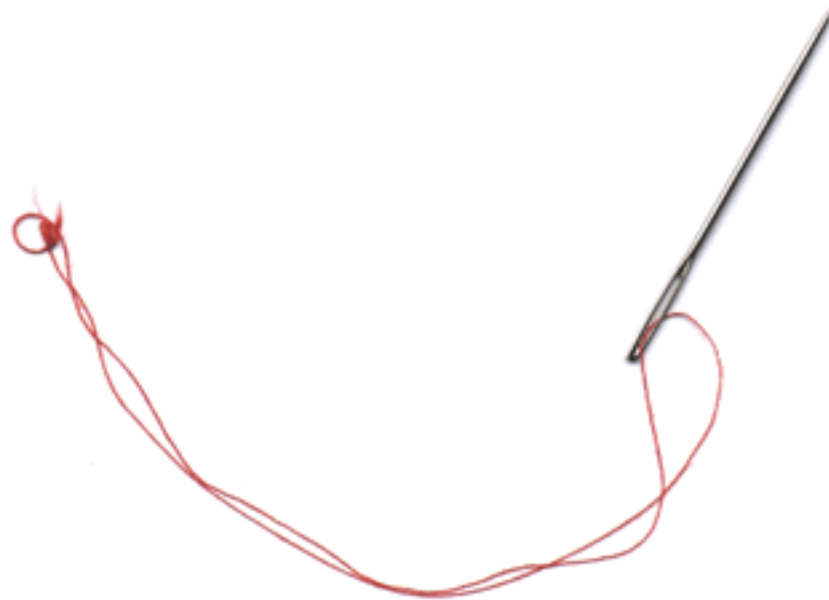


(didascalía escénica)

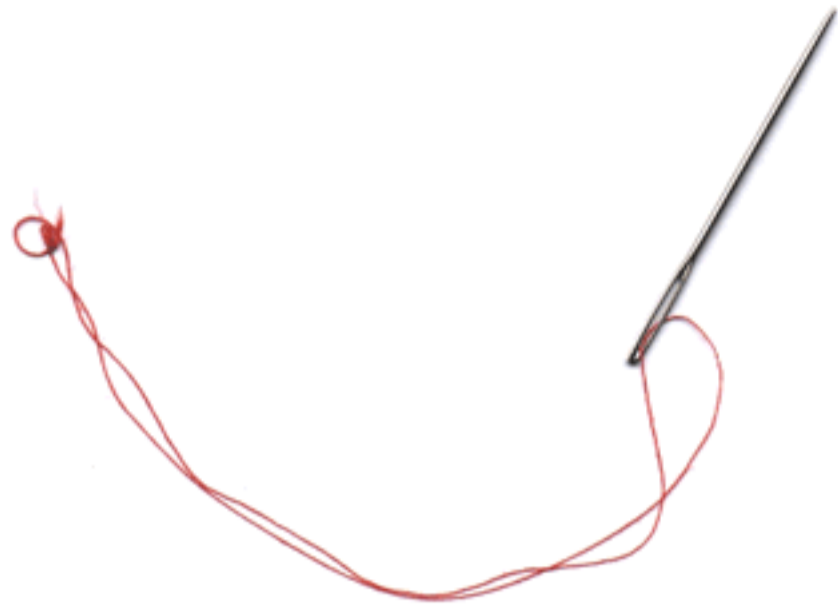
Revista de teoría y práctica teatral - número cuatro - 21/12/2003



(Máximo Gómez, Diego Starosta, Daniel Fermani, Marina Vázquez, Rodolfo Fenoglio, Verónica Pérez Luna,
Silvia Debona, Marisa Hernández, José Pierini, El Muererío Teatro, Los Toritos, El Rayo Misterioso, Andamio Contiguo)

(sumario)

número cuatro 21 de diciembre de 2003



(editorial)



El lugar de lo ficcional

por *Silvia Debona*, de [Andamio Contiguo](#)



Teatro, teoría y práctica

por [Rodolfo Fenoglio](#)

①

Apuntes sobre el oficio de aprender a actuar

por [Marina Vázquez](#)

②

Teatro y espacio social (acerca de la teatralidad de la fiesta)

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

③

Teatro [

y-o-a-ante-bajo-cabe-con-contr-a-de-desde-durante-en-entre-hacia-hasta-mediante-para-por-según-sin-so-sobre-tras

] silencio por [Edgardo Dib](#)



④

Los grupos laboratorio (Introducción)

por *José Pierini* de [El Rayo Misterioso](#)

⑤

El teatro y los imaginarios sociales

por [Máximo Gómez](#)

⑥

El canon elegíaco

por *Diego Starosta*, de [El Muererío Teatro](#)



Construcción de la máquina del tiempo

por *Daniel Fermani* de [Los Toritos](#)



Flamenco y experimentación

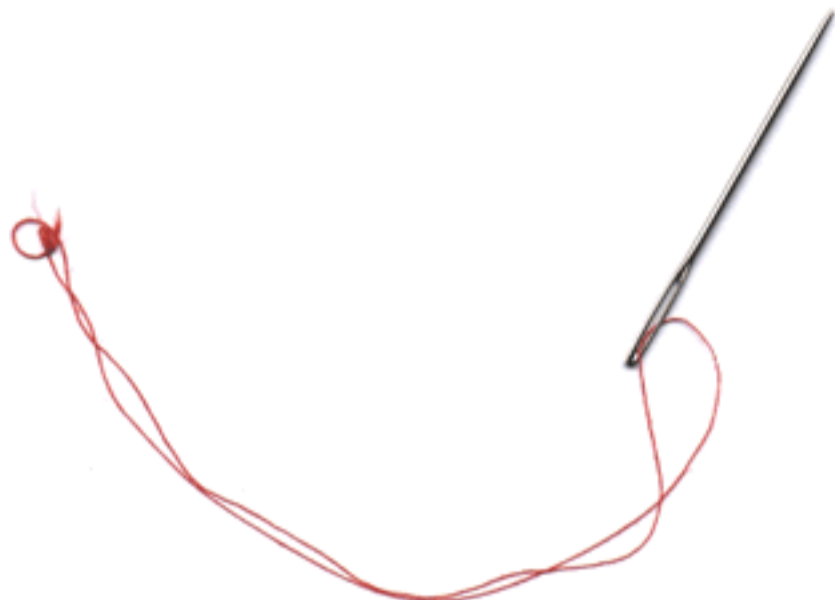
por [Marisa Hernández](#)

(staff)



Con este cuarto número completamos el primer año de vida de la publicación y, para estar a tono con la celebración, también estrenamos título: ahora **didascalía** es **escénica**, un adjetivo en el que no habíamos pensado desde el principio, pero que consagra y define la dedicación de nuestro trabajo e interés, y, por otra parte, nos diferencia.

Esta novedad, originada en el tumultuoso mundo de los trámites públicos, nos permite también abrir un poco más el concepto sobre el que se basa la revista. Entendemos que la nuestra es una época en la que la hibridación intenta ser el faro que guía la producción artística contemporánea, hablar de **escena** nos permite estar atentos a cualquier manifestación en la que aparezca el cuerpo vivo del actor, del bailarín, del performer. **(didascalía escénica)** renueva su apuesta por la diversidad, lo orgánico, el entrecruzamiento.



Singularmente, la gramática juega hoy un doble rol: un adjetivo nos complementa, pero un sustantivo es el disparador de las colaboraciones. La propuesta monográfica fue muy abierta y se basó en la fórmula *Teatro y Sustantivo*, donde cada cual podía reemplazar a su gusto e integrar la edición.

Es así como contamos con artículos que asocian de uno u otro modo el teatro con temas tan variados como la realidad, el conocimiento, el aprendizaje, la fiesta, el silencio, el laboratorio, la sociedad, la muerte, el tiempo y el movimiento.

A riesgo de ponernos emotivos este espacio editorial no puede dejar pasar inadvertido el cierre de un ciclo. Con el verano del sur y el invierno del norte estamos a escasos días del fin del 2003 y, por partida doble, cerramos nuestro primer año en la red. Se ha reunido un gran número de personas alrededor de estas pantallas, y nos referimos no sólo a aquellos que tuvieron la generosidad de compartir con nosotros su pensamiento sino también a los lectores que tuvieron la gentileza de aceptar la propuesta y acompañarnos. De alguna manera hemos estado tejiendo una red dentro la red, y ya podemos decir con seguridad que conformamos una pequeña comunidad virtual cuya cita periódica se concentra en compartir la pasión, el interés y el oficio. Gracias.

Pensar a la distancia un arte de la presencia nos hace también paradójicamente presentes.

¡Salud!





Teatro y Realidad

"El público llegar por un camino de velas en el que apenas se puede ver.
La luz de un proyector los encandila poco antes de sentarse.
Un cubo construido con vestidos y trajes negros forma un teatro a la italiana.
El piso y el fondo son completamente negros.
No tiene techo ni parrilla.
Unas tanzas limitan la cuarta pared."

De "3ex (pieza íntima para teatro)", de Gustavo Tarrío y Mariana Anghileri



El lugar de lo ficcional

por *Silvia Debona*, de [Andamio Contiguo](#)

"A partir de los años 60 diferentes manifestaciones artísticas de alto nivel de elaboración -no sólo el teatro- tendieron, en su ejecución, a intervenir lo cotidiano, a proponerse como el terreno, literal, de alguna práctica liberadora. El teatro, por implicar una relación social viva y presente, ofrecía un campo privilegiado para la materialización de esta actitud." (1)

"Los happenings borran la distancia entre la situación, o suceso, y el espectador. En los happenings, no sólo el color y el espacio, sino también el calor, el olfato, el gusto y el movimiento se convierten en aspectos de la obra... Un happening es un pastiche que combina un ambiente como encuadre artístico con una representación teatral... En un happening, como ha observado Jan Kott, "todos los signos son literales: una pirámide de sillas sólo es una pila de sillas colocadas unas encima de las otras; una corriente de agua que moja al público es sencillamente una corriente de agua que moja a los espectadores. En realidad, no hay siquiera una división entre espectadores y actores... Aquí, para usar el lenguaje de Kott, se eliminan las funciones miméticas y simbólicas del teatro. El contenido expresivo se disuelve en lo literal, y desaparece el significado como metáfora o emblema. Aún la idea de lo evocativo pierde significado, pues el suceso no representa ni pinta nada: sencillamente es." (2)

Durante la década del 60 en teatro, la espontaneidad lo era todo. Se elimina el texto y reaparece la improvisación, exaltando la espontaneidad sobre la reflexión. Cuando *Judith Malina*, directora del *Living Theater* (Teatro Vivo) decía: "No quiero ser *Antígona* (en el escenario); soy y quiero ser *Judith Malina*", pretendía eliminar la ilusión en el teatro, el espacio de ficción. El teatro, al igual que otras manifestaciones artísticas, se caracteriza por un doble nivel de articulación: lo representante (la escena) y lo representado (la realidad figurada o simbolizada) (3). La representación es siempre una reconstitución de algo diferente. Se re-constituye, se vuelve a construir, un personaje histórico o un objeto real. La representación teatral es una actualización de hechos ficcionales, una puesta en acto, en existencia ahora. En presencia. Pero esta presencia está en relación con la escena, tiempo y espacio se conjugan en un hecho único, irrepetible que por existir dentro del ámbito ficcional pasa a formar parte de las formas simbólicas. Si *Malina* quiere ser *Malina* y no *Antígona* **sobre un escenario** se transformará ella misma en personaje, se elevará a la categoría ficcional. Si una pila de sillas es sólo eso y no contiene posibilidades ulteriores, **eso** no está en una escena, se encuentra encerrado en el mundo de la funcionalidad cotidiana. Si la silla es la usada por un rey, político o alumno ficticios, entonces se transforma en espacio mínimo de poder, de pereza o abulia.

Este "nuevo teatro" del cual el caso paradigmático es el *Living Theater* desconfiaba del pensamiento reviviendo en el teatro la sensación de un ritual primitivo. Después de viajar por Europa durante varios años, la compañía desarrolló un nuevo estilo de acción al azar y predicó una forma de anarquismo revolucionario. Su credo era que "el teatro debe ser liberado" y "llevado a la calle".

En *El paraíso ahora*, obra fundamental del *Living Theater*, el público es invitado a atravesar las candilejas y unirse a los actores en el escenario, mientras otros actores deambulan por el teatro fumando marihuana y trabando conversación con miembros del público. De tanto en tanto, uno que otro actor vuelve al escenario, se desnuda hasta quedar en taparrabos e invita al público a hacer lo mismo. La intención es organizar una suerte de bacanal. Finalmente, se exhorta a todo el mundo a abandonar el teatro, convertir a la policía al anarquismo, derribar las cárceles, detener las guerras y apoderarse de las ciudades en nombre de "el pueblo". Cada espectáculo del *Living Theater* es una manifestación política, interviniendo la policía no pocas veces, llevando su concepto del teatro como instrumento de acción política hasta sus últimas consecuencias. El público es invitado a reconocer que la violencia que caracteriza al poder y la represión políticos existe también en los tabúes sexuales, en el apego a las pertenencias personales y en el miedo e inhibición delante de los demás.

Es aquí donde volvemos a encontrarnos con *Antonin Artaud*, quien ya en 1926 deseaba reunir el arte y la vida retornando al ritual.(4) El ritual, para *Durkheim*, depende ante todo de una clara distinción entre lo sagrado y lo profano, acordada por todos los integrantes de la cultura. El ritual custodia las puertas de lo sagrado y una de sus funciones es conservar los tabúes esenciales para una sociedad en funcionamiento, mediante la sensación de temor respetuoso a que recurre; en otras palabras, el ritual es una representación dramatizada del poder sagrado. En una sociedad que no distingue tales separaciones, ¿qué función cumpliría el rito? El "nuevo teatro" se aparta de la re-presentación (que forma parte de las producciones simbólicas) para realizar happenings en donde la integración "con la vida" es mayor. Es decir, propugnaba un tipo de manifestación que negaba la esencia del hecho teatral: la escena, el área de veda. ¿Qué es lo que se veda? Una

porción del mundo. ¿Quién lo veda? Todos, por convención, por acuerdo social. El área de veda es, al decir de *Breyer*, esa porción de mundo que yo como espectador cedo para que contenga todas las posibilidades de ficcionalización, cedo un espacio para pasar del rol de actor social al de espectador en lo ficcional.

El desconocimiento de las manifestaciones culturales de un grupo social puede llevar a otro a ver dichas manifestaciones "bajo su prisma"; esto implica que si sus manifestaciones conservan algún carácter sagrado verán lo del otro desde ese lugar. Sin embargo, este regreso al primitivismo no es tal. Nuestro primitivismo es copia del horror de nuestra razón, no de nuestros instintos. El intercambio sólo se conseguiría en un nivel primario (¿artaudiano?) si el otro "no tiene teatro", si no posee el sentido de lo ficcional. Quedan pocas culturas en estas condiciones de "incontaminación" lo que equivale a decir que son pocas las que pueden participar del intercambio como si se tratara de un ritual. "Nosotros" -occidentales capitalistas- ya no.

Son muchas las manifestaciones actuales que abrevan de las performances o happenings, incluyendo las intervenciones urbanas, teatro invisible, etc. Continúan las búsquedas de gran parte de las vanguardias del siglo XX de eliminar la separación entre arte y vida, pero, a mi entender, sin gran convencimiento. Lo "real" se ha espectacularizado de tal manera, que hoy una guerra es una intervención quirúrgica sin sangre, todo mediatizado por las pantallas. Justamente al convertirse en ficcional lo real (con toda la carga peyorativa de fuera del mundo) es que como conducta ética el teatro y las demás artes debieran apostar al corrimiento de lo ficcional al lugar de la escena, para que el sitio vedado a la acción sea sólo una pequeña porción de mundo y no nos obliguen a ser espectadores de nuestros propios simulacros.

Este artículo fue publicado en la revista **El Apuntador** N° 7 (Órgano de prensa de la Coordinadora del arte teatral independiente de Córdoba, Argentina)

NOTAS

- 1) Muguercia, Magalí. "Teatro y utopía en el siglo XX". Revista del CELCIT. N° 7 _ 1996
- 2) Bell, Daniel. (1976) "Las contradicciones culturales del capitalismo". Alianza Universidad. 1996.
- 3) Pavis, Patrice. "Diccionario del teatro". Edit. Paidós. (1996).
- 4) Artaud no fue el único en pedir tal unificación. La historia del arte del siglo XX está rebotante de experiencias propiciadoras de ella. Bástenos recordar lo propulsado por el Dadaísmo o el Surrealismo.





"Se diría que al proyectar la foto del padre en el mapa del mundo se ha desbloqueado el callejón sin salida propio de la foto, se ha inventado una salida para este callejón, se le ha conectado a una madriguera subterránea y a todas las salidas de esta madriguera. Como dice Kafka: el problema no es el de la libertad, sino el de una salida. El problema con el padre no es cómo volverse libre en relación a él (problema edípico), sino encontrar un camino en donde él no lo encontró"

Delleuze - Guattari, cita de Daniel Veronese en "Cuaderno sobre Zooedipous"

Teatro y Conocimiento



Teatro, teoría y práctica.

por [Rodolfo Fenoglio](#)

Hace ya un tiempo, cuando daba mis primeros pasos en mi proyecto de investigación "**Teoría y Práctica en la Producción Teatral Contemporánea**", me planteaba algunas preguntas muy generales:

- "¿Necesita la actividad teatral como práctica artística nutrirse de los aportes de la teoría?"
- "¿Es tan clara la división entre teoría y práctica teatral?"
- "¿Los teatristas, acaso, en nuestro quehacer, no generamos conocimiento?"
- "¿Qué saberes nos hacen falta para construir nuestro teatro, para sostenernos frente a los vientos del azar y de la historia?"
- "¿Quiénes detentan el saber teatral? ¿Los teatristas? ¿Los estudiosos del teatro? ¿Aquéllos que han logrado conciliar la esfera práctica con la teórica?"

Debo confesar que ahora, después de haber recorrido una parte del camino, no me encuentro en condiciones mucho más favorables. He encontrado, sí, algunas pistas y algunos senderos interesantes para recorrer. Y los objetivos que me propongo en esta entrega son muy humildes: compartir con ustedes esas preguntas y otras nuevas, y utilizarlos como compañeros de ruta.

Sólo sé que no sé nada

Por supuesto que las preguntas que enunciaba más arriba no son recientes, sino que me acompañan desde siempre, es decir, desde hace algo más de veinte años, que es el tiempo que llevo "haciendo teatro" como actor.

Y parecería que este horizonte de incertidumbre no es una problemática individual, sino más bien la condición del actor occidental.

Al respecto, transcribo un pasaje de un texto de *Fernando Taviani*, que me impactó cuando lo leyerá hace ya unos cuantos años:

"'Cultura' significa la posibilidad de recibir y de explotar un patrimonio del pasado para transformarlo. Esto quiere decir ser capaz de construir, de añadir, sin deber recomenzar de cero sin cesar.

En el teatro occidental esta posibilidad es rechazada por el actor, no está reservada más que a la escenografía y al texto dramático.

Las culturas hindú, japonesa o china, han establecido reglas sobre las que es posible alinearse o a las que es posible oponerse. La existencia de esta nomenclatura detallada y la formulación de estas reglas son importantes, no porque ellas provean normas sino porque permiten un 'discurso articulado' sobre el actor.

