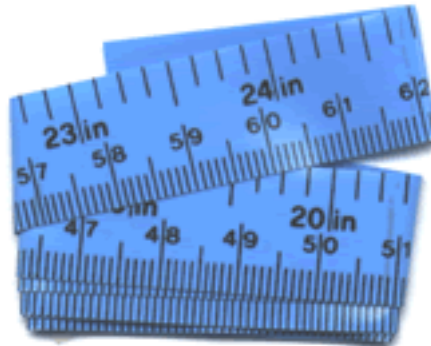
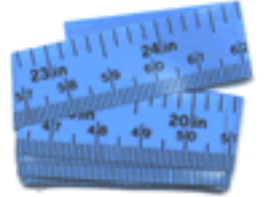


# (didascalía)

Revista de teoría y práctica teatral - número uno - 21/03/2003



( Verónica Pérez Luna, Manajo de Calles, Teatro del Bardo, Cuarteto Prozac, Raúl Kreig, Soledad González, fundación el ciclOpe, Julio Beltzer, Elsa Ghio, Teatro Taller, Andamio Contiguo )



**(archivo 1)**



**(editorial)**

**Francis Bacon: la irresistible fuerza de la sensación**

por Norma Cabrera y Silvia Debona, de [Andamio Contiguo](#)

**(archivo 2)**



**Lo implícito del texto dramático**

por Soledad González, de [fundación el ciclOpe](#)

**Ser o parecer un signo: ¿es esa la cuestión?**

por Mario Colasessano, de [Andamio Contiguo](#)

**El método en la actuación**

por [Raúl Kreig](#)

- a** El modelo de Constantin Stanislavski: el actor como artista
- b** El modelo de Antonin Artaud: el actor, un atleta del corazón
- c** El modelo de Jerzy Grotowski: el actor santo
- d** El modelo de Eugenio Barba: el actor, un maestro de la mirada

**(archivo 3)**



**1**

**Una alternativa de dramaturgia compartida**

por Elsa Ghio y Julio Beltzer, de [Teatro Taller](#)

**2**

**Reflexiones sobre el método**

por Verónica Pérez Luna, de [Manojo de Calles](#)

**3**

**1 - 2 - 3 - 4**

por [Teatro del Bardo](#)

**4**

**Las fronteras del teatro: cuestión de procedimientos**

por Soledad González, de [fundación el ciclOpe](#)

**5**

**Método Prozac**

por [Cuarteto Prozac](#)

**6**

**El método, o hacer camino al andar**

por Norma Cabrera de [Andamio Contiguo](#)

**(staff)**



# (editorial)

Cuando nos propusimos el lanzamiento de esta revista nos pareció un detalle práctico -y, hasta si se quiere, simpático- que su periodicidad estuviera marcada por un ciclo de alguna manera conocido e internalizado. La estrategia apuntaba a que resultara fácil de recordar la aparición de cada número.

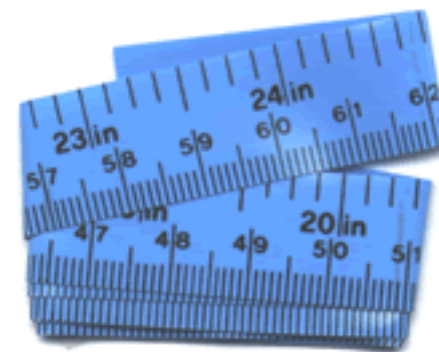
Decidimos por la salida trimestral nos ligó inmediatamente a los *cambios de estación*. Sin alegrías. Simplemente, acompañar el paso del tiempo.

Lejos estábamos de suponer que el **número uno** quedaría indisolublemente ligado al horror y la estupidez de una guerra. El otoño/primavera del 2003 le ha dado una vez más la razón al hemisferio sur: no hay nada que brote, ninguna semilla rinde su fruto, sólo impera la declinación del otoño aunque sin su luz melancólica y, sobre todo, sin la fuerte lógica de su naturaleza.

Cuando pensamos en el tema que atravesaría este número como su eje transversal nos decidimos por *el método*. Lejos, lejísimo estábamos de suponer que el procedimiento más caro de la humanidad pondría otra vez su máquina en marcha al mismo tiempo: la destrucción masiva, una de sus costumbres más queridas y la que sin duda más le ha costado.

Es difícil, entonces, elegir las palabras, argumentar nuestra experiencia, presentar nuestro trabajo. Esta es una revista especializada sobre una de las ramas del arte y sus lectores serán, con toda seguridad, artistas o amantes del teatro. Es decir que nuestro método, el que nos une a realizadores y público, el procedimiento de creación de un objeto artístico, de su espectación y de la reflexión que sobre él hacemos, está en las antípodas del orden de un imperio que con el sólo objeto de sostener su hegemonía está decidido a arrastrarnos a todos en su decadencia.

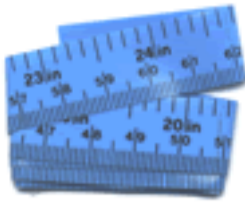
La apertura de este espacio es una posibilidad de reflexionar sobre nuestra práctica, de reflejarnos en ella. Seguimos apostando al espejo del teatro que nos devuelve a nosotros mismos, vulnerables, afectados, nunca intactos. Y hoy lo hacemos con más fuerza aún, empeñados en sostener nuestras voces en el ominoso reino del desencanto.





