasos silencios, sólo ralentizado hacia el final. Mientras los personajes narran, los actores construyen con sus cuerpos el espacio del laberinto y la falta de interacción entre aquellos genera una doble dimensión que permite que cada actor se mueva en escena como si estuviera solo.

Encontramos intertextualidad con la dramaturgia de Brecht en los nombres de los personajes. Tanto el Sr. K (concordancia con *Historia del Sr. Keuner* del autor alemán, como Josef K. de *El proceso* de Kafka) como el Sr. F, aluden a las iniciales de Frank Kafka. Curiosamente, al imaginar dos personajes en un solo cuerpo, pensemos también que el autor de la obra, Francisco Enrique, no es otro que el propio Enrique Dacal.



Hay un interesante trabajo con objetos. Tanto éstos como sus usos son cotidianos, de corte realista: un vaso, una jarra con agua, un plato con un trozo de pan. Casi elementales y primarios. La manipulación que de ellos hacen los actores está al servicio de develar la alienación, ya que se establece el mismo juego de traspaso de personaje a personaje que se hace con el discurso verbal y al que antes hicimos referencia. Esta intencionalidad se verifica también en el vestuario y sus accesorios (sombrosos, lentes), que son de idéntico diseño en ambos personajes y que pueden ser leídos como el propio de una clase burguesa de los años 40 o 50 (traje oscuro, chaleco, zapatos abotinados, flor en el ojal). Los objetos que se usan en escena son sencillos, de líneas y diseño simples con lo que la lectura de los mismos no difiere del tiempo y condición social mencionada.

La música original para la obra, compuesta por Pablo Dacal, está trabajada en una zona central sin exigencia vocal para los actores. Se encuentra dentro de la estética del *song*, definido por Patrice Pavis<sup>5</sup> en su diccionario como un texto más hablado o salmodiado que cantado. Cumple una función distanciadora, en el sentido de la interrupción que en la progresión dramática ejerce sin permitir que ésta se desarrolle, si bien los textos de las canciones no son paródicos ni grotescos. Lo mismo ocurre con las coreografías que los actores realizan y que no llegan a constituirse en críticas debido a su brevedad y a la simpleza de los movimientos ejecutados.

A diferencia del teatro épico de Brecht, no se plantea aquí distancia entre el actor y su personaje. No hay opinión de uno sobre el otro. La interpelación al público que hacen constantemente los personajes, si bien no permite instalar la convención de cuarta pared, tampoco produce fricción alguna entre el plano ficcional y el real, ni aún en el momento en que el espacio espectadorial es invadido por los actores y, en consecuencia, no se produce cambio del punto de vista alguno.

Indudablemente el teatro de Dacal es un teatro de actor. Se tome o no la propuesta brechtiana, el peso de la obra descansa sobre los cuerpos de Papatino y Ordano. Cuerpos, cada uno con vasta trayectoria y recorrido, rigurosamente entrenados. Desde la condición vocal, a voz hablada o cantada, hasta la gestualidad, la solvencia de los actores permite este entretejido de acciones físicas que acompañan a un texto abigarrado de explicaciones, que no da respiro.

---

<sup>5</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1983.



Hacia el final, cuando los personajes se encuentran, o tal vez, ese ser único se reencuentra consigo mismo, hay un atarse el uno al otro. Este plano religioso, en el sentido de religar, volver a atar, queda enmarcado con la entonación que hace el Sr. K de una de las más conocidas canciones hebreas, el Hava Naguila. Se genera así una escena nostálgica y amorosa, constituyendo el momento de la ralentización del ritmo vertiginoso que había adquirido el espectáculo. Atarse con hilos que aluden a los chales hebreos, pero también al cordón umbilical, conforma la instancia de pertenencia a un grupo y también, la de un retorno. Hay un replegarse hacia adentro, hacia el centro del laberinto. Aparece el reconocimiento, el tocarse, el recordar que lo hecho había sido generado por el otro. Cuando vuelvan a separarse, los cuerpos caerán por el suelo, se quebrarán y desgajarán con ayes de dolor. Así, la unión sólo habrá durado unos instantes, el reencuentro no habrá sido más que una ilusión.

Y esperarán sentados, juntos, lo que irremediamente sucederá. Es en ese momento justo en que un ruido en la sala genere el grito que, ahogándose en las gargantas, marque el final del espectáculo.

[nelidacabrera@ciudad.com.ar](mailto:nelidacabrera@ciudad.com.ar)

***Procedimientos para inhibir la voluntad de los individuos and for spectator's doubts.***

Kafka Dacal intertextualidad Brecht  
Kafka Dacal intertextuality Brecht

**FICHA TÉCNICA**

**Autor:** Francisco Enrique, sobre textos originales de Franz Kafka (1883/1924)

**Música original y canciones:** Pablo Dacal

**Intérpretes:** Enrique Papatino y Julio Ordano

**Voces en off:** Pablo Alarcón, Claudio García Satur, Juan Carlos Gené, Juan Leyrado, Onofre Lovero y Gerardo Romano

**Músicos:** Pablo Dacal (guitarra), Martín Elter (violín), Gonzalo Braz (clarinete, clarinete bajo) y Julio Sleiman (guitarra)

**Grabado por:** Julio Sleiman y Jean-Paul Martini en Estudio La Contumancia, mezclado por Julio Sleiman y Pablo Dacal

**Prensa:** Simkin & Franco

**Diseño gráfico:** Jorge Codicimo

**Fotografías:** Daniela Núñez

**Asistencia de dirección:** Julieta Bottino

**Dirección:** Enrique Dacal

Sala Raúl González Tuñón del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Buenos Aires, 2006