*El discurso sobre el actor, en Occidente, ha quedado siempre inarticulado. Balbuceos críticos e imágenes y términos vagos han reemplazado un vocabulario preciso. (...) El único 'discurso' verdadero sobre el actor, presente en la cultura occidental, es el que opone la 'técnica de la identificación' a la de la 'distanciación' (**Verfremdung**), y aún... Se trata de una oposición que ha creado muchos equívocos, que no permite una distinción precisa en el interior del campo concreto del trabajo del actor y que, ante todo, tiene raíces en problemas extraños al ámbito del actor. Nació, con Diderot y los otros filósofos del siglo XVIII, de una problemática filosófica que, en realidad, no tomaba al actor más que como un ejemplo."*

¿Quiénes detentan el "saber" teatral?

Sería interesante profundizar en la historia del teatro -y probablemente muchos de los lectores ya lo habrán hecho- para encontrar las razones por las que no ha sido posible la construcción en Occidente de esa 'cultura' del actor de la que habla *Taviani*.

Seguramente tendrá algo que ver en esto la duplicidad del fenómeno teatral. Su parentesco con la literatura como *género dramático* desdibujó durante mucho tiempo su carácter de *arte del espectáculo*, provocando las confusiones que todos conocemos y que la semiótica del teatro se empeña desde hace algunas décadas en dilucidar.

En su reconstrucción de la historia del teatro y de la puesta en escena entre 1880 y 1980, *Jean-Jacques Roubine* explica cómo comienza en el siglo XVII una tradición de "sacralización" del texto dramático, que marcaría al espectáculo occidental -especialmente al francés- durante mucho tiempo. Junto a la aparición de este "textocentrismo" se produce una especialización y una jerarquización de las profesiones teatrales, cuyo relativo reconocimiento social "determinará el prestigio, la posición de poder y la remuneración de unos y otros". Al tope de todas, en la posición de mayor prestigio, encontramos al dramaturgo, y luego al actor o actriz "vedette". El director sólo alcanzará una posición dominante en el siglo XX. En cuanto a los actores y las actrices "del montón", aquellos/as que no son "estrellas", su rol era subordinado, y mal puede decirse que su oficio se considerara un "arte".

Así es que en la puja entre teatrólogos y teatristas en cuanto a la posesión del saber teatral, los segundos parecen haber empezado a imponerse muy recientemente. Se lamenta *Eugenio Barba* en **La Canoa de Papel**:

"¿Quién presume de indagar la historia y la teoría de la música sin siquiera conocer el abecé del piano?"

Lo que en nuestra cultura ha bloqueado muchas veces el conocimiento sobre el actor ha sido la presunción de saber.

Críticos, teatrólogos, teóricos y hasta filósofos como Hegel o Sartre han intentado interpretar los procesos creativos de los actores partiendo del presupuesto de saber de qué hablaban. En realidad subyacían (sic) a su etnocentrismo de espectadores. A menudo imaginaban un proceso que era sólo una proyección engañosa a posteriori de los efectos obtenidos por los actores en las mentes de sus espectadores.

Se basaron en conjeturas, testimonios fragmentados, impresiones de espectador. Intentaban hacer ciencia de algo de lo cual observaban el resultado, sin conocer su aspecto complementario: la lógica del proceso. Hablaban y escribían de un proceso imaginario como en una descripción científica basada en datos empíricos. (...)

En la época de Sainte-Albine y Diderot fue la mecánica de las pasiones; en la época de Archer, la sicología; luego el psicoanálisis; en la época de los brechtianos, la contradicción entre el idealismo y el materialismo en las ciencias históricas y sociales; luego la semiología o la antropología cultural.(...)

Cuando se trata de actores, se ama habitualmente proceder como aquellos profesores que preferían escrutar el cielo en libros clásicos y prestigiosos en lugar de hacerlo a través del tosco instrumento fabricado por Galileo."

La otra campana: el rechazo de la teoría

En un artículo publicado en 2000, *Josette Féral* -reconocida investigadora teatral de la *Universidad de Québec en Montreal*- desarrolla el tema del temor y la desconfianza que provoca la teoría en el dominio del teatro: los teatristas, opina *Féral*, parecen no encontrar una utilidad inmediata para su práctica en las elaboraciones sofisticadas de los teóricos. ¿Por qué harían los teatristas "el esfuerzo de entrar a esos sistemas de construcciones complejas que por cierto explican -parcialmente al menos- la obra acabada pero que se muestran a menudo impotente para hablar de la obra en gestación", se pregunta. Y concluye: "Ese problema sigue sin solución, todavía hoy".

Algunas razones que según la autora contribuyen al divorcio entre los teatristas y la teoría teatral:

1) Se trata de un conocimiento que no se adquiere sin dificultad. *Féral* compara a las teorías con fortalezas fuertemente defendidas: "...toda una red de palabras, conceptos, estructuras, modos de pensar, algunas veces oscuros, en donde el profano tiene alguna dificultad en aventurarse sin una guía. La entrada a la fortaleza se hace a costa de grandes esfuerzos. El precio del esfuerzo consentido no se mide siempre por el resultado eficaz obtenido una vez allí."

2) No se trata de "dominar" una teoría, sino una multiplicidad de campos teóricos, que además evolucionan constantemente; se trata de una tarea que no tiene fin: "Además, numerosas fortalezas coexisten sin que sea posible hacer fáciles los pasajes de la una a la otra. El camino que conduce a cada una de ellas es único, largo y a menudo arduo. El esfuerzo es incesante; hay que recomenzar siempre según sea la aproximación elegida y la ciudadela que uno quiere penetrar."

3) El rechazo de la teoría "se beneficia del prejuicio", siempre existente en nuestra sociedad, "por las

construcciones del pensamiento." Podríamos agregar, de nuestra cosecha, que este prejuicio ha sido muy marcado en toda una generación de teatristas, para muchos de los cuales *"el intelecto mata la emoción"*. Esta postura ha encontrado en algunos casos su fundamento en la afirmación muchas veces repetida por un mal comprendido *Stanislavski*: *"Para nosotros [los teatristas] comprender significa sentir"*. En referencia a esto, *José Luis Valenzuela* ha hablado de la *"ideología expresivista"* predominante en algunos círculos teatrales; los actores, especialmente, deberían esforzarse por proteger el bagaje sagrado de sus emociones y sus vivencias, siguiendo los dictados del paradigma *"psicologista"* de actuación de *Stanislavski - Strasberg*.

La teoría y la práctica: ¿finalmente amigas, o sigue la discusión?

Según *Féral*, las nuevas condiciones epistemológicas nos harían pensar en una superación de la tradicional dicotomía entre teoría y práctica: con la disolución de las teorías *"fuertes"* (*Vattimo*) y la emergencia de prácticas que a menudo se basan en reflexiones teóricas de importancia (*Mnouchkine, Wilson, Kantor, Brook*), los límites se habrían vuelto más y más *"porosos"* (sic).

Dice *Féral* al respecto, que *"la pregunta sobre la preexistencia de la teoría en relación a la práctica o de la práctica en relación a la teoría es un falso problema, puesto se trata de un paso idéntico con un objetivo final: comprender, traducir, comunicar."*

Sin embargo, recientes trabajos de, por ejemplo, *Jorge Dubatti* nos hacen percibir que la polémica sigue en pie.

En *El teatro jeroglífico*, *Dubatti* plantea en forma explícita sus reparos al cientificismo académico y su discurso hegemónico. Allí manifiesta la necesidad de un *"regreso al teatro"* para construir un saber que vaya más allá de los manuales y tratados teóricos sobre teatro -escritos por los *"teatrólogos"*- y que vuelva su mirada a la palabra de los teatristas y a la experiencia del espectador; para poder *"pensar desde la pasión del espectador con la ayuda de los teatristas que reflexionan sobre sus prácticas."*

Dice *Dubatti*:

"Hay en la ideología estética que se desprende de las prácticas y de las palabras de los creadores un saber primordial y una frecuentación familiar con el objeto de nuestro estudio muchas veces ausente en las páginas de los teóricos: volvamos, entonces, a ese saber sobre lo teatral que, en algunos casos, se ha configurado en libro, ensayo, artículo, nota o manifiesto."

¿Y por casa cómo andamos?

Sentimos que este artículo está alcanzando una extensión que reclama que vayamos llegando al final. ¡Y la hora del cierre de esta edición se aproxima inexorablemente!

Tal como anticipáramos más arriba, no intentamos agotar la cuestión ni arribar a conclusiones, sino simplemente plantear el problema, y tal vez contribuir con ello a abrir un espacio para la discusión.

Quisiéramos finalizar con una breve reflexión sobre lo que acontece en *Salta, Argentina*, lugar donde habitamos.

Al mismo tiempo que constatamos que en otras geografías la producción teórica de los propios teatristas adquiere una importancia cada vez mayor dentro del campo teatral, dicha actividad es casi inexistente en nuestro medio. No existen en *Salta* canales que propicien la publicación, circulación y recepción de textos teóricos donde se plasme la reflexión sobre nuestra práctica.

Intuimos que la situación no debe ser muy diferente en el resto del interior del país. (Si revisamos la lista que hace *Dubatti* de los teatristas *"de nuestro medio"* que han plasmado su experiencia en diferentes escritos, vemos que en todos los casos realizan su actividad teatral en Buenos Aires: *Serrano, Pavlosvsky, Ure, Kartun, Breyer, Briski, Bartis, Gambaro, Veronese, Spregelburd*).

Es por eso que no puede dejar de alegrarnos la aparición de espacios como (**didascalia escénica**) para la reflexión sobre la teoría y la práctica teatral. Espacios donde podamos ampliar nuestra experiencia de habitantes del teatro como práctica cultural. Recordando que una práctica cultural es, ante todo, *"el lugar en el que se articulan, se deshacen y se rehacen las relaciones entre los hombres."*

Las citas han sido extraídas de las siguientes fuentes:

- Barba, Eugenio, 1999: *La canoa de papel*. Catálogos, Buenos Aires, p. 75.
- Dubatti, J., 2000: *El teatro jeroglífico*. Atuel, Buenos Aires, pp. 19-20.
- Féral, Josette, 2000: "¿Qué puede (o quiere) la teoría del teatro. La teoría como traducción.", en *TEATRO XXI, Revista del GETEA, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Año VI, Número 11, Primavera de 2000*, pp. 10-18.
- Roubine, J., 1998: *A Linguagem da Encenação Teatral*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, pp. 45-46.
- Taviani, F., 1983: "Postfacio" en: Barba, Eugenio, *Las islas flotantes*. México, UNAM, pp. 190-191.)
- Valenzuela, José Luis, 2000: *Antropología teatral y acciones físicas*. Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, pp. 14-15.

(La última cita pertenece a un trabajo de Hernán Ulm, director de este proyecto de investigación: *"De Foucault a Chartier: en torno a la actualidad y la cultura"*. En: *Cuadernos de Humanidades N° 14, Universidad Nacional de Salta, 2003.*)



Apuntes sobre el oficio de aprender a actuar

por [Marina Vázquez](#)

Se nos hace que el teatro es una construcción. Una construcción de signos en los productores para una construcción de sentido en el espectador. Comprendido desde la actuación, se nos aparece como una construcción sensible, catártica, lúdica, de fuerte compromiso corporal, endócrina, altamente adictiva. Y esto porque en el actor coinciden el instrumento y el instrumentista. De allí la paradoja, el oxímoron; el desborde y la sutileza del despliegue actoral; el salvajismo y la extrema delicadeza de su situación pedagógica.

Así como la experiencia escénica nos entretiene la vida personal, el cuerpo y la vida psíquica de la escena se nutren del otro cuerpo y la otra escena, la cotidiana, convertida en fuente de alimentación. Parece que debemos seguir aprendiendo a movernos en ese umbral, en esa cambiante intersección de dimensiones y mundos.

Aprender a resistirnos a una mística sesentista de la actuación, pero a la vez aprender a ritualizar, a saltar por sobre la banalidad del producto y la euforización barata del receptor. Y dejar para el teatro sólo aquello que no puede hablarse de otra manera. Porque, si puede devenir literatura o plasmarse en un dibujo ¿para qué voy a complicarlo todo forzándolo a construirse en lenguaje teatral, que es tan difícil?

Recuperar especificidad y rigor. El alumno es un adulto en despliegue, no un adolescente en custodia. Recuperar la valentía de decirlo: no todo lo que se mueve o parlotea frente a alguien que mira puede llamarse teatro.

Parecería que, circunscripto a la actuación, el teatro no "se enseña", parece que "se aprende". Por eso, lo primero es trabajar sobre la disponibilidad interna y sobre el concepto de juego serio. Como fue toda la vida. En todos los tiempos. Como siempre.

Recuperar la palabra -la voz, lo sonoro, la emisión- como unidad sensible de interlocución. Que si de usar la palabra se trata, parece que no nos queda más que trabajar sobre la afectividad del actor. Infinidad de propuestas de ejercitación actoral abonan este camino. Elaboradas por multitud de maestros, enmarcadas en una pluralidad de corrientes teatrales, contextualizables en un sinfín de concepciones filosóficas y estéticas. Técnicas de relajación e integración grupal; técnicas sensorio-perceptivas, de proyección de imágenes internas y de ocupación espacial; procedimientos para crear el entorno escénico; técnicas de transferencia de núcleos afectivos personales a situaciones ficcionales; intercambios catárticos entre actores; obsesiones y mundos privados de los personajes; técnicas de creación de la discursividad teatral; deseos no explicitados del personaje; didascalías literales y didascalías alternativas; texto. Texto y escena; texto e interacción; texto e improvisación; texto en situación: sujeciones y rupturas. Todas técnicas y procedimientos que se incorporan a modo de mosaico y se integran en el actor, que está ahí, sujeto de la mirada. Puzzle de procedimientos que se fusionan en el montaje de un producto teatral. Con gradualidad y complejización creciente. En el abismado y maravilloso descubrimiento que el alumno hace: de sus vetas expresivas; del respeto a si mismo, a su propio silencio y a su íntima barbarie; al silencio y al grito de los otros, sus compañeros de escena. Aprendizaje que no puede dar respiro, para que uno pueda asomarse a su mito personal, para que pueda desarrollar algún compromiso consigo mismo como artista.

Es inevitable: los objetivos están siempre vinculados a la eficacia; a aquello tan antiguo como que el actor debe ser seductor, inteligente y emocionalmente disponible. Es decir un eficaz estimulador de la recepción, en términos de diversidad, ambigüedad y complejidad de las miradas. El actor como un tipo salvajemente culto / cultivadamente salvaje; un gestor de lo nuevo, pero con fuerte base formativa en la tradición teatral contemporánea. Abierto a si mismo, a su propia definición como artista. Capaz de conceptualizar. Parece que hoy ya no es posible lo que antes llamábamos la formación en el oficio, independiente del desarrollo intelectual; hoy se es actor en cuanto artista consciente del rol y los recursos en juego, en cuanto capaz de contextualizarse. O no se es.

El desarrollo de la dimensión actoral es un posible. Siempre se da, aunque en distintos grados y - sobre todo - en distintos tiempos, para cada actor. Siento que estamos en un momento de re-centramiento en la especificidad de lo teatral. Hemos navegado por muy diversas aguas y hemos vuelto enriquecidos del viaje. Hemos derivado por el teatro de la imagen hasta llegar a la acrobacia y al circo; las intervenciones urbanas -el teatro de calle- nos aguzaron la escucha del receptor hasta los últimos límites; la televisión y las parodias posvanguardistas reciclaron lo mejor de nuestra capacidad satírica, hasta disolver el referente. Como otros muchos, siento que -desde la actuación- se trata de inventarnos un nuevo centro. Tal vez un nuevo realismo, matizado por una digresión posparódica, una suerte de extrañamiento indispensable, sin el cual nada nos resultaría creíble hoy. Siento que muchos, en muchas partes a la vez, estamos resignificando a los maestros de la actuación occidental

contemporánea. Releer, rever, volver a mirar, repensar, proponer. Trabajar en este sentido, con viejos y nuevos textos, a partir del logro de eficacias básicas y tradicionales resignificadas, puede ser un buen aporte. Para recentrarnos y volver a estallar.





Teatro y espacio social (acerca de la teatralidad de la fiesta)

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

El realismo de principios del siglo 20 se propuso llevar la realidad al teatro, hacer que algo que surgía en el teatro se correspondiera en grado máximo a un dato de la realidad, esto tenía un sentido revolucionario para una época en la que el teatro prácticamente se había convertido en un pasatiempo cada vez más elitista y utilizaba la ficción teatral como un entretenimiento para las clases dominantes; el realismo reinsertó al teatro en la esfera de lo social, al llevar la realidad a la escena reintrodujo los temas y conflictos humanos vitales y la problemática social que se habían retirado prácticamente de escena entre los siglos XVIII y XIX. Pero la realidad sufrió de muerte súbita ante la permanente confrontación de lo mismo con lo otro, **lo otro** a lo que permanentemente el discurso hegemónico le quitaba realidad resistió, persistió y pervirtió los cimientos de la realidad que están dadas por la estructura del lenguaje y sus leyes y modos de adquisición y uso... haberse desembarazado de la realidad fue el gran golpe del discurso postmoderno contra la modernidad, y hablando en términos de la historia del pensamiento, el asesinato de la realidad ha liberado al sujeto de su relación con el objeto y al objeto de su dependencia del sujeto, por lo tanto ya no podemos hablar en los términos absolutos de la verdad, la justicia, el bien, el mal y entonces podríamos entrar en el plano de las relaciones interpersonales de sujetos cada vez más libres ya que no son objetivables ni tienden a objetivar al otro... sin embargo esta nueva ética implica un rotundo cambio de conciencia a nivel del hombre y la mujer de estos tiempos, pero este cambio no se ha producido a nivel planetario e histórico porque justamente ya no se trata de propagar grandes relatos ejemplificadores, sino de trabajar a nivel de la construcción de subjetividad.

El teatro como todas las artes es un ámbito profundamente propicio para la construcción de subjetividad, no estamos diciendo que el teatro "deba ser", sino que por el solo hecho de ser una actividad humana que pone en contacto a las personas entre sí, ya es un espacio de construcción de subjetividad. Será elección del hombre o la mujer de teatro trabajar conscientemente en la construcción y autoconstrucción crítica y permanente de la subjetividad o ser construido y por lo tanto aportar a la construcción del sujeto globalizado establecido hoy por el sistema neoliberal; sabemos que este sistema se cae a pedazos, podemos trabajar para su muerte o para su mortal sobrevivencia.

Trabajar en el terreno de las disciplinas humanas requiere en estos tiempos un agudizado sentido creativo, porque de lo que se trata es de inventar y reinventar constantemente al sujeto humano inventándonos a nosotros mismos, hablar de ética en una época en que la utilización de todos los recursos del pensamiento postmoderno son permanentemente domesticados para servir a los fines del único dios que aún no se ha muerto: EL DINERO, requiere de un trabajo intelectual permanente, y en esto los intelectuales tienen mucha responsabilidad.

El recurso de la **fragmentación del discurso** ha sido usado para la fragmentación de la sociedad y del individuo, la soledad generalizada es no un producto de la elección personal sino de la necesidad del sistema y de su estado de consumo virtual, a nivel mundial las reservas de combustibles y alimentos se están terminando, al sistema hoy le sale mucho más económico un individuo solo, sin familia, sin amigos, sin vida social, sentado solo conectado a internet y consumiendo productos virtuales que no existen y por lo tanto no tienen costo.

La premisa epistemológica de la pérdida del valor absoluto de la verdad ha sido trivializada por el sistema en el "**todo vale nada tiene sentido**" que ha contribuido a la actual situación de un sujeto socialmente descomprometido, no responsable, frívolo y superficial (el modelo de la adolescencia yanqui ha invadido a escala global la imagen de lo que desean ser los adolescentes). La globalización nos ha puesto en una encrucijada: tras la aparente oportunidad para todos se transparenta una sociedad global fuertemente jerarquizada; se ha "socializado" el estímulo para el consumo pero se ha acrecentado más aún la desventaja entre ricos y pobres. Todos aspiran a ser el ciudadano global pero cada vez hay más expulsados y marginales de la gran aldea.