"El decorado es doble. Abajo la cocina, antro oscuro, con un respiradero que da sobre la calle, desde donde sólo se ven los pies de los peatones; arriba, salones claros y luminosos. En el salón central, un inmenso retrato de anciana dama con vestido de gala. Nada tiene un aspecto verdadero ni en uno ni en otro decorado. Es la cocina, un inmenso fogón cuyo grueso caño atraviesa todo el decorado y pasa, insólitamente, en medio de los salones, enmascarando el retrato de la anciana dama vestido de brocado."

Didascalía de Jean Anouilh en "La gruta"



## Francis Bacon: la irresistible fuerza de la sensación

por Norma Cabrera y Silvia Debona, de [Andamio Contiguo](#)

### Introducción

La aproximación que intentaremos hacer sobre nuestro método de trabajo nos obliga, en primer lugar, a describir aquello que entendemos como tal: un conjunto de procedimientos para obtener determinados fines, una forma de hacer las cosas. O mejor aún, aprovechando una acepción del diccionario Casares: "*modo de proceder una persona según su costumbre o sus ideas*". Nuestras costumbres nos han llevado a operar sobre nuestras ideas y estas a su vez sobre las primeras. Repasar las estrategias empleadas a lo largo de los años nos permite vislumbrar el trazo de un recorrido, el dibujo de un conjunto de opciones que van de la intuición a la fuerza hipnótica del sedimento.

Básicamente partimos de un concepto que funciona como estímulo para la producción de un texto, sólo para partir de ese texto y disparar una batería de movimientos, que a su vez alentarán un esquema de relaciones (espaciales, afectivas, lógicas) impulsoras de la puesta en escena. Una cebolla que nace desde su centro y se envuelve capa por capa, cuyo corazón es el movimiento nacido de la palabra. Esta apretada síntesis es nuestro tesoro, aquello que se ha repetido con fuerza en todos nuestros trabajos y ha logrado permanecer, primero, de manera independiente a nuestra intención o conciencia, para luego ser tomado entre los brazos, aceptado y enriquecido.

Lejos de funcionar como corsé, el esfuerzo de poner en palabras y deconstruir una práctica asentada ha arrojado luz sobre sí misma. Su fuerza reside en la permeabilidad, la adaptación, la articulación, la asociación, todas ellas compañeras inseparables de las premisas de funcionamiento. Un método no es, a nuestro modo de ver, jamás una receta sino un recipiente que funciona como contención del producto construido a partir de sus señales. Su elaboración debería tender a delinearla cada vez de un modo más amplio, justamente, para que su capacidad sea mayor. Y, con el objeto de potenciarlo y expandirlo, su sistematización tendría que posibilitar su transmisión y, por ende, su crecimiento.

Este artículo es un intento de acercar nuestros modos de proceder, por lo tanto, no va a constituirse como un *raccontto* -no es nuestra costumbre-. El análisis que vamos a desarrollar es posterior a la producción del espectáculo que lo origina, sin embargo da cuenta de su génesis. **Paul Vater (Tres estudios para un retrato)** nace del impacto que nos ha causado la obra de **Francis Bacon**. Los párrafos que siguen son nuestro personal esfuerzo por nombrar las fuerzas, intuiciones y sensaciones que nos han guiado en el trabajo y que nos permitieron madurar ese producto. No perdemos la esperanza de reeditarla al ponerlo en juego de este modo, dándolo lúdicamente en participación con el objeto de *desentrañar* lo que, siempre según el mismo diccionario, significa *sacar, arrancar las entrañas, averiguar lo más dificultoso de una materia, despojarse uno de cuanto tiene para darlo a otro*.

### Entre lo racional y lo irracional



La obra de *Francis Bacon* esta inscripta en lo que se dio en llamar neo-figuración o de manera mas amplia, otros modos de figuración. Este pintor irlandés por nacimiento e inglés por adopción, nació en 1909 y murió en 1992. *Bacon* no sólo se transformó en icono de la nueva figuración sino que también dio nuevo impulso a la corriente expresionista. Él declara que es cerebralmente pesimista, pero nerviosamente optimista. La fuerza de la ambigüedad de sus obras es lo que hace de este pintor un referente crucial de la pintura posterior a la *Segunda Guerra Mundial*, cuando los basamentos modernistas parecen desfallecer. *Bacon* pone de manifiesto el choque de fuerzas que se origina en el mundo occidental: por un lado la vertiente racionalista, por otro, la vertiente organicista, en el centro *Bacon* sosteniendo en espacios ascéticos los cuerpos que se desmembran en esa lucha por la fijeza, por la estabilidad jamás conseguida. Es también heredero de la fascinación por el movimiento que caracteriza a todo el siglo XX. Su acercamiento a las

fotos de *Muybridge*, lejos de emparentarlo con los futuristas que deseaban representar el movimiento en el lienzo, lo une más

al absurdo existencial de un *Beckett* cuyos seres solitarios se afanan por arrastrar unos cuerpos trasegados por el tiempo. *Bacon* muestra en sus obras ese paso del tiempo, sin emociones superficiales, intentando mostrar el ser-en-el-tiempo que somos todos. Este tiempo se hace carne, la materia viva no está fija y por lo tanto hay que mostrar su permanente mutar. Es lo que de algún modo nos ha señalado *Gilles Deleuze* en su fascinante ensayo sobre *Bacon* "**Lógica de la sensación**". (1) Nada tan contradictorio como hablar de lógica (lo cercano al logos) de las *sensaciones*, tan cercanas a lo orgánico. Pero nunca tan claramente expresada la idea de lo que *Bacon* realiza: el estado liminal de sus obras entre lo racional y lo irracional, que al fin y al cabo no es hablar más que de materia.