En el terreno del arte se podría hablar de una revolución estética, la estética lo ha invadido todo a partir del diseño, sin embargo prácticamente ha desaparecido la función artística de crear utopías. Se podría decir que justamente el arte se ha visto liberado de toda otra función que no sea la estética, sí, por supuesto por fin el arte se ha liberado de las consecuencias morales que tenía en otro tiempo y no se trata ahora de volverla a cargar de semejante peso, cuando justamente el arte hoy puede estar en la calle al alcance de todos, ¿pero qué es lo que está al alcance de todos?, la condición postmoderna de la cultura ha llevado a una superpoblación de obras de arte que se dispersan en el espacio físico y virtual sin autor y sin destinatario alguno: se produce por producir o se consume por consumir.

La realidad ha muerto pero cada quien la resucita y la viste cada mañana o por las noches y el mundo no es tan solo el mundo virtual que hoy parece ser el único con estatus de realidad, ni tampoco el que informan los medios, el mundo también

es este más cercano, el de mi cuerpo y su relación con el de los otros en un espacio tiempo común en el que puedo crear mundos posibles y la realidad puede ser también ese otro espacio, donde la realidad puede ser también una utopía.

El teatro delimita y abre al mismo tiempo una zona de la mirada, la mirada implica siempre una relación entre el que mira y el que es mirado, por lo tanto indagar en lo espacial puede también generar toda una praxis de la mirada que teorice sobre las relaciones de poder que se establecen en ese espacio social que es el teatro. Este trabajo da cuenta de una praxis teatral, la del grupo *Manojo de Calles*, del cual soy la directora y de nuestro PROYECTO FIESTAS, este proyecto se proponía inicialmente abordar la teatralidad de la fiesta como estructura particular de la teatralidad sobre todo en relación al espacio escénico, desde 1993 el grupo había definido el campo de su investigación en dos aspectos: el trabajo del actor y el espacio escénico, en este último habíamos abordado en nuestras puestas las diferentes relaciones entre sala y escena, queríamos profundizar en la espacialidad de la fiesta.

Como estrategia de nuestra investigación sobre la teatralidad de la fiesta, desde el año 2000 empezamos a realizar experiencias teatrales en espacios urbanos, como antecedente de este impulso de sacar el teatro a la calle, veníamos ya dilatando el espacio escénico hacia el foyer y la puerta de entrada desde el año 98 con la primera versión de *"El país de las lágrimas..."*, antes incluso, en el 95 habíamos hecho un trabajo para pub *"Galería de Personajes y el pintor y la boca"*, en el que los personajes venían de la calle y se mezclaban con el público. Pero con el ciclo **Fiestas** comenzamos a usarlo de manera estratégica, buscábamos preparar un actor que desarrollara al máximo su capacidad de impronta, su capacidad de oscilar entre ficción y realidad permanentemente, y la calle se convirtió en laboratorio, en la calle todas las direcciones y posiciones espaciales son posibles, la convención teatral se desvanece y por ello hay que inventar permanentemente las reglas de juego, el actor multiplica sus recursos creando a cada momento, el público tiene total libertad no tan sólo para irse o quedarse sino para incitar al actor a buscar su mirada. En la calle el principio de seducción entre sujeto que mira y sujeto que es mirado se evidencia en grado máximo como matriz de la teatralidad.

La teatralidad no tiene nada que ver con la historia ni con la histeria... Salir de la contención de la sala con sus luces y trabajar en el ámbito urbano, irrumpir en el espacio social y movilizar las relaciones preestablecidas... En la acción urbana la teatralidad surge de su interferencia en lo cotidiano, como una fotografía que está fuera de foco altera la percepción habitual.

La preparación del actor está también fuera de foco, por así decirlo, no se prepara al actor para abordar un personaje, sino para desbordarlo en el caos de la calle, aquí se acentúa la estructura del delirio: se pierden los límites entre el cuerpo del actor y el del personaje, y el público interviene más directamente en la acción y cambia su curso: se vuelve entonces autor y actor. Para dar cuenta de esta estructura delirante hemos creado el concepto de **"espectador"** que implica tanto la situación del actor fuera de foco como del espectador fuera de foco. También el espacio y el tiempo entran en este desdoblamiento y ya no hay sala ni escena sino espacio total y tiempo instantáneo, se pierde toda dirección y linealidad, se produce entonces el **"estallido del significante"**, cadenas de significantes surgen por doquier, ya no hay control alguno del signo, la obra ya no tiene un cuerpo, la obra en sí no existe y el texto se vuelve **"texto emergente"** el que se crea ahí y ahora, el teatro se vuelve teatralidad colectiva o **"antiteatro"**, con esto queremos decir que llegamos a la ruptura de la convención teatral pero utilizando los códigos del teatro sin ninguna pretensión estética ni moral. Es como sacar el actor que todos tenemos adentro en un estado de goce por el juego mismo donde se deja sin efecto todo pacto. Es representación instantánea, no hay comunicación, esa ida y vuelta de la comunicación se pierde en la instantaneidad de la mirada, de la luz, de la seducción, en realidad esta oposición realidad-ficción llevada al grado superlativo desaparece en la simulación, en la pasión del redoblamiento, en el éxtasis. El éxtasis entonces, es una cualidad propia de todo aquello que gira sobre sí mismo hasta la pérdida de sentido, resplandece entonces en su forma pura y vacía: de esta manera el antiteatro es la forma extática del teatro: basta de escena, basta de contenido, el teatro en la calle, sin actores, teatro de todos para todos... estalla entonces la mascarada, como le hemos llamado a esta teatralidad del goce, a este estado del goce colectivizado donde se dejan caer las máscaras; al no haber ley no hay transgresión sino pura seducción y goce llevados al extremo, ese exceso que desintegra de manera cruel aunque sea por un instante todos los poderes institucionalizados, no hay centro ni poder porque no hay acumulación ni concentración sino constante cambio y movilidad de relaciones, de imágenes, de signos, de roles.

Pero esto no quiere decir que la fiesta sea un espacio de alienación, por el contrario es un espacio para el encuentro, para el "contacto entre", y en este sentido justamente es un espacio propicio para alterar el estado actual del sujeto escindido.

Como grupo de investigación teatral nos definimos claramente dentro de la línea de investigación - acción, por ello nuestra teoría surge siempre en íntima relación con nuestra práctica, de esta manera además de las numerosas acciones urbanas y en espacios periféricos que desarrollamos durante el proyecto y de nuestras lecturas teóricas y discusiones conceptuales, el proyecto se plasmó en cuatro puestas: *Canción Gitana*, *Tango Cha Cha Cha*, *IV Fiesta o como servir el pescado* y *Fiesta 5*. Inicialmente estaban previstas cinco obras en el ciclo, la segunda que estaba planteada como un trabajo callejero cuyo título era *"la triste historia de la tierra"*, no se realizó porque en su lugar se gestó el proyecto *Fuera de Foco* ya no con la idea de teatro callejero sino de intervención urbana, proyecto que actualmente está en pleno desarrollo y que comparte los principios y conceptos que hemos desarrollado a partir de la investigación de la teatralidad de la fiesta. Vamos a entrar ahora en la última de las Fiestas.

En *Fiesta 5* hay una serie de recortes de la mirada que ubican al espectador en este doble juego de voyeur y exhibicionista a la vez. El sentarse a la mesa de *Fiesta 5* no tiene nada que ver con buscar la complicidad ceremonial con el espectador, la obra busca permanentemente romper con toda pretensión de solemnidad, pone en cambio el acento en la habilidad de los actores para la construcción de la ficción, ficción que es permanentemente una "puesta en ficción" sin secretos para el espectador.

El espacio es la mesa (es un dispositivo de madera y hierro de 8 m de largo, 2 metros de ancho y 0,80 de altura aproximadamente) que se va transformando en sala de conferencia, en pasillo de hospital, en potro de tortura o laboratorio, en salón de fiesta, en estación de trenes o en habitación de hotel y sin embargo nunca deja de ser tablón.

La obra tiene una estructura fragmentaria con un deslizamiento permanente de géneros y estilos, con elementos del

expresionismo, el grotesco criollo, el teatro-danza, el varieté, pero nada en su sentido "puro" sino pura contaminación, hibridación y degeneración en el que se mezcla la sátira y el humor con la poesía y la fuerte carnalidad de algunas escenas.

Fiesta 5 echa una mirada a nuestro tiempo: la violencia que vivenciamos sobre el cuerpo social de nuestro país y el mundo, la globalización como tortura, como despersonalización, como esquizofrenia, como destrucción de toda alteridad.

En el primer cuadro, Menguele el famoso médico nazi es **el anfitrión** que recibe al público que se ve implicado en los experimentos del médico que concluyen en la tortura de sus tres ayudantes: Julia, María y Antonia, internas de una clínica psiquiátrica.

En **el casamiento de Martita** el público participa en forma directa en la acción como parientes de la familia. Es invitado a la mesa, se lo hace formar parte de una sátira sobre las costumbres familiares de una clase social en la Argentina que oscila constantemente entre la violencia y la hipocresía manipulada siempre por el poder de turno.

A partir de los códigos del cine de suspenso y el teatro -danza, el último cuadro **la cena** cuenta una historia triangular entre la bella suicida, su amante y la asesina: aquí el público es sorprendido y expuesto a su doble función de voyeur-exhibicionista, recorre la escena con su mirada mientras se lo va deleitando con los olores y sabores afrodisíacos.

El personaje de "*La Tana*" desde un transformismo expresionista, sirve de nexo y contextualiza la obra en nuestra historia argentina a partir de un discurso heredero del sainete criollo.

Cada parte plantea lugares diferentes para el espectador, pero no desde el cambio escenográfico -que es mínimo, se sintetiza en el cambio de manteles (rojo, negro, amarillo)- sino que cada parte ubica al espectador como fuerza actancial dentro de la estructura de la obra, esto permite al personaje - actor disparar a la improvisación y reaccionar ante la acción del personaje - espectador, así permanentemente el espectador es provocado a vencer su propio límite.

-**en la escena de Menguele**, el espectador es a veces el cómplice de los experimentos del médico, otras veces la mirada de *Menguele* sobre él lo coloca en el lugar mismo del experimento... la mirada de *Menguele* desnuda al espectador ante sus ojos: se pone al espectador en el lugar del objeto: es un voyer que ante otro voyer ha devenido en exhibicionista... siempre me sorprenden las risas de algunos espectadores ante la relación que les plantea el actor que hace *Menguele*, la escena no descansa sobre el relato sino sobre la relación actor - espectador, en realidad se plantea un contrapunto que es sostenido por el cuerpo del actor: el actor no encarna al personaje sino que lo construye como máscara social representante simbólico del autoritarismo del sistema, pero sin ninguna pretensión mimética con *Menguele*, lo que opera como distanciamiento poniendo sobre relieve el carácter ficcional de la situación, pero al mismo tiempo el actor es permanentemente disparado en su relación con el espectador al espacio-tiempo de la presentación, ese límite entre ficción - no ficción, esto es un riesgo porque a veces la relación con el espectador plantea al actor la pérdida de anclaje en el personaje pero al mismo tiempo provoca ese grado de verdad que el espectador vivencia también desde su cuerpo.

-**en el casamiento de Martita**, los límites entre actor y espectador se vuelven más difusos: el novio es alguien del público que se elige en cada función y que acciona sobre la escena de manera diferente, hay novios y novios, además cada personaje establece sus relaciones con los espectadores: para Laurita algunos son sus parientes y otros no, Cachito solo se fija en las mujeres del público... estas mínimas premisas que se fueron definiendo en el proceso de improvisación nos permiten darle un cuerpo móvil y cambiante a la escena, el espacio tiempo en esta escena siempre oscila en los límites de la realidad-ficción; el tiempo de la escena varía de función a función y el espacio es construido durante la función junto a esos espectadores: entre todos se acomodan, distribuyen las sillas que recién entran al espacio, ponen los manteles, se sirven sangría en las copas que se pasan unos a otros, algunos espectadores bailan cuando se arma el bailongo y más de una vez el novio queda sólo arriba del tablón cuando se arma el despelote y salen todos los actores corriendo a cambiarse para la escena siguiente. Algo que ocurre al comienzo de esta escena, es que los fumadores del público aprovechan para prenderse el pucho y tomarse un respirito, y entre risas y juegos atraviesan el tiempo de la ficción del casamiento y llegan al final siendo protagonistas de un retrato grotesco sobre una parte de nuestra sociedad.

-**en la cena**, el espectador parece recuperar su lugar de voyeur, de ser simple expectante no implicado ya físicamente, sin embargo ante la proximidad de la escena el espectador es un voyeur puesto en evidencia, descubierto y vuelto a devenir en exhibicionista, el que mira es también quien termina definiendo la acción... hubo una función en donde dos espectadores realizaron el esfuerzo físico de sostener la silla en la que la bella suicida es torturada por su amante y la asesina, al advertir que podía venirse abajo. Olores, sabores, sonidos en la oscuridad van provocando a una percepción activa a lo largo de esta escena, que descansa en un relato simple de una relación triangular, en la que no hay una construcción de personaje sino de actante que hace carne en el cuerpo del actor, que con un trabajo hacia el punto muerto de la representación, sostiene una danza contenida sobre un espacio hostil, y siguiendo el tiempo de la música y de los impulsos llega a un grado máximo de realidad en la acción - presentación

No es en la participación física del espectador donde está puesto el énfasis del planteo de esta escena ni tampoco de la obra en general, es más bien en ese punto cero de la representación que hace aflorar en cada función relaciones diferentes entre los cuerpos de los actores entre sí y con el espectador: la interioridad del actor se desnuda ante la interioridad de un espectador, se genera un espacio sensible de encuentro en esta bacanal que hace que los límites del que hace teatro y el que va a ver se pierdan en una construcción subjetiva de afinidades y rechazos, creo que lo que sucede al final es que a *Fiesta 5* la han construido entre todos durante esa función: esos actores y esos espectadores. En este sentido hay todo un material interesantísimo de opiniones y comentarios escritos por los espectadores y que el grupo ha difundido vía mail como estrategia para generar un espacio de crítica y reflexión.

Pero para que el espectador pueda vencer su límite es necesario también que el actor venza el suyo, nuestros actores mediante un entrenamiento sistemático son permanentemente disparados al vacío, la estructura es la del delirio, la lógica del

delirio lleva al actor a un estado de éxtasis en el que se pierden los límites entre su cuerpo y el del personaje, y en donde el personaje no es la representación de una psicología ni de una historia, ni tampoco de una partitura impecable y repetible sino que es un estado del cuerpo mismo del actor en esa situación, situación que plantea un grado de ficción pero también un enorme grado de verdad.

No es que hayamos resuelto la paradoja del actor, sino que trabajamos a conciencia profundizando y llevando a los bordes esta dualidad de ficción-realidad que caracteriza a toda arte performativa. Para ello hemos organizado ciertos principios teórico-prácticos en los que nos entrenamos cotidianamente:

- superposición del plano del actor y el personaje y su permanente oscilación en el plano de la acción - ficción
- superposición de planos del personaje o estructura esquizofrénica del personaje: un mismo personaje trasladado a otras obras o a otro contexto
- actuación performática: el personaje concebido como máscara social es lanzado a la improvisación a partir de una mínima estructura situacional
- espectador como artista capaz de hacer su propia obra: la obra como cuerpo heterogéneo contradiciendo los principios de la pieza bien hecha y los de la lógica del relato.

Para ello utilizamos varias estrategias: adaptación de las puestas a diversos espacios escénicos, un mismo personaje trasladado a otras obras o a otro contexto, acciones teatrales en espacios urbanos, cambio de roles - cambio de espacios - cambio de tiempos - cambio de argumento y cambio de vestuario - desdoblamiento del actor en varios personajes - registro del espectador , etc.

En realidad para nosotros el teatro no es ni ficción ni realidad, es más bien un tercer espacio en el que actor y espectador oscilan constantemente entre la construcción de la ficción y la realidad de sus sensaciones, afectos y pensamientos puestos en juego durante la presentación de la obra.

En *Fiesta 5* hay un profundo estudio sobre la recepción teatral en la que se alcanza una empatía crítica con el espectador, además cuando el espacio y la cantidad de espectadores lo ha permitido hemos incluido un segundo nivel de espectadores que se ubican a distancia y a una altura que les permita ver la obra sucediendo "allá": PÚBLICO MIRANDO AL PÚBLICO es la premisa que hemos trabajado en esta relación sala - escena, lo que propone la visualización espacial de la estructura social del teatro que no es solo un verse a sí mismo sino también un ver a los otros.





Teatro [y-o-a-ante-bajo-cabe-con-contra-de-desde-durante-en-entre-hacia-hasta- mediante-para-por-según-sin-so-sobre-tras] silencio

por [Edgardo Dib](#)

Microsoft Word - Documento 1.

Y la pantalla en blanco.

Microsoft Word - Documento 1.

Y el vacío. El silencio.

El silencio aparente, porque el discurso va por dentro.

La casa de unos amigos. Domingo, la tarde, la lluvia pasó. (¿Pasó?)

La casa, vacía. Ellos, fuera de la ciudad. La compu, encendida, esperando -ilusa- que la llene de palabras interesantes. Unas amigas, en otra casa, también esperando este escrito.

La casa, mentira, vacía. Mis amigos están: sus perros, sus fotos, sus cds, su orden, sus tazas, sus blancas sillas, sus paredes -que en tiempos locos también me vieron dormir-.

El espacio, mentira, vacío. Se enciende la luz de escena y los personajes comen, beben, se sientan, se levantan, duermen, corren para regalar unas rosas a la persona equivocada en el momento equivocado, "*ver todos los días gentes estúpidas, con caras estúpidas, con conversaciones estúpidas...*" Y entre mordisco y mordisco, pausa; entre trago y trago, pausa; y:

"VOINISTSKY: Me callo. Pido disculpas y me callo.

(Pausa)

ELENA ANDRÉIEVNA: Qué tiempo tenemos... No hace calor...

(Pausa)

VOINISTSKY: Con un tiempo así sería bueno ahorcarse."

No es novedad decir que *Chéjov* -y con él el Teatro de Arte de Moscú- ha sido bisagra en el teatro universal. Alejándose del Romanticismo y sus destinos fatales en espacios palaciegos o en las inmensidades de la naturaleza, el teatro chejoviano nos invita a tomar el té bajo un viejo álamo o a charlar en un comedor a media luz. Los personajes chejovianos intentan dialogar entre la reiterada interrupción didascálica de la "(Pausa)", con aquellos paréntesis que parecieran hacerla más interna aún.

En *Tío Vania* -y obviamente como en el resto de su dramaturgia- *Antón Chéjov* instaura una poética de los silencios. Y lo pluralizo ya que los silencios se bifurcan en el jardín (¿de los cerezos?) textual.

Hay un silencio necesario: los personajes reprimen sus palabras porque si concretaran el acto de decir, explotarían, se expondrían y deberían marcharse de aquella casa minutos después de haber comenzado el primer acto. La palabra, desnuda; el silencio, disfraza. Este silencio de relieve psicológico, que se debate entre lo dicho y lo no-dicho, es nominado por *Patrice Pavis* como silencio descifrable ya que el receptor puede desentrañar lo que los personajes se niegan a revelar.

A este silencio que se concretiza cuando los personajes callan, le deviene el silencio de la palabra. Hablo para no decir. Así, *Ástrov* puebla de palabras la quietud de la casa y de su mente. Los seres chejovianos coquetean con el abismo del fracaso y de la desilusión amorosa, escabulléndose entre comentarios sobre el tiempo, con anécdotas vacías, quejidos entredientes y disparos disparatados.

Y cuando no hablo, hago (¿o hago para no hablar?). Los personajes accionan: tocan la guitarra, hacen cuentas, tejen, leen, comemos, tomamos -perdón, ¡perdón!- ellos comen queso o pan, ellos toman vodka o té... El silencio de la acción. Pequeños movimientos cotidianos para acallar las acciones vitales, la acción transformadora. El silencio, el temor, la imposibilidad.

Luego, el silencio de la fábula. *Chéjov*, también calla. Las elipsis entre acto y acto (silencio elíptico, ¿apocalíptico?) e informaciones recortadas, posicionan al dramaturgo ruso en el lugar de un "narrador" lejos de la omnisciencia y más cercano a ser testigo de estos retazos de vida familiar. Es más; un testigo que a veces pareciera ver a medio ojo o escuchar como

quien escucha una conversación ajena en un bar entre ruidos de copas y disimulo. Sólo que la magia de la pluma de *Chéjov* nos hace descubrir que quienes están sentados en la mesa contigua del bar somos cada uno de nosotros. Del primer al segundo acto advertimos que *Sonia* está molesta hace días con *Elena* y como esta última, no sabemos por qué. ¿Por qué tanta adoración de *María Vasílievna* hacia *Serebriakov*? No lo sabemos. ¿Por qué *Serebriakov* y *Elena* juntos y todavía juntos? ¿Por qué *Sonia* tan sola? ¿Por qué *Vania* y su madre enfrentados continuamente? "...en todos mis amores...", dice *Elena*: ¿cuáles? ¿simultáneos a *Serebriakov* o anteriores? Respuestas ciertas no tenemos y pareciera que el tío *Antón* tampoco quiere que las tengamos. Secretos de familia...

Por supuesto que en estos "momentos indeterminados", tal como los denominara *Wolfgang Iser*, gana protagonismo el receptor (actor - director - espectador) que actualiza el sentido del texto. He aquí cuando aparece el silencio del sentido. O el sentido del silencio. O el silencio sin sentido. O un silencio sentido. O sentir el silencio...

Pero el silencio chejoviano es un silencio sonoro. Primeramente, la casa del campo está plagada de murmullos que nos hacen creer que estamos en silencio: "silbando", "bosteza", "se oyen voces", "Teleguin afina la guitarra. Marina anda alrededor de la casa llamando a las gallinas", "riendo", "se oye el golpeteo del sereno en el parque", "Teleguin toca muy suavemente", "toca un timbre", "se oyen los cascabeles del coche". Más el bufido del samovar, el despliegue de los mapas, la queja de los papeles, el liviano taconear de la ondina, las puertas a medianoche, el tacto-contacto vidrioso de las botellas o las tazas...

La casa del campo, mentira, vacía.

Porque, además, otros sonidos invaden este silencio. Los sonidos internos - el sonido y la furia - de los personajes, los sonidos de la memoria del receptor. Este receptor (insisto: actor - director - espectador) que trae sus registros, sus recuerdos, sus sensaciones y emociones que no se podrán silenciar cuando *Chéjov* hable.

Tío Vania se titula. Tío; entonces, familia. Entonces, hermanos o hermanas. Entonces, sobrinos o una sobrina... -Dios no te da hijos pero te da sobrinos -. Entonces, una madre de ese tío y por lo tanto, una abuela. Tío... "El tío solterón". Tío y no padre; y a la vez, padre...

Todo. Porque no hay silencio absoluto mientras el pájaro atraviesa la sala buscando la otra ventana, la última salida.

Porque el espacio, mentira, vacío.

Porque esta casa -la de mis amigos - mentira, vacía. En el aire, en los objetos, en la piel, el silencio es sonoro.

Y ya basta. Me callo. Pido disculpas y me callo.

"...y afuera llora la ciudad
tanta soledad..."

Barco quieto. M.E. Walsh



Los grupos laboratorio (Introducción)

por José Pierini de [El Rayo Misterioso](#)

El siguiente artículo ha sido publicado en la Revista de Investigación Teatral "TEATRO, TRUENOS & MISTERIOS" Nº 19, (2000). Editorial "Truenos & Misterios" Internet www.elrayomisterioso.org.ar. Registro de la Propiedad Intelectual Nº 154.883 La Reproducción de este material está permitida citando este párrafo completo.

Desde fines del siglo pasado, el teatro ha sufrido un vuelco considerable que, en comparación con otras épocas, no encontramos en siglos, un cambio de estas magnitudes. Como en todos los procesos artísticos, el teatro había tocado fondo. Con la literatura como su mayor cómplice, era la prostituta del arte; vendido al mejor postor. Un teatro que reflejaba el espíritu de la sociedad Jerárquica, heredando del *Renacimiento* la estética elitista y teniendo su pico más fastuoso en el *Barroco*. En el cual se acentúa, desde la arquitectura de sus teatros, la separación de clases: los príncipes y los favoritos en los lugares de privilegio; los ricos en los palcos, donde se concentra la actividad más importante: hacer sociales (se conversa, se come, se bebe, se corteja a las damas y ... se asiste al espectáculo). Los pequeños burgueses se ubicaban en las últimas localidades.

Si bien con el *Romanticismo* aparecen aires más espirituales (afirmación del individuo, sentimiento hacia la naturaleza y lo infinito, el amor es santo, el arte religión), el teatro no apreció este movimiento más que en sus textos, en la literatura. No olvidemos que la intelectualidad era la madama de los artistas. Con *Goethe* comienza la visión del artista en espíritus inquietos buscando la libertad del yo y la rebelión contra los preceptos. El objeto supremo de la búsqueda no es el objeto buscado, sino el placer de la búsqueda en sí.

Así transcurría el siglo XIX sin grandes sacudidas y con las mismas mezquindades teatrales de siempre. Autor, el único creador; con su séquito de subordinados incompetentes que le ayudarán a transformar su obra en una reunión, un pasatiempo, el teatro. Todavía hoy se paga el precio. Aún se asoma la sombra de aquellos tiempos, sobre todo porque existen personas que sostienen ese antiguo espíritu y ocupan lugares de poder en escuelas o conservatorios. A través de ésta investigación buscamos plasmar la vida y obra de los Grupos Laboratorio. Los verdaderos revolucionarios del Teatro. Por más que se lo reniegue, los cambios en el teatro nacieron de éstos grupos, dando esperanzas a un arte que agonizaba.

¿Qué es un Grupo Laboratorio?

Obviamente los caminos no fueron los mismos para *Meyerhold* a principios del siglo, que para el "*Odin Teatret*" en la actualidad. Vimos sin embargo que había una gran columna, una línea que los identificaba y se repetía en cada uno. Puntos que se transforman en características particulares y únicas:

- Teatro como arte autosuficiente, separado fundamentalmente de la literatura.
- El actor tiene que formarse, estudiar. No es lo mismo que un pintor o músico. Su instrumento es su cuerpo, que no está separado de su espíritu, su alma. Es una entidad psicofísica.
- La necesidad de crear un tercer espacio de trabajo. Además del ensayo-espectáculo estará el espacio de entrenamiento.
- Una base fuertemente ética, ejemplificada en la continuidad.
- La convicción del poder catártico que origina la actuación orgánica.
- El cuestionamiento natural que hace a todo el arte.
- El sentido de la libertad, como búsqueda interior. Unión al cambio personal.
- El cambio personal como Puerta al Conocimiento.
- El conocimiento es aquel que hace a la persona libre.
- Entender que somos limitados, tenemos máscaras. Para el arte un acto sublime es superar éstos clichés, que son como primera medida trabas personales.
- El director: todos los grupos se forjaron alrededor de los cuestionamientos casi obsesivos de una persona.

Otro dato curioso es que, casi como a la antigua usanza oriental, los conocimientos se pasaron de maestro a discípulo. Cada uno continuó con los aprendizajes de su maestro y lo llevó un poco más allá. De *Stanilavski* a *Meyerhold* y *Grotowski*, de *Grotowski* a *Barba*.

Situados estos, los Laboratorios, en una línea de tiempo que les es común, sólo diferenciados con respecto a las situaciones políticas de cada país. Claramente se encuentran los orígenes en el final de los '50, principios de los '60: formación del equipo de trabajo, primeras experiencias con el entrenamiento.

Década del '60: producción de espectáculos, afianzamiento y consolidación del Grupo. Festivales, giras, encuentros y seminarios. Aprobación de la crítica. Compromiso directo con la realidad, algunos grupos, como el *Living*, participan activamente del *Mayo Francés*. El teatro es un instrumento de lucha, de resistencia contra el sistema opresor, híbrido y violento. Se viven años de agitación a todos los niveles. El mundo todavía no había espantado los fantasmas de la segunda guerra mundial cuando dos viejos aliados jugaban al más fuerte: amenazas atómicas, guerra fría. *EEUU* se erige en el benévolo morbosos sembrando la semilla anti-comunista en todos los frentes, lo comunista es repulsivo y se transforma en una amenaza. Todo pensamiento que no es Liberal es comunista. La *URSS* se siente fortalecida con la victoria de *Fidel Castro* en *Cuba*, no pierde oportunidad e instala una base con misiles atómicos y apoya a sus camaradas en todo el mundo. El conflicto entre *Vietnam del Sur* y *Vietnam del Norte* se transforma en un enfrentamiento entre *EEUU* y la *Unión Soviética*, cada uno apoyando a una de las partes. El odio entre las dos naciones no distingue aguas. La vida en comunidad entre los jóvenes empieza a ganar todo tipo de orden: económico, racial y social. Lo que después se llamó el movimiento Hippie. Lisergia, rock and roll, paz y amor. Pelos largos y lucha por un mundo sin guerras. Una generación de jóvenes que se cansó de la mentira e impulsó la convicción de rebelión al crecimiento espiritual integral. No fue un movimiento, era un aire que se respiraba en todos lados originando expresiones espontáneas, sin planeamientos claros o precisos. Las espontaneidades más grandes fueron el *Mayo Francés* del '68 y el *Festival Woodstock* en 1969. En éste marco se desarrollaron los espectáculos que definieron a la generación de los Laboratorios: "*El Principe Constante*", por *Jerzy Grotowski*; "*Paradise Now*", por el *Living Theatre*; "*Feral*", por el *Odin Teatret*; todos en la década del '60.

Años '70: apertura del Grupo. Se los reconoce como los revolucionarios del arte del actor y por lo tanto deben exponer su método. Reestructuración, extradiciones, persecuciones, exilios. La llama parece desvanecerse, el hecho Teatral toma nuevos rumbos. Si bien no detienen la búsqueda que les dio origen, el sentido paulatinamente va perdiendo lo místico, lo mágico. Mientras la década termina, los sueños por un mundo mejor se pierden, la esperanza, la paz y el amor se reemplazan por el "no hay futuro" del movimiento punk londinense. Lisergia por heroína. En 1980 *John Lennon* es asesinado en su hogar por un "desconocido", unos meses más tarde entre un grupo de homosexuales se encuentra un virus que los mata como moscas. SIDA, un virus de transmisión sexual de origen desconocido; comienza la era del sexo con preservativo. La lucha política-arte cobra otra víctima, en 1984 con la disolución definitiva del "*Teatr Laboratorium*", se cierra una era en el Teatro Laboratorio. Si bien *Grotowski* sigue trabajando e inclusive el "*Odin*" continúa como grupo, el espíritu por el cual lucharon no tiene cabida. La política no reconoce el arte como revolucionario y lo vuelve a acomodar como entretenimiento. Parecían despertar de un sueño que duró veinte años.

En los Grupos Laboratorio el contexto que los rodea (histórico, socio-político, etc.) está intrínsecamente ligado a la continuidad y la proyección de su trabajo. En momentos en donde la situación social no es la más favorable, encontrar los mecanismos para continuar con los objetivos planteados. Precisamente por esta razón fue sumamente importante para los grupos clarificar los objetivos que delinear la dinámica y afirmen la continuidad. Estos objetivos o principios siempre estuvieron declarados abiertamente. A continuación algunos ejemplos:

COMUNA BAIRES

"La comuna provoca un conocimiento verdadero de las interrelaciones individuales, grupales y sociales que generan la confianza necesaria para la cooperación -concepto que oponemos a la competición- y en que fundamentamos nuestra praxis de la creación. La comuna elige la Creación como arma de lucha contra el sistema que nos da origen."

ODIN TEATRET

"La necesidad de cambiarnos a nosotros mismos sin pretender cambiar a los demás.

La profunda convicción de que el teatro no puede ser sino rebelión.

Admitir que los otros no consideren necesario nuestro trabajo.

La búsqueda de cómo transmitir el sentido de la rebelión sin ser aplastados."

TEATR LABORATORIUM 13 RZEDOW

"Luchamos por descubrir, para experimentar la verdad acerca de nosotros mismos; de arrancar las máscaras detrás de las que nos ocultamos diariamente.

El teatro y la actuación son para nosotros una especie de vehículo que nos permite emerger fuera de nosotros mismos, una manera de realizarnos."

No hay una definición, sólo convicciones y trabajo. Nos quedamos con una respuesta de *Grotowski* en una conferencia en Córdoba.

Pregunta: *¿Cómo llegó a hacer otro tipo de teatro y a formar su equipo?*

Grotowski: Sólo puedo contestar con una afirmación: trabajando señor, trabajando.



El teatro y los imaginarios sociales

por [Máximo Gómez](#)

Las razones que motivaron a lo largo de la historia de la humanidad revoluciones y motines, pueden comprenderse a través de la coexistencia conflictiva de diferentes agentes sociopolíticos. Estos factores son factibles de ser aislados y estudiados ya que presentan características objetivas: si pensamos en una revolución o cualquier proceso de emancipación a lo largo de la historia de la humanidad, nos encontramos con hechos concretos y objetivables como lucha de clases, abuso de poder, desequilibrios económicos, privilegios y carencias, falta de garantías y derechos, etc. Pero también -y al lado de estos- se entretajan una gran cantidad de factores subjetivos, imaginarios, que junto a los hechos reales, constituyen la fuerza de acción, la energía movilizante, que se convertirá en determinante para el curso de los acontecimientos revolucionarios: rumores de nuevos impuestos, aparición de personajes que representan el mal y se oponen a la imagen idealizada del rey justo, miedo a la pérdida de los bienes personales, sospecha de intereses ajenos y particulares en contra de los intereses del pueblo, terror por la hambruna que la acción de los "otros" va a generar en la región, etc.

Todas estas representaciones imaginarias forman parte de sistemas complejos de creencias instalados en la sociedad, y que se manifiestan en sus mitos, ideales e ideologías. El ser humano a través de la utopía de un mundo mejor, de una sociedad ideal cuyo funcionamiento armónico asegure la felicidad de todos sus miembros, a través del deseo imaginario de un Estado ideal, construye representaciones simbólicas. Esas representaciones arquetípicas aseguran su estabilidad social, le permiten justificar las leyes a las que por un acuerdo social está obligado y potencian imaginarios colectivos frente a toda amenaza o peligro de inestabilidad.

Las imágenes y símbolos junto con el pensamiento racional constituyen para pensadores como *Gilbert Durand* la totalidad del psiquismo humano, y proponen una epistemología que se opone a la tradición cartesiana que estructura la ciencia y la filosofía sobre el eje de la razón analítica. (DURAND, 1988 : 77) El positivismo científico que impulsó la modernidad con sus ideales de control del futuro a través de la previsión científica, de la ingeniería social y de la planificación racional de sistemas de regulación y control, expulsó a la imaginación y a todo aquello ligado a la subjetividad humana del dominio de la ciencia y del sentido común. A esta tradición racionalista *Durand* opone el poder de lo simbólico y define la imaginación como factor general de equilibrio psicosocial. Así desde el punto de vista antropológico, lo imaginario se presenta como mecanismo equilibrador. Las imágenes, en contacto con los acontecimientos de la realidad, se organizan en el tiempo, o dicho de otro modo organizan su substancia psíquica a través de una historia o narrativa que emerge al consciente. De este modo los imaginarios sociales establecen una mediación entre el sujeto y su mundo y determinan su percepción. Lo que equivale a decir que tienen efecto en sus acciones y comportamientos.

Por este motivo, toda forma de poder en sus distintos modos de manifestación crea alianza con los símbolos, sin los cuales no puede constituirse. No se puede concebir ninguna forma de poder sin su ropaje simbólico: el maquillaje de un guerrero, el uniforme militar, el trono de un rey, la ornamentación suntuosa de alguna institución, la bandera que garantiza la unidad de un estado, etc. actúan sobre los imaginarios y construyen desde ahí su efecto coercitivo.

Gilbert Durand desarrolló una metodología de análisis de los textos literarios, (mitoanálisis) basada en la descomposición en *mitemas*, y en la aproximación a sus posibles significados a través de la repetición o redundancia de algunos símbolos. *Durand* sostiene que el mito es el sistema último de referencias a partir del cual la historia se comprende, y que el análisis de los grandes mitos de la humanidad otorga una comprensión de los fenómenos humanos, usando como base de datos los conjuntos imaginarios que construyen las "grandes imágenes" y su narración mítica.

La referencia epistemológica de la hermenéutica simbólica de *Durand* se sitúa en un lugar opuesto al positivismo filosófico de *Descartes*, que ubica a la ciencia del lado de la razón pura. Frente a la visión del hombre como animal racional *Durand* opondrá una visión de hombre como animal simbólico.

Para *Merleau Ponty* la percepción del mundo a través de lo sensible se instala mucho antes en el ser humano que el pensamiento racional, y no puede entenderse el presente sin esa vuelta al pasado y proyección al futuro. Lo verdadero solo puede ser entendido a través de una experiencia emocional, casi carnal. (MERLEAU-PONTY, 2000)

Una teoría de los imaginarios sociales, nos dice *B. Baczko*, no puede hacerse sin poner en duda cierta tradición intelectual, presente particularmente a partir de la segunda mitad del siglo XIX, y que sostiene ideas que rechazan todo vestigio de

subjetividad como esta:

"...no son las ideas las que hacen la historia. Los hombres se hacen a sí mismos, más allá de las representaciones y su historia verdadera, real, se encuentran más allá de sus creencias, mitos e ilusiones."
(BACKZO, 1991:12)

Esta afirmación, para toda una corriente del pensamiento que ha revalorizado el mito como forma de conocimiento y por lo tanto lo simbólico, sólo puede dar cuenta de una realidad fragmentada.

Todo proceso cultural puede ser entendido como una apropiación de la naturaleza, por parte del ser humano, y la interpretación que éste hace de ella para poder adaptarse y relacionarse con sus semejantes. De este modo las ciencias, las religiones, las artes, los códigos de comportamiento y el lenguaje son parte de la cultura.

Toda cultura se constituye por mediación de lo simbólico, y el lenguaje como sistema de signos opera como intermediario de las relaciones humanas y de las relaciones que los hombres mantienen con el mundo. Bajo esta perspectiva, sería un error extirpar de los fenómenos culturales, y por lo tanto también de la ciencia, su componente subjetivo, imaginativo, intuitivo.

Si entendiéramos al ser humano como una unidad más allá de las dicotomías interior - exterior, objetividad - subjetividad, podríamos encontrarnos con una lectura más abarcativa de los fenómenos y entender en toda su dimensión las manifestaciones artísticas. Las artes se constituyen en verdaderos objetos de conocimiento a través de la forma (materia) y de la exaltación subjetiva del artista (contenido).