## Autorretratos.



*Self-Portrait, 1973.*

Sentado sobre una silla, apoya sus brazos sobre un lavabo. El lavabo está suspendido, pero anclado en el espacio, en la pista, en la ronda. Una bombilla de luz. A derecha, ¿un espejo o una puerta? De todos modos, testigo mudo. No es la representación de un baño, es un lavabo y una bombilla en un espacio elíptico con él mismo sentado. Sombra borrosa, se disuelve en el piso. Las sombras no se proyectan, se escapan. Como la de la bombilla. Se escapa de su ser-ahí. Todo quieto. Las fuerzas agitan el rostro. No se distingue. Es un cuerpo. Una cabeza. En el brazo que vemos vertical hay un reloj. Nuevamente el Tiempo. Anclado dijimos. Clavado al espacio. Verticales y horizontales donde busquemos. El tiempo pasa. Despacio.

*Self-Portrait, 1985.*

Sentado sobre un taburete o silla. Manos juntas en a y c. El cuerpo intenta la quietud. El rostro se desvanece. No se confunde con el plano de fondo. Se desvanece en el espacio, que no es fondo. Las fuerzas actúan en cada uno de los paneles, y a la vez se continúan en el siguiente. El instante del primero y el instante del tercero y último no nos da una idea del tiempo transcurrido. No es impresionismo. Pero el tiempo pasó. Las fuerzas trabajan sobre el cuerpo, el rostro se intuye. Autorretrato o estudio para uno. Donde el rostro no posee una fijación inmóvil. El rostro, nuestro propio rostro cambia, se deforma, se esfuma. Ninguna imagen puede darnos idea del todo. Una foto no lo abarca. Es un simulacro. Se adhiere a lo real, pero no lo devela. La imposibilidad de completar el retrato de un hombre. Aunque sea el propio. O por eso mismo.



¿Cómo realizar el retrato de un hombre? ¿Hay posibilidades ciertas de concreción o es un puro fluir de especulaciones? Todo hombre se construye por sus palabras, por lo que dice y se dice de sí mismo. El relato de un hombre sobre sí mismo es lo único que poseemos para construirlo. Aunque diga su verdad, que siempre cambia, que nunca es la misma. Porque no es el hombre el que cambia. Es la verdad la que cambia de lugar y al hacerlo todo puede ocurrir. Estar y ser al mismo tiempo. Querer ser en un estar. Decir, mamá y papá. No hay más relaciones posibles.



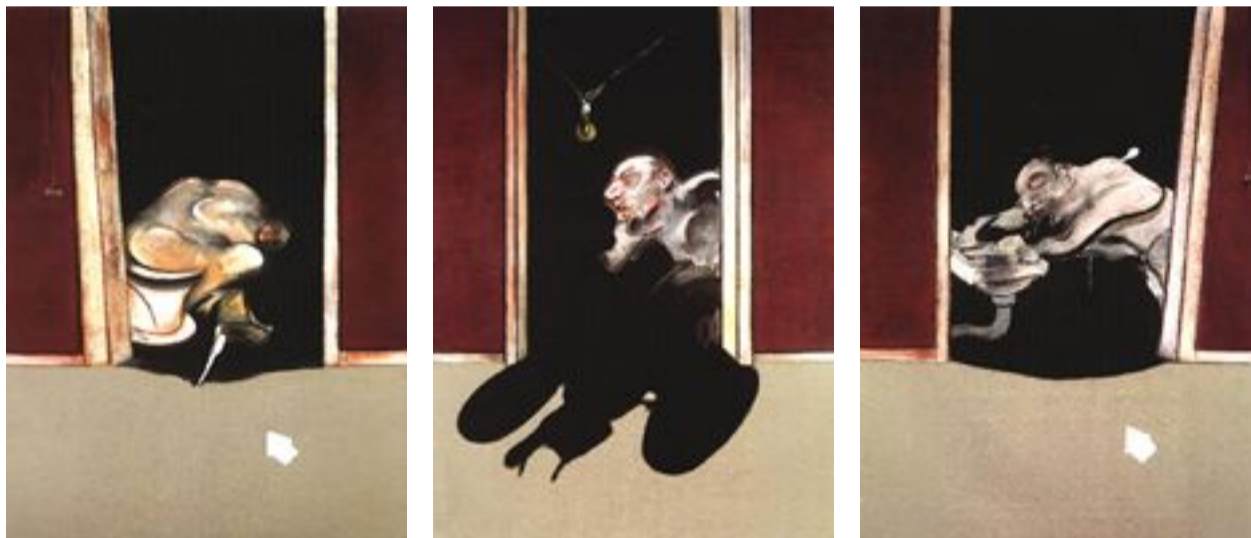
"Empecé a padecer desde muy chico. Tengo un oído muy sensible, parecido al de los perros. Sufro especialmente en las fiestas de fin de año. Como gritar sólo volvía todo más doloroso me acostumbré a pasar las noches de los brindis bajo la cama de mamá y papá, con las perras. (Pausa.) Los vecinos a los que les di mi taza de azúcar se mudan. Los tres llevan bolsos repletos al auto plateado. Se van sin saludarme."