Volviendo a la estrecha relación de los imaginarios sociales con el poder, es claro que este necesita constituir símbolos para representarse. De ahí su puesta en escena, su espectacularización: *Marinetti*, citado por *Benjamin*, da cuenta de la estética de la guerra, describiendo el efecto de las máscaras de gas, los lanzallamas, la geometría en el avance de los tanques, el hedor de la descomposición de los cadáveres, etc, para instar a los artistas involucrados en el futurismo a crear bajo los mismos principios.

También vemos un alto grado de estetización en la política y en los políticos que muestra a las claras la preocupación por destacar una apariencia, una representación de sí mismos, que de manifestarse como son. Hoy las grandes luchas políticas pasaron del terreno de la oratoria al terreno de la imagen construida por los medios de comunicación. En las estructuras del poder económico capitalista, hay una tendencia a que todo se transforme en mercadería y se proyecte en lo social través del espectáculo, que es la producción constante de signos imágenes que impulsan a través de la publicidad el deseo desenfrenado por el producto:

"El espectáculo es el momento en que la mercancía ha logrado la colonización total de la vida social; la relación con la mercancía no sólo es visible, sino que es lo único visible: el mundo que se ve es su mundo."
(DEBORD, 1995)

No nos conectamos con el objeto, sino con él y con su imagen. De esta manera, el imaginario social, a través de las distintas estructuras de poder, modela nuestra relación con lo real. Es así como en cierta época histórica la imagen de un rey no solamente representaba a un hombre con una función especial, sino que representaba además lo divino en la tierra. La revolución Francesa necesitó implantar un nuevo imaginario social para poder transformar las estructuras vigentes.

La construcción de los imaginarios sociales surge a partir del reservóreo mitológico, de los ideales, de sus representaciones culturales, de las angustias y de las proyecciones de una sociedad y se direccionan en la conformación de su propia identidad. Las artes, en ese sentido, producen con otras tantas estructuras que interactúan en la vida cultural, la conformación del imaginario; y así como el poder necesita representarse a través de lo simbólico, podemos inferir que todo teatro que se pretenda político, en el sentido más amplio del termino, deberá reforzar su constitución simbólica.

Douvignaud señaló que la diferencia entre teatro y ceremonia social viene dada porque en el teatro la acción está detenida: cuando *Hamlet* muere, muere tantas veces como representaciones haya y su muerte no constituye ninguna evolución en la historia de la humanidad. Ni en el caso de la muerte de *Hamlet* ni en el caso de cualquier situación dramática. Es como si en el teatro una pared invisible detuviera la evolución de la acción sobre la vida, frenara su proyección directa sobre el curso de la historia y por este acto incrementara su carácter simbólico. La acción del teatro es como la acción en el acto de soñar: se corre, sin avanzar a ninguna parte.

Pero también vemos que como contrapartida existe un teatro pretendidamente "didáctico" o "político", que apunta a la acción panfletaria y efectista para transformar la conducta de los espectadores, o cae en la obvedad, sin haber trabajado sobre su imaginario: es decir sin haber mediado imágenes, acción poética, metáforas entre el discurso y los espectadores. *Brecht*, en su concepción épica del teatro no se aparta de lo poético y aunque su teatro es decididamente político, su énfasis como director y teórico apuntó al desarrollo de la teatralidad entendida como la manifestación y exaltación de los mecanismos espectaculares, por lo que no descuidó los códigos propios del arte teatral ni hizo prevalecer su propia idea de mundo sobre el color, el ritmo, la música y el juego de ficción que construyen el lenguaje del teatro y que lo exaltan como obra de arte.

Un teatro que pretenda incidir en los imaginarios sociales debería proyectarse sobre el espectador a través de una construcción dinámica de símbolos, ya que cuando el espectador los asimila y los carga de significados está construyendo un trayecto dinámico para su imaginación y en esa dinámica del ejercicio simbólico la realidad es reinterpretada: el teatro no impulsa a una transformación directa de la realidad sino que interpone entre el sujeto y su realidad un conjunto simbólico que puede interferir en su imaginario.

Jean-Jacques Roubine señala que con el movimiento simbolista, los pintores suben al escenario, ya que a ellos se les

encomendaba la construcción de los "ambientes" que eran resueltos a través de telas pintadas. Con esto el teatro toma conciencia de que el espacio escénico, como el cuadro, puede ser tratado como una imagen y desechar de esta manera la inmensa cantidad de mobiliarios que "decoraban" la escena realista, ganando así terreno para el actor, que podrá hacer uso de su cuerpo para algo más que declamar. Su cuerpo también va a ser un cuerpo sígnico.

De ahí al aporte de *Appia* y *Craig* sólo hay un paso. El espacio escénico, enriquecido con esta idea de composición con la que puede ser tratado y que era propio de las artes plásticas, pasó a ser con el movimiento simbolista un cuadro de tres dimensiones. Tanto *Craig* como *Appia* modelaron el espacio con elementos practicables que sugerían ambientes y que se transformaban rítmicamente con el aporte de la luz, el juego de sombras, las áreas llenas y vacías.

El espacio escénico reforzó su carácter semántico, esto incrementó la percepción activa del espectador que cargó de sentido cualquier elemento que atravesaba el espacio de ficción, sentido que también se resignificaba a través de la relación entre ese objeto y el actor.

Meyerhold, *Artaud*, *Grotowski*, *Brook*, etc, fueron despojando el espacio escénico de todos aquellos elementos que reforzaban la ilusión de realidad y cada uno, aunque en diferente medida, centró su investigación en relación al actor que como en el caso de *Grotowski*, no representa, no se muestra, sino que se ofrece en un acto de desvelamiento para transmitir una verdad.

El teatro del siglo XX construye un perfil de espectador activo, capacitado para completar e interpretar la complejidad simbólica de la puesta en escena y por tanto, también dispuesto para que el arte opere en su imaginario. *Baczko* señala que los imaginarios sociales tienen un poder unificador en la vida colectiva, expresan los deseos del grupo, asientan las bases para que una comunidad acepte su realidad cotidiana y conectan al ser humano con su propia tradición cultural.

Cuando *Grotowski* define su teatro pobre, descarta todo lo que considera superfluo para el teatro, y se queda con el acto de comunicación entre actor y público. Para él, el teatro debía ser una alternativa ante el avance de la industria del cine, que lo supera en sus conquistas técnicas, pero que nunca se podrá igualar al teatro en el misterio del acontecimiento vivo entre actor y público. Para *Grotowski* esa comunicación no se basa sólo en el hecho transmitir un mensaje, sino en producir una conexión profunda entre actores y público, a través de su concepto de actor santo que se ofrece con un cuerpo que es signo y de un texto que está cargado de arquetipos que tienen resonancia con el inconsciente colectivo, con la tradición, con los tabúes, los miedos, las esperanzas, en fin, con los imaginarios sociales.

Desde *Antoine* hasta nuestros días, muchos directores pretendieron hacer del teatro un espacio de encuentro, que genere una experiencia vital. Hoy la semiótica nos muestra que frente a la polisemia del teatro podemos hacer una lectura en diferentes planos: el superficial de la historia, del texto, o uno más profundo que se alimenta con todos los códigos de la escena e incrementen el potencial simbólico del teatro.

El desafío para los artistas podrá ser entonces crear un teatro político, llegando al imaginario de los espectadores a través de lo simbólico.

Referencias bibliográficas

- ANTOINE André. Conversas sobre a encenação. Ed 7 Letras. Rio de Janeiro. 2001
APPRIA Adolphe. A obra de arte viva. Ed. Arcadia. Lisboa 1919
ARTAUD Antonin. O teatro e seu duplo. Ed. Martin Fontes. São Paulo 1999
BACZKO Bronislaw. Los imaginarios sociales. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires 1991.
BARTHES Roland. Lo obvio y lo obtuso. Ed. Paidós. Barcelona 1986
BROOK Peter. O teatro e seu espaço. Ed. Vozes limitada. Rio de Janeiro 1970
DEBORD Guy. La sociedad del espectáculo. Ed. La Marca. Buenos Aires 1995.
DUVIGNAUD, Jean. Sociología del teatro. Ensayo sobre sombras colectivas. Fondo de Cultura económica. México. 1966
DUVIGNAUD, Jean. Espectáculo y sociedad. Ed. Tiempo Nuevo
GORDON CRAIG, Edward. El arte del teatro. Ed. Col Escenología. México 1995
GUINSBURG, J. Stanislavski, Meyerhold e Cia. Ed. Perspectiva. São Paulo 2001
HARVEY David. Condição pós-moderna. Ed. Loyola. São Paulo 1992
MERLEAU-PONTY. O visível e o invisível. Ed. Perspectiva. São Paulo 2000
ROSENFELD Anatol. O teatro épico, Editora perspectiva. São Paulo 1985.
ROUBINE Jean- Jacques. A linguagem da encenação teatral. Ed. Jorge Zahar. Rio de Janeiro 1998
TEIXEIRA. Uma outra cena. Ed. Polis. São Paulo 1983
UBERSFELD Anne. La escuela del espectador. Ed. Asociación de directores de escena de España. Madrid. 1997
UBERSFELD Anne. Semiótica teatral. Ed. Cátedra, Madrid 1989



El canon elegíaco.

Sobre la estructura y el proceso creativo de la obra *A PENAR DE TORO* (a)

por Diego Starosta de [El Muererío Teatro](#)

Palabras preliminares. A modo de discurso funerario.

Me despido hoy del intenso tiempo de pensamientos previos, fantasías, elucubraciones, escritura, lectura e indagaciones, entrenamientos y ensayos, dibujos y construcciones materiales, pruebas y derrotas, aciertos del azar y su gloria, dificultades mecánicas y conjunciones humanas, que me atravesaron y llevaron a realizar la obra *A PENAR DE TORO*. Pero si de alguna manera doy sepultura hoy a ese lapso lleno de pasión, recibo también, con la inefable coherencia del Tiempo, el nacimiento de una nueva etapa, que como en el ciclo vida-muerte, se nutre de la anterior para construir su identidad y diferenciación. En efecto una etapa muere, para darle paso a otra, pero el ciclo es uno y casi infinito.

En estas palabras que siguen pretendo narrar y explicar, las motivaciones de contenido y de forma, y el desarrollo del proceso creativo de la obra referenciada, pues éste ejercicio de recopilación, análisis y memoria, junto con las prácticas pos-estreno con mis compañeros, y el desarrollo de la relación de la pieza con el Espectador a través de la vida del espectáculo, son la materia y razón de esta nueva fase.

1) Presentación del acontecimiento. Motivaciones e ideas primarias.

Una trilogía

Con esta pieza del grupo se cierra una trilogía teatral iniciada con la obra *La Boxe* (2000) y seguida por *El Giratorio de Juan Moreira* (2001), en donde el sentido de la lucha que enfrenta cada Hombre en su derrotero vital a la manera del "viaje o camino mítico que desarrolla el Héroe clásico", y la búsqueda de sentido a partir del diálogo entre los conceptos de Vida y Muerte, se constituyen en los temas comunes y centrales de las piezas.

Así mismo, en cuanto a la estructura formal de esta trilogía, nos encontramos con una suerte de rotación y simultaneidad de las herramientas que construyen cada una de las obras. Éstas son el boxeo, la riña de gallos y la tauromaquia. En efecto, en *La Boxe*, la herramienta formal principal para construir el lenguaje de la pieza es el boxeo, pero las otras dos referencias se hacen presentes; en *El Giratorio de Juan Moreira*, también conviven estos tres mundos particulares, sumamente autorreferenciales, pero es la riña de gallos la que se erige esta vez como la disparadora de la elaboración de código.

Y por último, la pieza *A penar de toro*, es definida a partir del mundo de la tauromaquia, sin que se pierdan referencias a los ya citados imaginarios.

Es el entrecruzamiento dialéctico de éstas referencias vivas y concretas lo que ha generado la particularidad de cada una de las obras, y es ésta "**poética del cruce**" lo que ha le ha dado nombre al contenido y a la forma de este período del trabajo del *Muererío*.

Sobre Lorca y el Llanto por Ignacio Sánchez Mejías.

En 1998 en un viaje de estudios a España, comencé a interesarme en el mundo de la tauromaquia, más específicamente en su aspecto y estructura de "enfrentamiento" con relación a un trabajo que comenzaba a nacer por aquel tiempo (lo que luego fue la pieza *La Boxe*, 2000) y que utilizaba el boxeo como herramienta formal para narrar. Entonces, tomé contacto por primera vez con el "*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*", poema elegíaco en cuatro cantos, del famoso poeta granadino. Mas allá de poder constituirse en material para el trabajo que estaba elaborando en ese momento, quedé totalmente maravillado con la pieza y decidí no utilizarlo en el mencionado proyecto. Esta pieza merecía ser el centro, o el disparador principal, de un trabajo futuro. Así fue que en el año 2000 estrené la pieza "*La Boxe*" y luego en el 2001, "*El Giratorio de Juan Moreira*" basado en el folletín de *Eduardo Gutiérrez*. Ya en ese momento sabía que el próximo trabajo sería a partir de la obra de *Lorca*. A comienzos de 2002 comencé entonces, un acercamiento mas profundo y decidido hacia *Lorca*, el *Llanto*... y hacia

la tauromaquia.

Cabe aclarar que desde un primer momento tenía en claro que mi idea no era rendir un homenaje teatral ni al autor, ni al famoso torero fallecido, ni convertirme en un experto en tauromaquia, sino que lo que desde la primera lectura el poema me había producido era la sensación de encontrarme ante la síntesis más perfecta, universal y bella sobre la muerte, y es eso lo que yo quería hacer en el próximo trabajo: un funeral, un réquiem de forma teatral para los Hombres de esta tierra, mártires o no, y para las pérdidas de esos mismos hombres. Luego, éstos conceptos se ampliaron a la idea de crear un trabajo que reflejara mi deseo para con mi propio funeral y unas honras para la muerte del amor, que tanto puede aparecer en nuestras vidas como el nacimiento del mismo.

Hecha esta aclaración, no puedo sin embargo, dejar de mencionar ahora algunos aspectos fundamentales del autor y de la obra propiamente dicha, que, aunque me aparte un poco de la narración del proceso constructivo de la pieza teatral, los creo fundamentales para completar este trabajo y el hecho teatral producido.

La siguiente exposición es un resumen elaborado a partir de un escrito de *Miguel García Posada*, escritor e investigador. (*Primer Romancero Gitano / Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Editorial Castalia, 1988.)

Ignacio Sánchez Mejías murió en *Madrid* el 13 de agosto de 1934. Había resultado alcanzado por un toro, en la *Plaza de Manzanares* (Ciudad real) el día 11. *Federico García Lorca* (1898 - 1936) se encontraba aún en *Madrid* y pudo vivir de cerca las últimas horas de la larguísima agonía.

El poema debió de iniciarse en el mes de septiembre si se atiende a los versos: "*El Otoño vendrá con caracolas / uva de niebla y montes agrupados*".

En diciembre del '34 el autor anuncia a *José María Cossío* la publicación del poema. En enero del '35 se encuentra ya el original en la imprenta de *Cruz y Raya*. El 12 de Marzo, con motivo de la representación número 100 de *Yerma*, el autor efectúa la primera lectura pública de la obra.

Ignacio Sánchez Mejías (*Sevilla* 1891, *Madrid* 1934) no era un "simple" torero. Fue una figura de la tauromaquia, aunque no mayor, en una época en que la fiesta alcanzó su edad de oro con *Joselito* y *Belmonte*. No era un virtuoso del estilo, pero en contrapartida poseía un enorme valor y practicaba con maestría la suerte de banderillas. En julio de 1927, dueño de una enorme fortuna, se retiró de los toros. Para entonces era muy amigo de escritores y poetas y había dado muestras de su inclinación a las letras. *Rafael Alberti* fue el primer lírico de la nueva generación literaria con el que entró en contacto. El ex torero se entusiasmó con *Góngora* y con "la nueva poesía" y fue él quien organizó en *Sevilla* y en diciembre, el primer recital del llamado grupo del 27 (el propio *Lorca*, *Rafael Alberti*, *Miguel Hernández*, *Pedro Salinas*, *Luis Cerneuda*, *Vicente Aleixandre*, *Gerardo Diego*, *Dámaso Alonso*).

Desde 1927 a 1934, en que volvería a los toros, la escritura y especialmente la dramaturgia teatral, centraron su interés. *Sánchez Mejías* era pues, una gran personalidad. Encarnaba un modo de vitalismo que no está aislado en la cultura de su tiempo.

Lorca se había formado en el clima taurófilo suscitado por la llamada generación del '14, con *Ortega* y *Pérez de Ayala* a la cabeza. Algunos escritores coetáneos, como *Alberti* o *Bergamín*, eran buenos aficionados. El poeta granadino, no, aunque de cuando en cuando asistiera a una corrida. Pero la dimensión poética (mítica y litúrgica) de la fiesta sí le interesaba ya por entonces como se ve reflejada en varios de sus escritos como el *Romance de la corrida de toros en Ronda*, de la obra *Mariana Pineda*; *Oda al toro de lidia*; *Sol y Sombra*; *Presentación de Ignacio Sánchez Mejías en N. York*; *Juego y Teoría del Duende* (fragmento) y *Ensayo o Poema sobre el toro en España*.

Cuando *Ignacio Sánchez Mejías* decide volver a los toros, tiene 43 años y las facultades físicas disminuidas. (Se ha dicho que el poeta comentó que el torero acababa de anunciarle su muerte.) El regreso fue triunfal, pero el diestro estaba cada vez más agotado. Algo de todo esto, transmutado en la condición trágica del héroe, se filtra en el poema, en el emplazamiento fatídico de las cinco de la tarde y en la voluntad de destrucción del torero; "*Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca*".

Otros detalles situacionales se traducen en el texto. Pero la obra rebasa cualquier orientación costumbrista. La realidad de la corrida aparece desde el comienzo transfigurada en la visión ritual y mítica, que se conjuga con la elegía y la celebración del héroe.

Abstracta y concreta a la vez se presenta la muerte: abstracta, por su poder universal; concreta, por valerse del toro como instrumento. La Plaza es el mundo, todos los relojes se detienen a la misma hora; la muerte representa el fin del tiempo.

Ella es la nada y destruye al ser, expresado en sus máximas virtudes en la figura del héroe. Lo destruye de modo absoluto, mediante la aniquilación física y el olvido. El poema es el escenario de la lucha entre el ser y la nada, desplegada en torno a la víctima.

A la perspectiva elegíaca se añade una nota épica: el poema llora la muerte del héroe, pero también lo canta y lo hace en términos propios de la epopeya. Dentro de esta riqueza de dimensiones, la obra se acoge a un canon genérico preciso: la elegía funeral. Todos sus elementos se dan cita en ella, a excepción del ubi sunt: presentación del acontecimiento; lamento; invitación y magnificación del llanto; panegírico y consolación. Lo épico se manifiesta en la abundancia de elementos narrativos, que incluyen la noticia, la lucha del muerto-vivo con su muerte y el elogio del héroe, y sobre todo, un conjunto de motivos menos formalizados, que cristaliza en la transfiguración mítica del héroe. Hay aquí un fondo de epopeya; la muchedumbre que contempla o rodea al héroe; su condición de "príncipe" de una raza antigua; su comparación con el Cristo yacente de la semana santa andaluza; la convocatoria a "los hombres de voz dura" del campo andaluz, hasta alcanzarse la

transfiguración última en el "*andaluz tan claro, tan rico de aventura*".

Los precedentes elegíacos de esta clase en la obra de *Lorca* eran poco relevantes, pero existe aquí un deliberado propósito de restaurar el canon elegíaco de amplio aliento. El poema extenso es, por lo demás, característico de éste período. Es inequívoco el término que encabeza el título **Llanto** (de *planto* -forma de composición elegíaca característica del medioevo destinada a recordar la memoria de una persona). *Lorca* no se limita a traducir este término medieval: huellas del viejo género se dejan sentir en el poema.

El Llanto... es el poema más completo de *Lorca*: representa la plena integración de todos los elementos de su universo, la síntesis de todos sus sucesivos registros estilísticos. El orbe andaluz ha pasado por el tamiz del mundo neoyorquino; de ahí esa cosmicidad del poema, sobre todo en el segundo canto, "*La sangre derramada*": la amplitud de esta voz, que se apropia del ritual taurino, la comunión con el mundo de los muertos, la meditación sobre el destino del hombre y el canto a aquel o aquellos que saben situarse en un nivel superior de actividad vital: "*la madurez insigne de tu conocimiento*"

Los saberes mitológicos se dejan notar aquí en abundancia. El ritualismo se manifiesta en 1 (*La cogida y la muerte*) con el emplazamiento horario, la traída de la sábana mortuoria y la indicación de que la tumba ya está preparada, todo ello delante del coro tribal. En 2 (*La sangre derramada*) asistimos a la ceremonia del derramamiento de la sangre, con la intervención succionadora de la Luna, mientras la víctima sube las gradas de la plaza, altar y circo del sacrificio. Nuevo Cristo, su sangre corre ilimitada. En un sacrificio también inútil. Al final desde luego, sólo permanece el desconsolado estribillo de la muerte "para siempre" del héroe y de "todos los muertos de la Tierra". Nunca el agnosticismo del poeta se formuló con tanta claridad. Su contradictoria religiosidad se decantó en este momento del lado del paganismo, un poco como sucede en *Yerma*. En contrapartida, quizás nunca exaltó tanto los valores del vivir humano, que encontraron en *Ignacio Sánchez Mejías* un claro ejemplo.

Génesis de *A penar de toro*

Comencé a pensar en este trabajo a partir del deseo de utilizar la tauromaquia, primero sus aspectos formales y técnicos, y más tarde, sus características culturales, para construir lo que yo llamo la esencia dinámica de un espectáculo: aquello que le da particularidad y homogeneidad al proceso creativo y a la forma resultante; aquello que fluye, muchas veces sutilmente, por debajo de lo visible pero que da forma a un código propio del trabajo y del proceso.

Hasta ahora he pensado los orígenes de mis obras exclusivamente desde la forma y la tauromaquia es un arte altamente codificado, atractivo y complejo que puede proveer muchísimo material en ese sentido. Además, ésta se enmarca en la línea iniciada en obra *La Boxe* (2000) y luego continuada con *El Giratorio de Juan Moreira* (2001), donde este desarrollo sobre "**la esencia dinámica**" se apoyaba en dos mundos o imaginarios, como son el boxeo y la riña de gallos respectivamente, donde el enfrentamiento y sus variables eran el núcleo principal.

Si la tauromaquia en particular y el enfrentamiento en general se revelaron como los apoyos formales para el trabajo, el poema de *Lorca* vino a constituirse en el disparador y ordenador principal de los contenidos de la pieza. Disparador, pues mis concepciones para la obra teatral de constituirse en un funeral general, en un funeral para el amor, en un funeral para mí, en la narración de la lucha del muerto por vivir, en una posible visión para la aceptación de la Muerte y en la idea de un viaje mítico hacia la misma, provienen del texto en sí, de su estudio y de su resonancia en mi presente; ordenador, porque la clara estructura de elegía que posee la obra poética fue la que guió la construcción narrativa de la obra teatral. En efecto, la cronología de los elementos que componen clásicamente una elegía funeral, que cité más arriba, fue la que determinó la cronología teatral de los sucesos de la obra, es decir, el relato de lo que sucede cuando alguien muere hasta la aceptación de este hecho, pasando por la negación, el dolor y el consuelo.

Fue sobre la base de ésta estructura y éstas ideas que comencé a construir el entramado de signos y asociaciones que hacen a la dramaturgia general de la obra y al entramado de cada uno de éstos (Acciones físicas, acciones vocales, textos, dinámica del espacio, dinámica de los objetos y el espacio escénico, vestuario, lógica lumínica) entre sí; como así mismo, el tema general de la pieza que se refiere a la lucha entre la Vida y la Muerte. Es evidente que si bien para explicar hago una diferenciación entre los aspectos forma y contenido, los mismos se encuentran muy relacionados y operaron muy complementariamente en el desarrollo creativo.

2) Lamento. Proceso constructivo.

Los primeros pasos

El trabajo comenzó a finales de 1998, a partir de mi encuentro con la obra de *Lorca*. Tal vez no fue ese el momento puntual en el que comenzó la labor de una manera sostenida o concreta, pero sí en el sentido de que la idea, el disparador, comenzó a echar sus raíces en mi conciencia y a generar un estado de atención sobre temas relacionados a éste. Este estado primitivo, embrional del desarrollo del trabajo fue, y generalmente lo fue para mí en las demás puestas, un período muy relajado y desestructurado de donde surgieron las ideas y asociaciones fundacionales que dieron lugar a lo que luego fue la obra.

Fue en éste período donde surgieron los planos narrativos que me interesaban para sostener el poema de *Lorca*: la universalización de éste llanto ya no destinado a la figura particular de *Sánchez Mejías*, sino a los hombres en general; la relación del toro y el torero en la arena como metáfora de la lucha pasional entre un hombre y una mujer, y la muerte de ésta pasión; la situación de viaje que emprende alguien que fallece hacia el mundo de los muertos y la particularización de esta idea en el viaje marítimo, inspirada en el encuentro de *Eneas* con *Caronte* en el *Canto VI* del mítico relato de *La Eneida* de *Virgilio* y en una elegía escrita por *Rafael Alberti*, también en ocasión de la muerte de nuestro torero pero menos conocida que la de *Lorca*, donde las imágenes del viaje en barco, que por otro lado era la situación de *Alberti* cuando *Sánchez Mejías*

fallece, son claras e intensas:

*Por el mar Negro un barco
va a Rumania.
Por caminos sin agua
va tu agonía.
Verte y no verte.
Yo, lejos navegando,
tú, por la muerte.*

O

*Verónicas, faroles,
Velas y alas.
Yo en el mar, cuando el viento
las apagaba.
Yo, de viaje.
Tú, dándole a la muerte
Tu último traje.*

También la idea de construir un trabajo artístico que reflejara el deseo para con mi propio funeral fue un disparador para crear estructuras, así como el enfrentamiento de Teseo con el Minotauro como representación máxima de la lucha con la Muerte.

Pasos sobre el papel

A comienzos del año 2002, con la idea de comenzar a fundir éstas líneas mencionadas con la estructura formal de una elegía, comencé a escribir el guión literario de la pieza.

Hasta ahora, he construido los planos de la palabra de mis puestas a partir de textos literarios ya escritos, generalmente no teatrales, de autores conocidos. Trabajo con los mismos como trabajo con los otros planos dramáticos de una obra, es decir, construyendo secuencias, cortando, adaptando, escuchando no sólo los contenidos sino también las formas de piezas o fragmentos que me interesan, que resuenan en mí con relación a una o varias imágenes o ideas como las que mencioné antes.

Para esta obra pensaba trabajar solamente con la pieza fundadora del trabajo "*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*", pero en el material de estudio y lectura que me acompañó en el proceso, comencé a encontrar mucha palabra significativa. Por otro lado la multiplicidad de ideas que iban surgiendo como asociaciones, requerían del plano de las palabras más elementos que los que brindaba el poema fundacional. Fue así como comencé a incorporar fragmentos de la elegía mencionada de R. Alberti, "*Verte y no verte*", una canción de Miguel de Molina, ambos en relación con las ideas "marítimas"; Unos fragmentos de poesía de J. Gelman, y la lírica de una antigua canción brasilera, para darle palabras al tema de la muerte del amor; la letra de un tango, "*Alma en pena*", para acompañar el sentido de la pérdida del cuerpo y el dolor por un amor perdido y algunos escritos taurinos tomados de notas periodísticas y ensayos, para introducir ese lenguaje en la obra.

Fue así como el plano literario de la obra fue tomando forma. Estas palabras comenzaron a darle "carne y piel" al esqueleto, a la estructura dramática conformada por la relación entre un Funerero (Caronte), un Hombre / torero y una Mujer / toro, que se encontraban en algún lugar del Hades a despedir definitivamente a éste hombre que había muerto a causa de la pérdida de su amor con la mujer y llevando adelante entre los tres el ritual funerario que permitiera un buen "pasar al otro mundo".

La variedad de los materiales elegidos puede parecer demasiado ecléctica, y en la particularidad literaria de cada texto lo es, pero esto no tiene por que ser un obstáculo en la construcción de una pieza teatral pues éstas obras ingresaron en su momento a otro plano o contexto, acompañadas o acompañando otros signos, otras relaciones particulares establecidas por el hecho teatral, que permite que se construya una homogeneidad posibilitadora de su convivencia y complementariedad.

Pasos sobre madera

Luego de este tiempo de elaboración propia y más individual sobre el trabajo, me encontré en la sala de trabajo con los actores. Comencé a ensayar con Walter Velázquez y Moyra Agrelo el 20 de Agosto de 2002. A Walter lo conocía desde 1997 y desde ese momento sentí inquietud de trabajar con él. Luego, el tiempo se ocupó de preparar pacientemente este encuentro. A Moyra la conocí primero como actriz de una forma vaga y luego como alumna mía, y en el comienzo del año 2002, en un momento que no puedo puntualizar, me apareció su imagen para completar el trío de actores que tenía en mi cabeza.

El desarrollo del trabajo se dividió en dos claras etapas: una primera, que se extendió desde el 20 de agosto de 2002 al 16 de octubre del mismo año, y una segunda que comenzó el 3 de febrero de 2003 hasta el estreno. (4 de Julio del mismo año.)

En el inicio de la primera etapa, el texto escrito de la obra fue dejado deliberadamente de lado, aunque obviamente las imágenes, ideas y motivaciones para elaborarlo, también iban a aparecer en el comienzo del trabajo sobre las acciones espectaculares, físicas y vocales, así como en el trabajo con los objetos y demás elementos escenográficos y técnicos.

La primer tarea tenía que ver con construir la esencia dinámica de la obra, el código de forma que yo quería, primero para la

mecánica de la actuación, la calidad de las acciones físicas y vocales; y luego, para llevarla a la puesta general.

Los puntos de partida fueron el enfrentamiento, y su modo de inteligencia, tomado desde el punto de vista del choque toro / torero, y la calidad de movimiento o "danza" de éste último y de la "embestida" del primero, ambos dentro del universo de la tauromaquia. Un texto del cual hasta hoy desconozco su autor y que llegó a mí de manera fortuita, me brindó una clara imagen conceptual para la tarea práctica que estaba encarando:

La corrida de toros es la representación trágica, solemne y libertina de un engaño, de una apariencia. Como el amor. En ella se lleva al más alto punto de incandescencia la división, que produce en el arte y en el deseo, entre el ojo y la mirada, entre "lo que vemos" y "lo que nos mira", y que, en consecuencia, forzosamente se nos escapa. Los toreros tienen la mirada fija en el ojo del toro, porque este indica a cada instante la dirección posible del asta, es decir, de la muerte.

O bien el torero vigila con atención lo que obstinadamente le mira, olvidándose de su arte para concentrarse en dominar a su pareja antagonista, o bien olvida esa mirada para abandonarse y entregarse en cuerpo y alma al juego de arte y de seducción, que peligrosa y voluptuosamente se despliega.

La corrida, lugar de seducción por excelencia, lejos de apuntar en un solo sentido, hace proliferar los significados en todas las direcciones posibles, aviva los deseos y los odios, multiplica los equívocos y las confusiones, estimula las pasiones y las interpretaciones divergentes.

A partir de estas ideas de engaño, seducción, la atención sobre la mirada propia y ajena, la situación de riesgo o peligro y el tránsito cambiante entre los polos de dominador o dominado, comencé a trabajar y a elaborar, primero solo y luego en los ensayos con mis compañeros, una serie de ejercicios, que si bien cambiaban en su calidad o forma externa, poseían éstos conceptos como base común:

A) **Persecuciones.** En este trabajo o ejercicio se establece una distancia entre la palma de la mano de un actor y el rostro de otro. Luego el que trabaja con la mano comienza a guiar, a partir de ésta, el movimiento del cuerpo del segundo actor. En primer término se intenta mantener la distancia establecida al principio, que luego puede ser variada; luego de adquirido un dominio sobre esta variable espacial, se busca ir modificando los dibujos de la mano en el espacio y las velocidades o los ritmos de las acciones de las manos. Luego, se agregan stops o retenciones dinámicas, se varía la parte del cuerpo del actor 1 que guía al actor 2 como ser un dedo solo, el codo, el pecho, etc. A partir de ahí, también se establece que los actores cambien de rol. Luego se puede incorporar un tercer actor de manera que uno guíe a los otros dos, intentando realizar diferentes acciones de guía con cada uno. Todas las variables que se incorporan requieren un tiempo para ser aprehendidas por el sistema psicomotor del ejecutante, por lo tanto se trabajan por separado y luego se combinan en un continuo entramado de acciones que construyen una trama, una dinámica y una calidad particular de desempeño y calidad energética.

B) **Tentempié.** Este trabajo está inspirado en los antiguos muñecos inflables con peso en su base. Estos muñecos funcionan físicamente de manera que si reciben algún impulso externo, traducen ese impulso en desplazamiento de péndulo invertido y luego retornan al estado de equilibrio. Este principio es el que tomamos para trabajar con el cuerpo de los actores. Dos actores enfrentados; uno de ellos va impulsando, primero con sus manos y con diferentes intensidades, diferentes partes del cuerpo de su compañero. Éste último tiene que traducir de una manera verdadera ese impulso (F1) en un desplazamiento (D1) que tiene una extensión máxima, relacionada con la intensidad del impulso recibido y un retorno al punto de equilibrio neutro que es de fuerza y dirección similar pero de sentido contrario. Un actor trabaja sobre otro de manera continua y luego se intercambia el rol; luego este cambio de roles se realiza pero sin marca ni aviso. Luego también le agregamos el bloqueo de la acción de impulso y el contraimpulso del actor que bloqueó. Una vez que logramos cierta continuidad, precisión y verdad en las acciones realizadas, comenzamos a modificar el punto de partida espacial de cada acción de manera de trabajar sobre las variaciones en el espacio.

C) **Toreos de tela** (suertes de capa). Para este trabajo partí de la observación de fotos de toreo para construir las posturas observadas; luego lleve esas posturas al movimiento continuo en el espacio combinándolas y reaccionando, en cuanto a la imagen interna, a un toro imaginario, y construyendo así, una danza compuesta por la combinación de unas pocas acciones y sus muchas posibilidades de variación en cuanto al espacio y al tiempo. Luego, y ya emparentando más el ejercicio con el trabajo para la puesta, comencé a trabajar con la actriz *Moyra Agrelo* ocupando el lugar de la imagen del toro y con la tarea de embestirme. Luego introducimos al trabajo música en vivo a partir de improvisaciones de nuestro músico *Walter Velázquez* a las que nosotros íbamos reaccionando con nuestras acciones y entramados, que a su vez, realimentaban la música de *Walter* en cuanto a melodía y tempo. Si bien con este trabajo lejos quedé de lograr una técnica como la que posee un torero, algunos elementos como la esencia de las tensiones corporales necesarias para las "suertes", le dieron a mi trabajo signos más que suficientes para las necesidades de la puesta.

D) **Trabajo vocal.** Para el trabajo de este nivel de la actuación nos centramos en la premisa de montar con precisión, en cuanto a duración y forma, textos sobre las acciones o continuos de acciones que desarrollamos en los trabajos mencionados, pues sobre esta manera iba yo a plantear el montaje de los textos escritos para la pieza. Por otra parte ejercitarnos en el canto y en el descubrir las posibilidades armónicas de nuestras voces en conjunto fue una tarea que llevamos adelante desde el principio.

Como dije antes, con esta serie de ejercicios, lo que busqué fue establecer un código de comportamiento, un sistema de acciones dado por las dinámicas que proponían estos trabajos, que a su vez se inspiraron en conceptos relacionados con los contenidos de la pieza a construir.

Si bien éstos trabajos se dirigían, principalmente, a construir esta llamada dinámica esencial para el mapa actoral específico de esta obra y a desarrollar algunas calidades y patrones particulares, con éstos ejercicios trabajamos también, y simultáneamente, sobre principios generales y fundamentales para construir un cuerpo vivo en escena como ser la precisión,

la reacción, la conciencia sobre la utilización de diferentes tensiones en el cuerpo y la conciencia sobre el tiempo y el espacio. Por otra parte en el entrenamiento siempre trabajamos sobre el concepto de variación constante de todas las variables que intervienen en un ejercicio con el objetivo de llenar nuestras "cartucheras de recursos" y para que luego, a la hora de construir o fijar un material escénico, se constituyan en verdaderas posibilidades de las que disponemos.

3) Magnificación del llanto. Montaje.

La combinación de pasos.

En la segunda etapa del trabajo, ya a comienzos de 2003, continuamos trabajando sobre los ejercicios antes descritos, y así lo hicimos hasta casi el estreno de la obra en Julio, pero iniciamos en ésta etapa el trabajo sobre la parte escénica propiamente dicha. En la primera parte de los encuentros realizábamos el entrenamiento y en la segunda mitad comenzamos con el montaje de lo que yo llamo la primera estructura, o estructura base del espectáculo, y que consiste en elaborar el material escénico de toda la pieza escrita utilizando sólo las acciones físicas y vocales y unos muy pocos objetos, y con la premisa de que este material crudo o despojado con relación a la totalidad que implica una puesta teatral, funcione, de todas formas, como tal. Esto quiere decir que la obra debe montarse sólo con esos recursos y debe funcionar mínimamente; existiendo ya en esta etapa, ideas sobre el dispositivo escénico y objetos, éstos no se consideran y no se ensaya o monta sobre la idea de algo que no está.

Esto persigue el objetivo de que cada plano o etapa de elaboración se constituya en un entramado dramático sólido y rico a partir solamente de sus propios recursos. Y luego, por ejemplo, a la hora de montar el plano de las acciones de los actores con el de los objetos, se produzcan modificaciones interesantes y físicamente (en el sentido de las tensiones) vivas y sorprendentes. Desde ya esto responde a un modo constructivo en donde el armazón signico final de una pieza no se construye sobre la base de un único significado determinado a priori, sino que la base de este modo es ir tejiendo los distintos planos dramáticos y tomando los resultados que se van destilando, que obviamente realimentan todo el proceso.

Comenzamos entonces con el montaje de esta primera estructura. La guía principal para realizarlo era el texto, y básicamente el canon elegíaco, ya plasmado en el guión.

El texto está escrito en escenas o cuadros, y a pesar de que el relato no es lineal, este se conforma con la sucesión de los mismos. Abordamos la construcción de éstas unidades o escenas de forma independiente. Partiendo de los materiales que trabajamos (ejercicios) para lograr esta "esencia dinámica" de la que antes hablé, comenzamos a elaborar partituras físicas de acciones fijas y repetibles apoyadas en la estructura del texto pero no en sus palabras de manera que la lógica de las acciones no graficara lo que decía el texto, y con la premisa de crear una lógica propia de cada partitura así como con la intención de que cada una de éstas secuencias fuera atractiva desde una perspectiva dinámica, es decir con relación al espacio, al ritmo y a la particularidad de las acciones. Las elaboramos grupalmente, o también, de manera individual y luego montamos estas secuencias individuales.