### Triptych May-June, 1973.

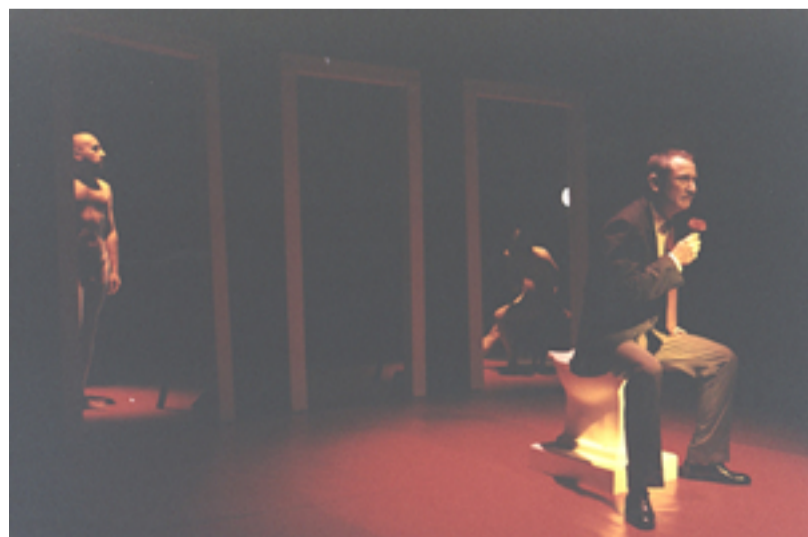
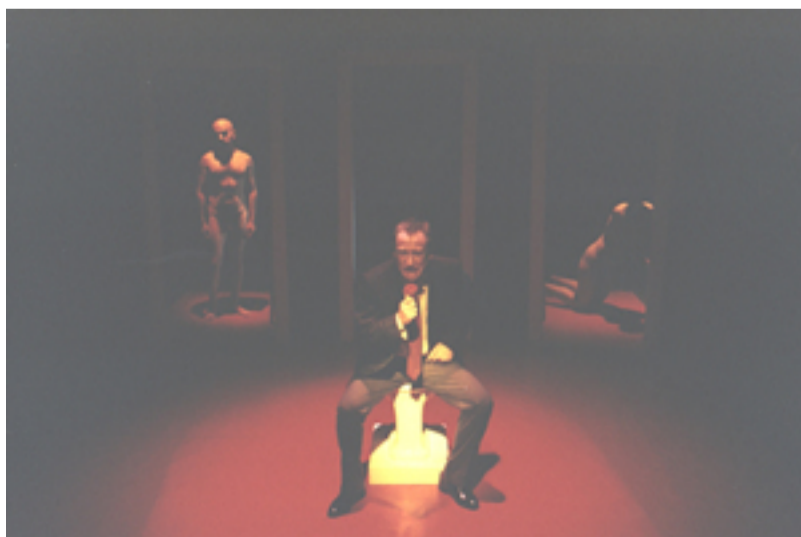
Panel izquierdo: Una figura sentada en un inodoro. No vemos su rostro. El cuerpo se distorsiona. Ámbito negro. La figura está enmarcada por un vano de puerta. Una flecha blanca lo señala.

Panel central: Un fragmento de figura se ve a través del marco de una puerta. O un vano, ya que no hay señal de puerta abierta. Una bombilla de luz, nos muestra un cuerpo en contorsión. Las fuerzas que juegan en él son violentas. La sombra proyectada hacia el frente es animal.

Panel derecho: una figura humana agarrada a un lavabo. Boca abierta. Cuerpo violentamente distorsionado.

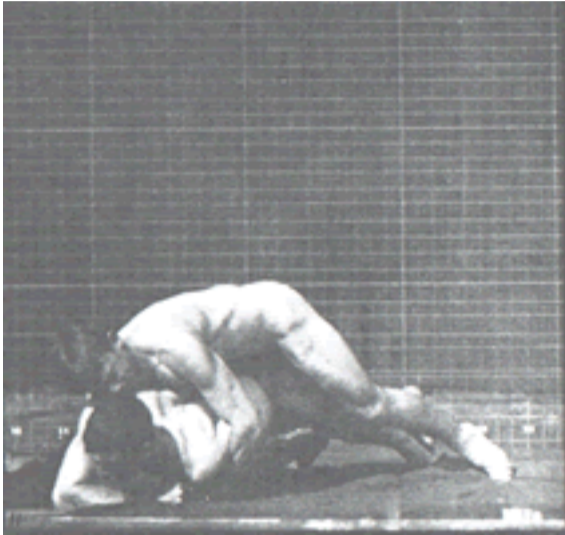


El punto de vista del tríptico es centro-izquierdo: si vemos el panel del centro, el marco se ensancha a la derecha por el punto de vista elegido, en el de la izquierda vemos el marco izquierdo de borde, y en el de la derecha, el marco derecho. Da la sensación de que fueran no el mismo espacio en tres momentos distintos sino un mismo espacio los tres. Tres baños. Tres personas distintas. O el mismo baño en tres momentos distintos. El color es el mismo. Los elementos del baño son distintos, no se ve lo mismo por la abertura. No hay secuencia. Hay simultaneidad de espacio, pero no sabemos si de tiempo. La violencia que se apodera de los cuerpos es visceral. No es el cuerpo sin órganos artaudiano, son los órganos hechos cuerpo. La violencia del vómito. La sensación hecha vómito. Lo orgánico como puente con lo animal. La sombra animal que escapa de la figura con aspecto humano.