Una vez que estas partituras físicas estaban listas, montamos el texto de la escena correspondiente a cada una de ellas. En un principio las acciones vocales tenían que coincidir con los impulsos, duración y forma de las acciones físicas. Es interesante detenernos por un momento en este punto pues la mayoría de los textos utilizados son literatura de forma poética que poseen un ritmo y una cadencia propia y por eso mismo se planteaba un dilema o la necesidad de tomar una decisión: Quedarnos en la "música" propia que traían las palabras, o escuchar la nueva melodía resultante del trabajo de montarlas sobre unas secuencias de acciones con otro ritmo y construcción melódica dada por el movimiento. En un principio opté por la segunda premisa, pues consideré que, de todas formas, la construcción rítmica de los textos era lo suficientemente fuerte como para no desaparecer del todo y que la interacción de éstas melodías con las nuevas propuestas por las secuencias corporales, podía darle una particularidad melódica coherente con la puesta.

Luego cuando los dos planos estuvieron unidos comenzó la tarea de ajustar, modificar y encontrar puentes de sentido entre los mismos, de manera que sobreviviera la independencia de lógica de cada uno pero buscando ahora, una complitud entre las partes. Obviamente este proceso no es lineal o categórico y los dos planos comenzaron a influenciarse y retroalimentarse, es decir la palabra comenzó a modificar la acción y esta última a producir modificaciones en el decir.

Una vez que teníamos dos o más secuencias armadas o montadas (acciones físicas + acciones vocales) y según el guión eran sucesivas, comenzamos a tejer los puentes entre las mismas. De esta forma pasamos a otro estadio de montaje, o sea, entre partituras. Como expliqué antes, la consigna era trabajar con el texto y las acciones, pero en éstos primeros montajes fuimos introduciendo los primeros objetos. El proceso de incorporación de un objeto es similar al descrito con relación al de la palabra, es decir, el objeto y sus posibilidades se monta sobre una estructura ya fija de manera que al producirse la unión se modifiquen mutuamente y se enriquezcan. La clave es mantener en una primera instancia, la independencia de imaginario (motivaciones internas que sostienen el devenir de algún elemento escénico como ser una secuencia de acciones físicas, vocales, el recorrido y trabajo de un objeto, etc.) de cada plano para luego ir produciendo el fundido de éstas líneas. Un proceso de montaje entre dos planos podría graficarse desde una metáfora geométrica, como dos paralelas que en algún punto comienzan a tocarse y que un punto subsiguiente se hacen una.

De esta forma elaboramos una primera estructura de todo el material, utilizando acciones, textos, canciones incluidas en el texto y algunos pocos objetos.

Cabe hacer algunas aclaraciones con respecto a términos que utilizo con bastante frecuencia y que tienen una razón de ser, así como su explicación, pues para muchos pueden resultar obvios pero están muy ligados a la forma de mi trabajo y creo que es necesario aclarar: En primer lugar cuando hablo de fijar o de partitura o secuencia fija, me refiero a la construcción de un material escénico X que es elaborado muy precisamente repetible con el objetivo de tener un material claro de referencia en la construcción creativa. La estructuración precisa de este material es lo que me permite, justamente, poder modificarlo,

encontrar sus grietas, sus mejores posibilidades, etc. Se establece así un diálogo progresivo entre una estructura fija y sus posibilidades de variación y enriquecimiento.

Obviamente, hay un punto donde se determina el final de este proceso cuando se considera que el material está "finalizado".

Otro término al que recurro frecuentemente es montar y/o montaje. Lo utilizo en su sentido cinematográfico, es decir, de edición, y lo aplico al referirme a materiales escénicos, sea cual fuere el plano en el que estoy trabajando. Luego de elaborado un determinado material, por ejemplo una secuencia física de un actor, trabajo sobre ella de manera que la puedo cortar aquí o allá, reemplazar una acción por otra, un tempo de movimiento por otro, modificarle su dirección espacial, agregarle un segmento de otra secuencia, sumarle un texto a determinada parte de esta partitura, en resumen, editar. También trabajo bajo este concepto al unir dos partituras individuales, una física con una vocal, una física con un objeto, etc.

Por supuesto para trabajar de esta forma o bajo éstos conceptos, considero la creación como un proceso constructivo, como la sumatoria e intersección de distintas etapas que sufre un determinado material, y no es bajo ningún punto de vista una limitación o una estructuración rígida, sino todo lo contrario, éstas limitaciones son las referencias claras que me permiten superarlas, buscar y encontrar variantes y posibilidades que reflejen mejor lo que quiero narrar. Es una especie de sistema creativo donde el objeto creado no es la resultante de una inspiración aislada sino de un proceso de realimentaciones y estímulos direccionados, en donde el azar también encuentra sus mejores posibilidades.

Montaje de los objetos

Una vez montada esta primera estructura, comenzamos a trabajar sobre el plano de los objetos o los grupos de objetos, así como sobre el dispositivo escenográfico que si bien estaban pensados desde el texto y la idea o tema general de la pieza como signos que podían complementar los demás niveles dramáticos, poseían en su elección un margen de arbitrariedad. Esta arbitrariedad lo es o lo fue en realidad con respecto a la estructura del texto en sí, pero muy coherentes con sus propias líneas narrativas. El cajón o ataúd que está en la puesta es eso mismo, pero es también la barca de Caronte, el encargado de cruzar a los muertos hacia el "mas allá" a través de la laguna *Estigia* en la mitología antigua, particularmente en la *Eneida* de *Virgilio*. Al mismo tiempo en el texto hay sobradas referencias a la Muerte como un viaje, y particularmente como un viaje por mar o agua. En la obra, el personaje del torero / hombre muerto sale de su ataúd ya en el espacio del *Hades*, o mundo de ultratumba, pero también acciona en ésta salida como un navegante que rema en su bote mientras le canta a su mujer amada cómo estarán conectados cuando él ya no esté.

El espacio escénico en el que montamos la primera estructura era un rectángulo de 5 m de frente por 4 m de fondo, el cual decidí llevar a un cuadrado de 4m por 4m y con una altura que fuera mayor a sus lados (puntualmente la altura definitiva fue 5,50 m limitada por unos telones que terminaban de configurar ese hueco o pozo pretendido) en alusión a que la acción de la pieza se desarrolla ya en la "tierra de los muertos", mas allá que en la pieza hay regresiones y saltos de tiempo, que pueden ubicar fragmentos del relato en otro tiempo o lugar, como cuando narran los tres personajes, utilizando el primer canto del poema de *Lorca*, cómo fue la muerte de éste torero/hombre. Por esto mismo aparece la idea del piso de madera o tablado bien delimitado en recuerdo a un imaginario de danza española y también de la arena de toros, que si bien no hay arena y no es circular, el concepto de la limitación del espacio de la lidia es lo que lleva adelante la asociación signica. Por otro lado aparecen las flores que cubren todo el piso del espacio escénico desde el comienzo y que provienen de la idea de un material que sea la metáfora de la arena, pero al mismo tiempo representa la tierra que se excava para enterrar a los muertos, y el objeto en sí, flores, con su clara significación como objeto de culto a los difuntos. Esto nos lleva a la elección del color rojo para las flores, que proviene de la idea de mostrar durante el desarrollo de la obra y a partir de los objetos, lo que llamé el camino de la sangre y que es otra manera de narrar en la pieza y de forma paralela, el recorrido de un cuerpo desde que muere hasta la aceptación de esa pérdida. En la obra, éste camino comienza con las flores arrojadas o paleadas por el torero cuando sale de su ataúd, la mancha de sangre que lleva en su vestuario, el pañuelo rojo que le pone la mujer cuando lo viste de torero y que luego es la capa de lidia del mismo, el libro donde está escrita la historia del amor referenciado en la obra y que es también el libro de la misa para el réquiem, las manchas de sangre en unas camisas que conforman un telón de fondo de la pieza que en determinado momento se descubren y el vino con el que el torero brinda por su muerte mientras se lamenta por el olvido de su persona que pueda sufrir su amada.

Otro objeto que realiza un camino independiente e integrado a la vez a lo largo de la pieza, es la guitarra, que si bien cumple la función técnica de ser el acompañamiento musical de las canciones de la puesta, es un objeto extraído del texto pues la obra comienza con otro poema de *Lorca* dicho por el personaje del torero/hombre que dice: *Cuando yo me muera enterradme con mi guitarra bajo la arena / cuando yo me muera entre los naranjos y la hierba buena / cuando yo me muera enterradme si queréis en una veleta / cuando yo me muera...*

Por último, dos grupos importantes de objetos son las sillas pequeñas y las piedras que aparecen en la obra. La idea de trabajar con las primeras surgió de un deseo arbitrario mío de incorporar tales elementos y que fue luego asociado con las sillas que se colocan en un funeral para las personas que van a despedirse del difunto y al mismo tiempo son la representación, junto con las camisas de los telones de fondo, de los muertos en general pues si bien la obra es un relato particular, hace referencia y es un homenaje al sentido general de la Muerte.

Las piedras, en cambio, son una referencia clara y precisa presente en el tercer canto del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, *Cuerpo presente*, donde este elemento es el gran símbolo de la muerte y la nada. La piedra destruye el ciclo de la temporalidad. Tiene capacidad suficiente (es una espalda) para soportar los millones de lágrimas, las alegrías (cintas) y los problemas y misterios insolubles (planetas). La piedra se apodera tanto de los elementos fértiles (simientes) como de los neutrales (nublados). La piedra sólo produce silencio, una representación de la muerte; no da nada sonoro, ni luminoso, ni ardiente: sólo la plaza inmensa de la muerte (sin muros). En la obra, las piedras cargan con éstos significados claramente

esbozados, además, en el texto dicho por los actores; pero son objetos que representan, también, la lápida de la tumba de nuestro personaje y también, luego, al colocarlas junto a cada una de las sillas, las lápidas para "todos los muertos", en referencia a los "muertos en su totalidad" que mencioné mas arriba.

En toda la pieza cada uno de los objetos se representa a sí mismo y al mismo tiempo como metáfora de uno o más elementos significantes. Esto se produce debido a la intención narrativa y la construcción de una dramaturgia de los mismos que posee un desarrollo propio y variado. Cuando un objeto que se introduce o hace su aparición en la escena, lo hace como un elemento que se suma a la intención narrativa puntual, pero al mismo tiempo destila otros significados que complementan la misma con la intención de generar en el espectador una especie de "collage de sentidos" que son ordenados y compuestos en su percepción o en su registro. Con esto persigo que el espectador reciba lo que me propuse entregarle en forma de signos teatrales, pero no de una manera unívoca y cerrada sino desde una composición heterogénea que genere atracción sobre el aparato receptor total del mismo (intelectual, emocional, sensorial) a partir de un conjunto de fuerzas (signos) opuestas y complementarias.

En cuanto a la dramaturgia de los objetos específicamente, trabajamos con los mismos sobre diferentes niveles que pueden variar en cantidad según el objeto y su importancia en la pieza pero básicamente con todos trabajamos:

A) **Un nivel de manejo o manipulación.** No nos limitamos al manejo cotidiano o común que requiere cada uno, sino que buscamos diferentes posibilidades y formas de acuerdo a principios que también utilizamos para el uso del cuerpo y la voz como ser la precisión, la construcción de opuestos en la relación del cuerpo con el objeto, la operación con ellos como si manipuláramos algún otro, la variación de ritmos y la variación del espacio en las acciones construidas con los mismos.

B) **Un nivel de recorrido en el espacio y el tiempo de la pieza.** Cada objeto realiza un trayecto espacial y temporal en la obra, que está en el resultado final ensamblado con los demás niveles, pero que en su origen es independiente y es elaborado teniendo en cuenta no sólo su significado y valor con respecto a la pieza, sino desde una perspectiva dinámica, es decir, antes de comprender lo que un actor con un objeto X está realizando o diciendo, tiene que ser atractivo desde sus calidades formales de manejo, de ritmo y de espacio.

Las posibilidades de montaje con los objetos son variadas en general y así lo fueron en el proceso de esta obra. Un objeto se puede incorporar a una secuencia física ya elaborada; se puede construir una a partir del mismo; se puede trabajar con un objeto, construir una secuencia y luego reemplazar el objeto por otro; etc.

Montajes finales.

Una vez trabajados e incorporados los objetos y la estructura base del dispositivo escénico, la obra comenzó a tomar una forma mas acabada. Comenzamos a ensayar con el vestuario definitivo que está basado estilísticamente en el mundo de la tauromaquia pero sus materiales, telas denim, le da una interesante distancia. En un principio pensé junto con el vestuarista *Alejandro Baamonde*, que lo realizaríamos con telas y materiales más cercanos a los tradicionales, pero que sin embargo, para mí tenían que ser austeros pues el espacio donde se desarrollaba la acción era "bajo tierra" y de alguna forma teníamos que mostrar algo que referenciara al "trabajo" pues la pieza es un funeral, una acción litúrgica, una tarea, un conjunto de acciones claras y precisas. Entonces pensé en la tela de jean para reforzar esta idea, inspirado en el origen de este material como ropa de trabajo para los mineros y los buscadores de oro en el oeste norteamericano en el S XIX. Por otro lado, este material, también muy asociado e incorporado a nuestra contemporaneidad, le quitó al vestuario algún sesgo de representación de época o de reproducción histórica que no concuerda con el sentido de la puesta.

Comenzamos también a ensayar con las luces que montamos de una manera muy rápida con artefactos de iluminación cotidiana. (Bombitas incandescentes, lámparas Halospot, y un cuarzo de baja potencia). Realizamos un primer guión de luces sobre la estructura del material ya montado, y sobre la base de un concepto de luz tenue, cálida y de generación de algunas sombras. Luego fuimos trabajando sobre este guión, modificándolo, cambiando intensidades y alguna posición de proyección con relación a necesidades o decisiones que íbamos tomando en las pasadas.

El dispositivo escenografico fue terminado y quedó constituido por un tablado de madera de 4 m de lado, con dos telones laterales de 4m de largo por 5,50m de altura, y dos telones de fondo de 1,50m de ancho por 5,50m de alto, dejando por lo tanto en el centro de la cara posterior del tablado una puerta de 1m de ancho, por donde, en la obra, el Hombre/torero es retirado de la plaza luego de morir, y por donde regresa en forma de alma.

El trabajo fue elaborado en su primer estructura en un espacio de 5m frente por 4m de fondo. Esta disposición fue en un comienzo arbitraria y escogida simplemente para tener un punto de referencia y con la clara intención de comenzar por un espacio que sabía que no era el definitivo para encontrar en el pasaje hacia el verdadero espacio, límites y modificaciones que me pudieran dar elementos para el trabajo, básicamente la energía resultante de la necesaria condensación de las acciones y desplazamientos de los actores. Ese metro de diferencia entre el espacio inicial y el definitivo resultó ser al principio muy significativo por la dificultad que nos planteó la reorganización del material, y luego muy rico, justamente, por las cualidades que le sumó al trabajo, la realización y el resultado de esa tarea.

El dispositivo se completó con dos telones con camisas blancas manchadas de sangre que conforman algo así como un collage de la universalización de la muerte de nuestro personaje, y que son descubiertos (pues al comienzo no se ven) en un momento preciso del espectáculo cuando la mujer da inicio al 2º canto del "*Llanto...*", en una clara situación de lamento por la muerte del Hombre/ torero recién ocurrida.

Quisiera referirme también al trabajo con las canciones que aparecen en la obra, que si bien las trabajamos como lo hicimos

con los textos, merecen un apartado. Las canciones cumplen una función lírica pues sus letras forman parte del guión literario y están muy relacionadas con el mismo; y una función melódica en referencia a la formación musical del autor del "Llanto... Federico García Lorca. Por otro lado, y desde un plano más objetivo o formal, me interesa utilizar la música en su forma más concreta como un recurso más para construir riqueza y variaciones en un espectáculo teatral.

Como dije antes, las canciones fueron incorporadas primero desde el guión literario a partir del sentido de sus letras. Si bien las cuatro canciones que aparecen en la pieza, están, a diferencia de otros espectáculos del Muererío, ejecutadas claramente como tales, el montaje realizado con ellas va más allá de una simple ejecución. Al igual que cuando trabajamos con una partitura física, una partitura vocal o un objeto, con cada canción buscamos crear una secuencia vocal rica en variaciones y complejidades. Todas las canciones, que pertenecen a otros autores, fueron modificadas en su tempo, armonías y en algún caso, en su melodía. Al mismo tiempo se modificaron a partir de su montaje con las acciones: aparecen en relación con las versiones originales, nuevos silencios, variaciones de intensidades y ritmo y superposiciones de otras voces y textos en simultáneo con el objetivo de crear más líneas de fuerza al interior de las mismas y crear así mayor atracción a escala sonora y riqueza de elementos para aportarle a las escenas donde se encuentran. La dinámica de este trabajo surgió de manera natural y consistió, en casi todos los casos, en mi propuesta de la canción a partir de mi seguimiento con el guión y en la posterior elaboración de arreglos, propuestas y modificaciones realizadas por el músico y actor de la obra *Walter Velázquez*, que luego volcaba en los ensayos para que las trabajáramos todos juntos.

Por otro lado, una vez montadas todas las canciones, encontramos en la partitura sonora general de la pieza, una relación entre los sonidos y los silencios, que mucho tenían que ver con el tema y el clima que queríamos sublimar, para lo cual sólo tuvimos que estar atentos y resaltarlos adecuadamente.

Luego, con todos los planos ya definidos, comenzamos a realizar pasadas completas del material para ir encontrando las amalgamas, los puentes y todas esas pequeñas líneas entre los diferentes componentes y signos de la obra con el fin de tejer la unidad de la misma. En eso se centró, entonces, el trabajo en esta etapa final, en los detalles, en los "porques", en los pequeños sentidos y en la atención sobre las nuevas respuestas que nos devolvía la conjunción del material.

He estado hablando de los diferentes estadios del trabajo e intentando explicar el sentido de su independencia entre sí, así como de sus relaciones, que de alguna manera dan cuenta del proceso particular de trabajo que utilicé basándome en una idea constructiva entre los diferentes planos dramaturgicos de la pieza. Efectivamente, en el análisis como en la práctica, traté de separar y desarrollar por separado la independencia de cada uno de los elementos de la obra teatral con el objetivo de que el montaje resultara plagado de signos y fuerzas diversas que contribuyeran a crear una atención total sobre el espectador, y por su parte, en la narración teórica que ésta forma dé cuenta de éste mismo modelo de la manera más clara posible. Pero no puedo dejar de aclarar que en el proceso de elaboración esta independencia no significó compartimientos estancos y el trabajo sobre cada uno de los niveles de la obra se fue nutriendo de otros y realimentando de manera dialéctica durante el proceso estableciéndose un diálogo entre los mismos que muchas veces, y a medida que el trabajo avanzaba, hizo que los límites se hicieran poco perceptibles o desaparecieran justamente y como un devenir lógico para que la unidad de la obra se hiciera presente.

Con respecto al resultado final de una obra elaborada desde esta perspectiva, sé que corro el riesgo de perder por momentos esa preciada posibilidad de diálogo constante con el observador debido justamente a esta cantidad de fuerzas y signos, pero prefiero trabajar sobre un espectador que puede ser estimulado sensorial, emocional e intelectualmente de una manera activa, y no en un espectáculo que entregue todo su caudal signico ya resuelto y terminado. Así mismo, es una forma o un proceso de trabajo en el que creo profundamente desde mis convicciones artísticas y la cual seguramente está en desarrollo en mi camino teatral. El día en que la tenga totalmente resuelta, posiblemente la abandonaré.

4) Panegírico y consolación. Conclusiones y proyecciones.