Tres espacios simultáneos, el mismo baño. O tres baños distintos, pero el mismo hombre. Todo puede suceder en un baño. Que no es un baño. Es el baño, el único lugar que nos ha dejado la cultura para encontrarnos con nuestro cuerpo. Con sus desechos. Sus fluidos. Sus olores. Pobre cuerpo condenado al encierro protector de la ropa. Como una madre sustituta, deseamos desprendernos de ella para volver al deseo, pero luego, presurosos ocultarnos de nuevo. Eso no está bien. Aunque sea en un baño. Carne grotescamente contrastada con un espacio pulcro, minimalista. El cuerpo no sabe dónde esconderse. El instinto no sabe dónde esconderse en una habitación a solas.

## Two figures.1951



Bacon ha trabajado asiduamente con fotografías, especialmente con fotos de descomposición de movimientos corporales de Muybridge. En este cuadro, Bacon toma una conocida serie de lucha grecorromana. Los instala en un paralelepípedo de "cristal", los ubica sobre una ¿cama? (ver en el margen izquierdo el dibujo de un posible respaldo, sábanas blancas, almohadas.) Líneas verticales en la parte superior del cuadro generan una sensación de caída, mientras que líneas curvas y ascendentes que aparecen en la porción inferior contrarrestan dicha caída, suspendiendo la cama en el vacío.



Dos corrientes una descendente y una ascendente que se oponen y dejan lo manifestado en estado de latencia. La palabra

precisa sería *stand-by*. La posibilidad de estar presto para el movimiento. Los cuerpos unidos en una indiferenciación de fuerzas. ¿Coito?

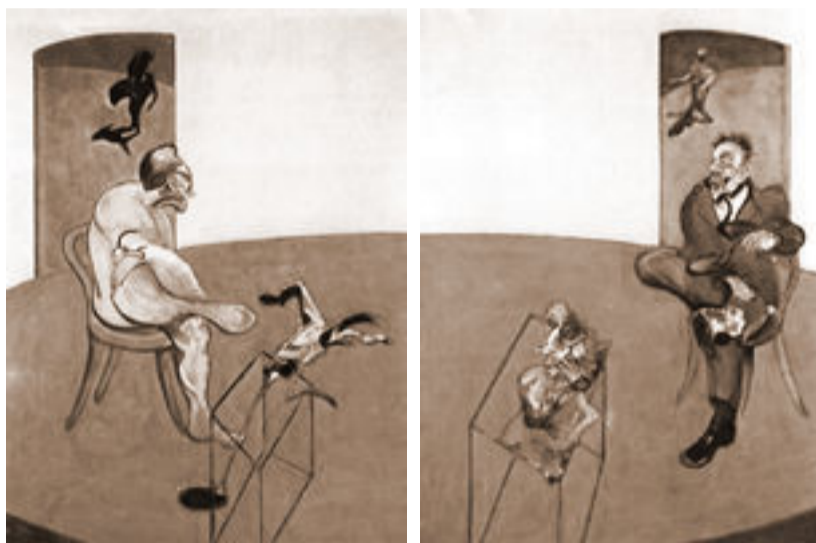


Stand-by. Estar prestos al movimiento. Siempre es así. Nos movemos aunque no lo sepamos. Nuestro cuerpo se mueve. Vibra, se agita, respira, escucha, la sangre bulle, los ojos miran. ¿Cómo hacer presente aquello que no se ve? Como Bacon. ¿Pero como hacerlo con cuerpos reales? Presentes, con sus sensaciones y miedos mezclados. ¿Cuál es el umbral del cuerpo del actor y cuál el del personaje? Choque de dos fuerzas. Estamos ahí, somos los dos, al mismo tiempo. Lo desnudo es un cuerpo. Cuerpo, nada más. No de alguien, es cuerpo presente. Aunque esté quieto, inmóvil, se mueve. Siempre se mueve, porque está vivo. Delicias de la presencialidad: la quietud en movimiento, el movimiento que encierra toda quietud por ser vivo. Por estar vivos.

*"¿Qué luz fría va a devolverme a la noche? ¿Qué dios lejano y valiente me levantará del mosaico? ¿Qué me hará sentir un hombre? Trato y trato. No lo entiendo y no estoy en casa. Trato y trato pero hago muchas cosas tontas. Como no abrazar a la perra que cae. Como no caer con todo lo que cae, como llorar, o emborracharme en el baño. Porque voy a morir, y porque la música es triste. Termina."*

## Two figures Lying on a Bed with Attendants, 1968.

Tríptico. En el panel izquierdo: elipse naranja, abertura por donde se ve una figura, al centro izquierdo una figura desnuda sentada en una silla mira hacia ¿el panel central?. Frente a ella un prisma con una figura animal. En el panel central: continuación de la elipse del panel izquierdo. Al fondo una persiana americana. Al centro del cuadro una cama con dos figuras acostadas, una al lado de la otra en la misma posición. En el panel derecho: cuasi cierre de la elipse, abertura por donde se ve una figura antropomorfa vista desde arriba. Al centro derecha una figura vestida sentada en la misma posición, pero en espejo, de la figura del panel izquierdo mira hacia ¿el panel central y el izquierdo? Frente a ella un prisma con una figura o forma animal.



Este es un caso concreto en el que entre los paneles se completa la elipse, lo que hace que el encierro sea de toda la situación, dando una sensación de simultaneidad. Tres planos temporales en el mismo plano gráfico. Las figuras sentadas pueden o no ser las mismas en distintos tiempos. Las figuras del centro pueden o no ser la misma. Repetición, pero en esta repetición no hay historia, hay negación de lo único. O lo contrario, dos que son uno. Lo sedente como testigo del reposo. O de la actividad.

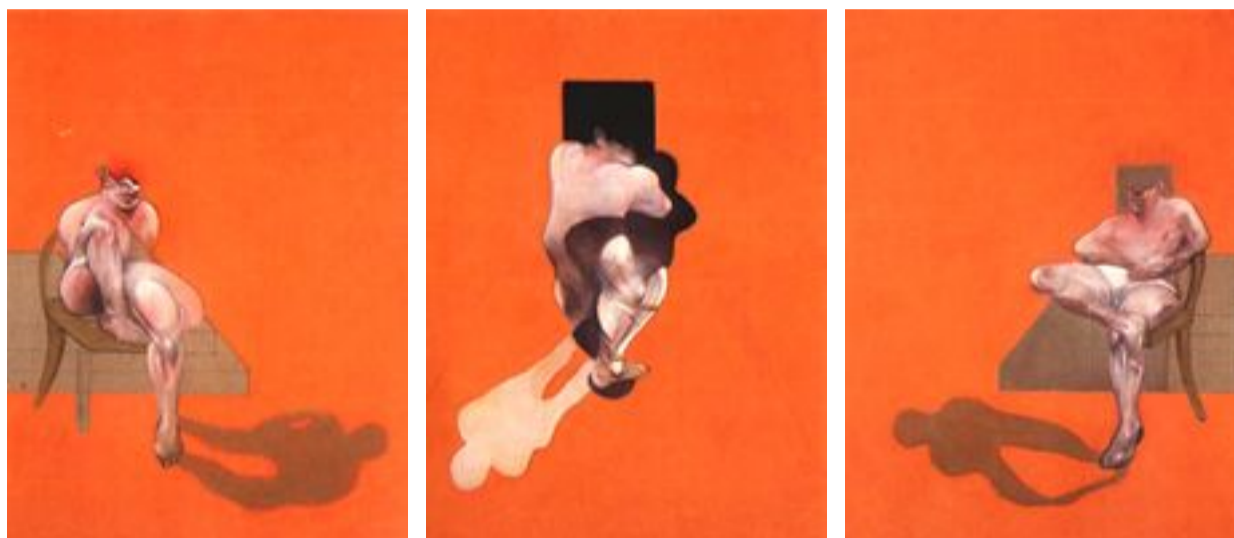
Lo narrativo lo incluye el título. Dos figuras tendidas en una cama con testigos (¿público, asistentes, concurrentes?). Caso extraño. Generalmente *Bacon* intenta ampliar el sentido, por ejemplo *Tres estudios para un retrato de...*, *Estudio para un retrato de...*, *Figuras en...*, etc. Lo anecdótico lo agrega el título. Ancla el sentido de los paneles. Pero hay testigos. Y no solo en el cuadro. Es como si *Bacon* dijera, por una vez, "está bien, lo estoy pintando para alguien, pasen y vean". Nosotros como testigos de testigos. Hay algo divertido en el título: *lying* es a su vez, como adjetivo, falso, mentiroso. No se utiliza de este modo en el título pero... ¿no será una humorada de *Bacon* el hacernos falsos testigos de una situación no vista?

**Paul Vater. Tres estudios para un retrato.** Vater como testigo de su propia construcción. A veces borronea y vuelve a empezar. No siempre nos gusta saber determinadas cosas de nosotros mismos. Vater condenado a la quietud. Al encierro de sí mismo sobre sí mismo. Testigo mudo. Pero a veces aflora el grito. El grito que se contiene, esa sonrisa que se transforma en grito lacerante. ¿Por qué grita Vater? Nadie lo sabe. El tampoco. El solamente grita. Es solo el grito lo que aflora. Potencia del aire. Probar la propia potencia aunque más no sea en el aire y no morir.



"Europa quedó ciega. Busco la correa roja y la llevo a pasear cuando saco la basura, y entonces me siento unido a todos los hombres del mundo que pasean sus perras y sacan las bolsas en ese momento, alrededor de la tierra. Una sola voz, una sola emoción, el nocturno paseo alrededor de la basura, el vals de la perra ciega, únete, únete. (Grita, arenga.) Limpiemos nuestros hogares de los desperdicios del día, brillemos, limpiemos las calles, escuchen insensatos, el cielo puede ser más azul, y los sueños realidad, olviden la cascabel, únanse, pasemos este largo día unidos, todos, unidos, unidos alrededor de la mierda de Europa."

### Triptych, 1983.



Una gran simetría entre los tres paneles. Naranja Bacon. Las fuerzas recorren estas figuras sedentes del panel izquierdo y derecho, sus cabezas se esfuman en el aire, los cuerpos se contorsionan en reposo. Las sombras huyen. Se descuelgan de las figuras o caen para detener la caída del cuerpo. Tríptico con carácter especular similar a la obra anterior. Los espejos nos devuelven nuestra propia imagen invertida, otro zurdo nos saluda del otro lado. Nos construimos por inversión, es la mitad siniestra la que nos encuentra. ¿Que es lo siniestro en nosotros, en un espejo, en otro? Lo animal es siniestro porque nos aleja de lo que creemos ser: animales culturales, sentados en reposo y viéndonos al espejo, que es espejo y no realidad ulterior. En el centro no se encuentran las figuras. Hay choque o más bien intromisión de un cuerpo en otro, o del mismo cuerpo en dos momentos distintos. O de los otros que somos. Pero hay sólo una sombra y un cuadrado negro por donde estos cuerpos se confunden.

"Mi padre me enseñó urbanidad, me dijo que los automovilistas deben dar paso al peatón y los peatones a los animales salvajes que no comprenden el significado de las luces. Yo fui siempre muy civilizado y no entendía la pasión por las perras de mamá, la pasión de papá por las perras de mamá, la pasión de las perras, las perras de la pasión, yo no entendía."



Vater aprendió las formas de la violencia silenciosa. Esa violencia que se ejerce sobre nosotros de manera constante, y con las mejores intenciones. No hagas. No debes. No puedes. No eres. No seas. El gran mandato social. A nadie molestarás mientras no seas, mientras no vivas, mientras te limites a las fórmulas y saques la basura al mismo tiempo que otros hombres en el mundo. Sacar la basura fuera. Pero en bolsitas bien cerradas y que no sean transparentes, no vaya a ser que un perro las destroce, que un transeúnte resbale, que el vecino sepa... Saber que de nuestra basura viven otros... Y no sólo literalmente.

## Crucifixion, 1965.



Tríptico. ¿Puede una obra temprana ser compendio de todo el desarrollo anterior y ulterior en el estilo de un artista? A nuestro modo de ver, esto es lo que sucede con Bacon en esta obra. En el panel izquierdo, una mujer desnuda contempla un cuerpo que se encuentra sobre un catre, profundamente contorsionado, atravesado, machacado por fuerzas. Esta pulpa, que posee todavía atisbos de forma humana, tiene una escarapela: la francesa. En el panel central una figura está colgada chorreando por un plano vertical y terminando en un plano horizontal. Conjunción de cuerpo animal y cuerpo humano. Una media res de carnicería con falsas tablillas para curar una quebradura, colocadas en muñones de ¿brazos, piernas? extremidades. En el ángulo entre el plano vertical y el horizontal se vislumbra un rostro. En este panel central una especie de baranda se inicia y culmina en el panel de la derecha en donde dos hombres viejos, con sombreros contemplan. Testigos quietos, no se los presiente incómodos. En primer plano, en el panel derecho un cuerpo se contorsiona, cabeza gacha, sin rostro, banda con esvástica en el brazo, entre sus manos algo desmenuzado chorrea al piso. Escarapela francesa entre las manos del nazi. Se siente el espacio, que es monumental. No completamos el vano de la abertura, no se completa el recinto que está abierto, continua más allá de los paneles. Una leve perspectiva aparece. Insólito compendio de la naturaleza humana. Y de su historia. ¿Qué es más siniestro? ¿La animalidad que aflora en el cuerpo destrozado, todo hueso y carne o el pelo perfectamente cortado y la banda acomodada de lo social? La violencia que esconden nuestros cuerpos ¿es animal o social? Lo verdaderamente violento es la naturaleza puesta al servicio de la cultura para justificar la destrucción de lo natural. La violencia en stand-by. La violencia latente a punto de aflorar, de estallar, pero aplacada por la urbanidad, los buenos modos de lo social. Nada tan social como el estallido y su ocultamiento. Nada tan natural como ocultar su propio estallido. Nuestros jugos, nuestra carne, nuestro cuerpo. La crucifixión del cuerpo para calmar el cuerpo. Para evitar su estallido, porque el estallido será cultural o no será.

*"Cuando estoy triste lleno una taza con azúcar y la dejo caer desde el séptimo piso. Entonces veo pasar el tiempo. Veo entrar a los hombres en la casa y la sangre chorreando de la cabeza. Cuando operaron a la chica Alemania no hizo nada. Se quedó ahí, mirando. Yo no le pregunté. Se quedó viéndola morir. Tomó café y vio morir a Casandra y murió el veneno de la taza y la ira de mi corazón. (Mirándose al espejo.) Cuando estoy triste vuelvo a ver a Brautigam subiendo las escaleras y saltando del acantilado al mar de asfalto. Libre. Caen despacio, como la taza y el azúcar. Caen al mismo tiempo, justo cuando llega la última ambulancia. Arquímedes corre, pero no puede hacer nada. Europa lame la cabeza rota de su enemiga. Y mamá no habla porque como sabe, sabe que no se puede decir. (Sonido de la fiesta. Tono cotidiano.) ¡Ya voy! Deben estar por servir el café. (Sale del baño. Apagón.)"*

## Conclusiones



"Yo he querido pintar el grito antes que el horror". Es innegable que ante un cuadro de Bacon no se puede permanecer impávido. Es decir muy cerca del horror. ¿Qué es lo que hace que nos sintamos tan lejos del deseo del pintor? La profunda ambivalencia de lo figurado, (2) su inestabilidad. En sus cuadros podemos ver dos corrientes de energía que chocan pero no estallan. Permanecen en un estado de latencia. Una corriente de quietud, otra corriente de fuerzas. Cultura humana contra naturaleza animal. ¿Qué es lo que permanece quieto? Aquello que identificamos como Figura en reposo. ¿Qué es lo que se mueve? Aquello que identificamos como Figura en reposo. El choque de corrientes se da en el mismo punto, el cuerpo. O la carne.

La caída. Punto de partida del trabajo corporal en Vater. Es que el choque de fuerzas sólo puede dar como resultado una caída. Pérdida de control. O control máximo, para no dañarnos. Porque es teatro. Y jugamos a caer y volver a caer, sin dañarnos. Caemos y nos crucificamos cada vez. Y volvemos a empezar. Porque es teatro. Y armamos y desarmamos un retrato, lo descomponemos y volvemos a componer. Porque es teatro. Y contamos y desandamos sensaciones. Y giramos sobre una misma escena, que es siempre la misma y distinta, porque se agregan más detalles y más gente: y la perra cae y papá corre, y el ciclista resbala, y Paul grita, y mamá mira desde el balcón, siempre, eternamente, y Brautigam hace un clavado al mar de asfalto, y Chlos acompaña al niño a su casa, y resbala, y la perra cae, y la taza de azúcar y todo gira, y llegan ambulancias, y, y, y... Y es teatro. Y podemos no narrar una historia. Una historia que nadie conoce. Porque Vater es Vater y nada más. Un hombre y su cuerpo. Y la caída de la humanidad por el acantilado. Porque es teatro. Y decimos sin saber a quién ni para qué. Pero seguimos. Aunque caigamos. Porque es teatro.

### Notas:

\* La obra completa de Francis Bacon puede verse en la web en <http://www.francis-bacon.cx>, lugar del que han sido extractadas las imágenes de los cuadros.

\* Las citas corresponden al texto dramático de Paul Vater (**Tres estudios para un retrato**), de Norma Cabrera y Silvia Debona, obra estrenada por Andamio Contiguo el 14 de diciembre de 2001 en Santa Fe, Argentina.

\* Las fotografías correspondientes a la puesta en escena del grupo son de Jorge Anichini.

\* Una puesta en acto digital del texto (teatro + arte digital) puede visitarse en [http://andamio.freeservers.com/paul\\_vater](http://andamio.freeservers.com/paul_vater)

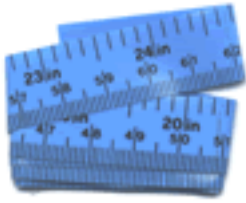
(1) GILLES DELEUZE. Francis Bacon. Logique de la sensation. Éd. De la Différence. 1996.

(2) Bacon rechaza el mote de figurativo para sus lienzos. Su pintura no tiene ni modelo que representar ni historia que contar. Deleuze cita a Lyotard cuando dice que Bacon opone lo "figural" a lo "figurativo".





ANDAMIO  
CONTIGUO



Gobernador Candiotti 1331, (S3000AQK) Santa Fe, Argentina.  
Tel.: +54 (342) 474-3121  
[correo@andamio.freeservers.com](mailto:correo@andamio.freeservers.com)  
<http://andamio.freeservers.com>

**Andamio Contiguo** nace en el año 1992 con el objetivo de generar un espacio de creación propio frente a las tendencias que separan el teatro de texto del teatro de imagen. En lo que sería una posición intermedia, intenta desde sus inicios producir **teatro de arte** y **teatro de autor**, elaborando en forma semejante los elementos textuales y los relativos a la música y la plástica en la puesta en escena, privilegiando ese lugar único del teatro en el que es posible articular cualquier interés estético: *el cuerpo del actor*.

Obtiene el reconocimiento internacional en dos oportunidades por su dramaturgia: el *Premio Antonio Buero Vallejo*, de España, para "**Luna Negra (Amanecer del último día)**" y la *Mención Especial del Concurso Internacional de Obras Dramáticas Tramoya 2000* para "**Plato Fuerte (O la historia como un proceso de cocción)**", organizado por la Universidad de Veracruz, Méjico.

Tras más de diez años de trayectoria se ha consolidado como un colectivo artístico intensamente interdisciplinario, cuya singularidad quizá esté fundada en que sus integrantes combinan la actividad actoral con la práctica de los lenguajes artísticos participantes del hecho espectacular, revelando esta dinámica un peculiar control estético e ideológico sobre sus productos.

Actualmente **Andamio Contiguo** proyecta una nueva etapa de apertura cuyo propósito es comunicar los procesos de trabajo y enriquecerse con el intercambio y los desafíos implicados en la diversidad, incursionando para ello en tareas tales como la actividad pedagógica, la elaboración teórica o la producción de arte digital.



Este grupo cuenta con el apoyo del [Instituto Nacional del Teatro](#)