El espectáculo se estrenó el 4 de Julio de 2003 y ya han pasado unos meses desde entonces. Como precisé al comienzo, el trabajo no finalizó en ese momento. Sí, tal vez, su proceso constructivo mayor, pero en la relación de la obra con el público, la pieza y sus componentes reciben nuevos estímulos y respuestas que vuelven al interior de la misma produciendo modificaciones, reflexiones y develamientos. En efecto, el trabajo continúa. El Teatro se manifiesta en la conjunción obra-espectador y los lazos, puentes o energías que se tejen en ese diálogo no son posibles antes del estreno o de una situación de presentaciones regulares. Es que la unión de todos los elementos e ideas de una elaboración creativa debe madurar como conjunto; es como una buena comida. Todas las ideas, conceptos, motivaciones, herramientas y técnicas, son los ingredientes y uno puede ser un buen o mal cocinero según como utilice esos mejunjes, pero al margen hay un tiempo que no es activado por el director o los creadores, es el tiempo de maduración, del asentamiento. Pero sin embargo, sí existe una tarea aquí, y es la de estar atentos para captar lo que va destilando el "preparado" y verificar su coherencia con las ideas centrales y fundacionales.

En ese estadio se encuentra la obra; la independencia de sus planos, lo disímil de las ideas sustentadoras, la separación en el trabajo para cada elemento de la obra, están, ahora, fundiéndose en un conjunto que intenta sostener que el "Todo no es igual a la sumatoria de las partes".

Para construir esta pieza, así como el escrito que da cuenta de este proceso creativo, me inspiré en el canon elegíaco, una estructura material para dar cuenta de lo intangible, de lo que me acosa y me moviliza como ser humano.

¿Pues que otra cosa es este camino, sino una sucesión de momentos que nacen y mueren encadenándose en una fina y continua relación? Es el contenido de este proceso que desborda desde su individualidad hacia los demás recovecos de mi existencia; y ya la materia de lo narrado es también la forma de hacerlo, y ambas son, también, mi vida misma. Y en ese camino de naturales nacimientos y fallecimientos, una etapa deja lugar a la intuición de una nueva. En efecto, con esta obra cierro un ciclo que estuvo dado por muchas simetrías temáticas y formales. Lo que viene no lo conozco del todo; sólo sé que es una proyección de los cadáveres de mis huellas y que lo que yo tengo que hacer es simplemente caminar y estar atento al

camino. "Chiecos sará" (b)

NOTAS:

(a) El espectáculo A PENAR DE TORO, réquiem teatral basado en el Llanto por Ignacio Sánchez Mejías de Federico García Lorca, se estrenó el 4 de Julio de 2003 en el Espacio Callejón de la Ciudad de Buenos Aires. Contó con la siguiente ficha técnica:

ACTUACIÓN: Moyra Agrelo, Diego Starosta y Walter Velázquez.

ESPACIO ESCÉNICO: El Muererío Teatro.

VESTUARIO: Alejandro Baamonde.

ASISTENCIA DE DIRECCIÓN Y TÉCNICA: Pablo David Duran / Miguel Mango.

DISEÑO GRÁFICO: Alejandro Vázquez.

PRENSA: Paula Simkin & Daniel Franco.

PRODUCCIÓN GENERAL: El Muererío Teatro.

DRAMATURGIA Y DIRECCIÓN: Diego Starosta. ([Volver](#))

(b) En dialecto piamontés, " algo acontecerá" ([Volver](#))

GLOSARIO

panegírico, ca adj.

1 Encomiástico, laudatorio.

2 m. Discurso o poema en alabanza de alguien.

canon m.

1 Regla o precepto.

2 Ley, decisión o regla de la Iglesia establecida en un concilio.

3 Catálogo o lista. Específicamente, catálogo oficial de libros religiosos considerados normativos de la fe.

4 Parte de la misa que comienza con el Te igitur y acaba con el Pater noster.

5 Libro que usan los obispos desde el principio del canon hasta terminar las abluciones.

6 Modelo que se considera perfecto en su especie. Particularmente, el de la figura humana que reúne unas proporciones ideales. Gran importancia adquirió el fijado por Policleto (s. -IV) a propósito de su Doríforo.

7 Cantidad que se paga por el disfrute de alguna propiedad, especialmente del Estado.

8 Cantidad que se paga por unidad métrica del producto extraído de las minas.

9 En imprenta, letra de 24 puntos.

10 Composición de contrapuntos en que las voces entran sucesivamente y repitiendo el canto de la anterior.

11 pl. Derecho canónico.

elegía f.

Composición poética de origen griego formada de dísticos. En sus inicios fue un canto fúnebre, aunque pronto tuvo contenido patriótico, amoroso, político, etc. Posteriormente, el término se aplicó a cualquier poesía inspirada en sentimiento de dolor o melancolía.





"... Sale el cómico tercero (que hace el papel de Luciano, sobrino del duque), se acerca, le quita al duque la corona, le besa, le derrama en el oído una porción de licor que lleva en un frasco, y hecho esto se va. Vuelve la duquesa y hallando muerto a su marido, manifiesta gran sentimiento. Sale Luciano con dos o tres que le acompañan, y hace ademanes de dolor; manda retirar el cadáver, y quedando a solas con la duquesa, la solicita y le ofrece dádivas; ella resiste un poco y le desdén, pero al fin admite su amor. Vanse"
Didascalia de William Shakespeare en "Hamlet"

Teatro y Tiempo



Construcción de la máquina del tiempo

por Daniel Fermani, de [Los Toritos](#)

Si hablamos del tiempo en el teatro no estamos hablando del tiempo de los relojes. O tal vez sí. Pero si lo hacemos, es sólo para dominarlo, para desmembrarlo y convertirlo en otro, o para liberarnos de él en la búsqueda de un tiempo diferente, que nace en el escenario y se expande a través de la platea hasta penetrar y modificar la percepción temporal de cada espectador. El teatro es un hecho que tiene lugar en el pasado. La misma fugacidad de la obra teatral, su irrepitibilidad, la convierten en materia del tiempo, y como toda labor realizada por el hombre, se trata de un tiempo que es pasado; por lo tanto de un tiempo inasible pero susceptible de ser modificado con los mecanismos de la memoria. Para comprender la deconstrucción del tiempo en el teatro, debemos remitirnos a algunas obras que nos dan indicios de este oxímoron metafísico, la base de esta máquina que construiremos con el cuerpo de los actores en un proceso de laboratorio. Porque hablar del tiempo en el teatro es hablar de metafísica. De una metafísica, sin embargo, que parte de lo material y es creada por nosotros mismos, es decir, por el actor dirigido, por el trabajo a través de su cuerpo, que es la base de toda experimentación teatral. Si partimos de la idea de que el tiempo cronológico es una convención, podemos concluir que esa convención puede ser modificada libremente, con el único límite de la luz y la oscuridad: o sea, hay día y hay noche. Pero nosotros trabajamos dentro de un teatro, por lo tanto podemos prescindir incluso de esa variable óptica. Si estableciéramos que una hora dura no sesenta sino ciento veinte minutos, habremos provocado un importante cambio en el tiempo convencional. Del mismo modo en que podemos cambiar el tiempo externo, podremos intentar cambiar el tiempo interno dentro de nuestra gran máquina, el teatro, donde trabajamos con nuestras pequeñas máquinas: los cuerpos de los actores. Porque la evolución física de la materia, tal como la concebimos -nacimiento, crecimiento, madurez, vejez y muerte- no es una consecuencia del tiempo cronológico, sino del movimiento continuo. El universo evoluciona y se metamorfosea no por el tiempo, que no existe fuera de nuestros relojes, sino porque está en permanente movimiento. El tiempo para el hombre es una acumulación de recuerdos, es memoria. Y esa acumulación, que conlleva la decadencia y la desaparición del cuerpo, se realiza a través del movimiento, desde el imperceptible movimiento de los átomos hasta el paso que damos para avanzar en una calle. El trabajo con el cuerpo del actor es una automatización ritual del movimiento, y es logrando el dominio y mecanización total de ese movimiento como podremos crear y descrear el tiempo.

La construcción de la máquina del tiempo requiere la máxima concentración corporal, una implosión energética que mantenga los límites del cuerpo y que se rija por severas reglas: movimiento preciso, respiración sistematizada, control de los ojos como parte de la maquinaria corporal, energía dosificada y segmentada en cada uno de los movimientos; la voz como expresión sonora del esfuerzo físico. La máquina puede -y debe- repetirse hasta el infinito, teniendo en cuenta que en teatro la repetición no es identidad, sino cambio. Y la repetición de la máquina del tiempo significará la modificación misma del tiempo. Porque el movimiento crea la ilusión del tiempo, y la repetición crea la ilusión del movimiento.

Mencioné la necesidad de estudiar algunas obras literarias o específicamente teatrales, para comprender cómo algunos autores lograron la construcción de máquinas del tiempo, al menos en la escritura. Es difícil saber, dada la irrepitibilidad de una puesta en escena, si algunos creadores como *Shakespeare*, lograron también hacer funcionar estas máquinas en sus representaciones. Cuando *Aristóteles* en su *Poética* habla de las tres unidades, plantea el indicio de una fórmula alquímica que nunca ha sido develada en su completa magnitud. La duración de la obra representada en coincidencia con la duración del hecho narrado, o del conflicto sobre el escenario, es sólo el resultado, la parte visible, de un proceso muy complejo en el cual los actores logran, desde el escenario, introducir al espectador en un abismo temporal totalmente independiente del tiempo convencional, y que lleva sus vidas enteras, sus mentes y sus espíritus, al tiempo que se está generando en el escenario, los implica en una dimensión que se expande en todo el espacio teatral. El teatro es todo el teatro.

Próspero, el titiritero de la isla donde vive con su hija *Miranda*, con *Calibán* y *Ariel*, y donde hace naufragar al barco con su hermano y el rey de *Nápoles*, es un mago del tiempo. *Próspero* modifica el tiempo para llevar a cabo sus planes: restablecer el orden que él considera justo, retro trayendo la historia y rediseñándola desde un punto de partida que había quedado superado por los eventos. Esta es solamente la manipulación temporal que lleva a cabo *Shakespeare* en el plano de la ficción propiamente dicha, me refiero a la ficción de la historia de *Próspero*. La gran manipulación shakespeariana en *La Tempestad* entra en el plano del metateatro y lo trasciende. Al concluir la representación, *Próspero* da vuelta la cara a los personajes-actores de la obra y se dirige al público, arrojándolo en una vorágine centrípeta que lo lleva inmediatamente -o que lo hace tomar conciencia de que ya ha sido llevado- al núcleo de la ficción teatral, al pedirle que lo "libere" con su

aplausos. Próspero no es solamente un personaje-actor, el director de esa gran puesta en escena que es la tempestad organizada por su magia en la isla, sino que es también el director del teatro, de un grupo de actores que están poniendo en escena esa obra, y al implicar al público es también el director de todo lo que está sucediendo dentro de ese edificio que se llama teatro, y de todas las personas que allí se encuentran. Próspero-Shakespeare convierte la isla en su escenario, el escenario en el teatro, y el teatro en el mundo. Al inventar un orden y por lo tanto un tiempo en la isla donde llevará a cabo sus planes, Próspero-Shakespeare inventa un orden en la puesta en escena, en el teatro, y en ese orden y en ese tiempo hace precipitar a todos los espectadores. Son los espectadores quienes deberían pedirle la "liberación". Si *La Tempestad* es la única obra en la cual el dramaturgo inglés respeta la regla aristotélica de las tres unidades (rigurosamente, la unidad de tiempo), es también la única obra en la cual perfecciona y lleva hasta sus últimas consecuencias la máquina del tiempo.

Marcel Proust, en su obra *En busca del tiempo perdido*, crea otra máquina del tiempo, en un juego que no es teatral sino específicamente literario, o sea de relación bilateral escritor-autor. Proust hace que su personaje viaje en el tiempo a través de llaves sencillas como el comer una magdalena o aspirar el perfume de las lilas. Esta máquina, que no puede llevarse a lo teatral porque no permite la modificación temporal exterior (a), no deja de ser una manipulación del tiempo concebida en el arte y perfectamente desarrollada en la novela. Sin embargo, se acerca a lo teatral en la concepción del tiempo como materia que puede ser transportada, reconstruida e incluso modificada a través de un mecanismo, que en este caso se llama recuerdo. Fernando Pessoa, en su única obra teatral, *El Marinero*, construye un laberinto temporal a través de un juego con los verbos. El verbo es una palabra que indica acción, y según la Biblia es la palabra que pronuncia Dios para encarnar la vida en el universo y en el hombre. En *El Marinero*, Pessoa hace las veces de creador, de manera aparentemente caprichosa y hasta contradictoria, manipulando los verbos. Los permanentes saltos temporales que realizan las tres veladoras en su conversación son solamente el telón que esconde la gran revelación de la obra: el tiempo se puede manipular, y manipulándolo se puede modificar la realidad, y hasta crear una realidad nueva hacia la cual transportarnos. En esta obra Pessoa habla de teatro, indudablemente, pero habla de teatro con un sentido trascendente: reconoce al teatro el poder demiúrgico sobre el tiempo, y por lo tanto sobre la materia. Las tres veladoras cuentan la historia del marinero, que náufrago solitario en una isla inventa en su mente una patria imaginaria a la cual finalmente se trasladará. Pero esta conversación es solamente la excusa que utilizan las tres mujeres para hacer caer al espectador en la verdadera telaraña de la obra: el viaje en el tiempo. La noche que dura la conversación de las veladoras es la noche en el teatro, y la patria imaginada por el marinero es sólo un sueño comparada con el lugar a donde ellas han llevado al espectador, al lugar en que han convertido todo el teatro, y por lo tanto el mundo. Pessoa demuestra en un texto que se puede dominar al tiempo, y es el teatro el medio para construir la máquina que nos permita hacerlo.

En la cinematografía argentina hay un ejemplo clarísimo de construcción de una máquina del tiempo: se trata de *El crimen de Oribe*, la película codirigida en 1950 por Leopoldo Torre Nilsson sobre una adaptación de un cuento de Adolfo Bioy Casares. En esta historia un viudo demora la muerte de una de sus hijas repitiendo cada día de manera obsesiva los últimos minutos de la muchacha enferma antes de que quedase al borde de la muerte. La maquinaria funciona con precisión hasta que un intruso la destruye introduciendo una variante, y la joven muere. Este ejemplo sirve sólo como idea, porque el cine es exclusivamente narrativo, y carece del poder de modificación de la realidad con que obra el teatro.

La construcción de la máquina del tiempo es una de las claves del trabajo teatral, y hasta que no se ponga en funcionamiento estaremos concibiendo un teatro plano, al que le faltan dimensiones y que carece sobre todo de una de sus características esenciales: el poder de penetrar la mente y metamorfosear al espectador y a su mundo.

(a) En el sentido de que la modificación temporal en una novela alcanza los límites del personaje y su mente, y del lector y su mente. En un cierto sentido, sale del libro sólo para entrar en la mente del lector. (Volver)



"Entra Adela. Mira a un lado y otro con sigilo y desaparece por la puerta del corral. Sale Martirio por otra puerta y queda en angustioso acecho en el centro de la escena. También va en enaguas. Se cubre con pequeño mantón negro de talle. Sale por enfrente de ella María Josefa."

"La Casa de Bernarda Alba" de Federico García Lorca.

Teatro y Movimiento



Flamenco y experimentación.

por [Marisa Hernández](#)

¿Puede permitirse el flamenco niveles de experimentación que comprometan las formas estructurales de su lenguaje?

"*Bésame el Cactus*" se llama la obra creada e interpretada por la artista española *Sol Picó*, presentada en el *IV Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires*. En la puesta, se hace "uso" del flamenco de una forma bastante peculiar: la intérprete baila por tangos en zapatillas de punta.

Arrebato, desmesura, desborde; y todos los hijos que se nos ocurran de los sustantivos de la pasión, ayudan a pintar este cuadro verborrágico -porque el cuerpo y el movimiento también pueden ser verborrágicos, desbordados de textualidad - llamado "*Bésame el Cactus*". Emociones expuestas en el campo escénico -campo de batalla- donde el honor vale mucho más que el miedo, y no se deja intimidar por ningún pudor. "*Lo que deba ser, será*" pareciera dictar la sentencia asumida por esta mujer, "...que se adentra en un territorio de pinchos, espejismos y demás trampas mortales... donde cada acto vital supondrá un nuevo riesgo..." Pero, ¿tiene otras opciones? No, no las tiene; aunque sí tiene, y no es poca cosa, la posibilidad de mostrar su fragilidad: "*¿Alguien quisiera quemarse conmigo?*", pregunta la heroína con voz trémula.

Si tuviésemos que inscribir esta obra en algún género, ~~de punta y calidad, deberíamos acudir a los espejos de la danza clásica y a los~~ **artes escénicas**, conformada por el entrecruzamiento de diferentes lenguajes que, si bien pueden mencionarse uno a uno a los fines del análisis, al momento de ver la obra forman un todo irreductible. De estos lenguajes y técnicas, podemos nombrar a la danza clásica, la danza contemporánea, el flamenco, el teatro, la técnica del clown; entre otros. Estos códigos están tomados como insumos y herramientas, pero también como los argumentos y sentidos que circulan y construyen "*Bésame el Cactus*". Son lenguajes, pero no en el sentido instrumental del término, no son exclusivamente tecnologías 'utilizadas' para construir otra cosa, son también los significados, o más bien, los significantes que se constituyen como sentidos en sí mismos: en este caso, tanto la danza clásica como el flamenco, están puestos en el lugar de los argumentos. Qué quiere contar una mujer que, anclada en sus zapatillas



cactus y "ejecuta una coreografía" reconocida en los movimientos de la danza clásica que se instituye como la prueba de sortear las espinas. ¿Por qué bailar en zapatillas de punta en medio de los cactus? ¿Qué hay más allá de la evidencia formal? En este momento, sumamente poético, de una estética visual realmente bella, la mujer habla de sí misma en relación con los "supuestos peligros" que hay que enfrentar, a ciegas, sin abandonar la dignidad. Pero, quizá, también hable la danza de sí misma, de su lenguaje como un código que a la intérprete se le presenta bajo las percepciones de una experiencia de enajenación, que la enfrenta a las posibilidades del dolor, como un mandato extremadamente riguroso y disciplinar. Un juego de tensión interesante que pone en relación una técnica de baile determinada y un contexto escenográfico (el jardín de cactus) que no pertenece al universo de ese lenguaje, y que por esa contradicción, lo desestructura produciendo sentidos contrapuestos.

En el caso del flamenco, también podemos referirnos al trastocamiento de sus aspectos formales y a la emancipación respecto de su rol instrumental de código usado en función de otros argumentos. Podríamos decir que aparece como una técnica enrarecida en su apariencia formal (la intérprete baila por tangos en zapatillas de punta) pero intacta en su contenido pasional.

No es casual que la secuencia de flamenco sea la última escena de la obra. En el momento en que ya no quedan estrategias, ni trucos, ni ningún otro intento fallido de la protagonista por agradar a su público -porque "*Bésame el cactus*" es, ni más ni menos que la demostración continua de un afecto en busca de su correspondencia; la interpelación al otro para hacerlo cómplice de la propia desesperación- aparece la danza flamenca con su impronta introspectiva, cansina, sufrida... Atributos de un baile que pareciera representar, en cierta forma, la condición de lo verdadero, de las emociones más descarnadas.

Decíamos que, el baile flamenco llega en el momento justo, el momento en el que la protagonista ya ha transitado por varios lugares y se ha enfrentado a muchos de sus temores. Entonces, abatida, se deja y se abandona a esta danza como si fuera atravesada por ella, en este sentido se refuerza la idea de su carácter de verosimilitud, el cuerpo habla como una suerte de medium, y por eso, porque sólo es mediación, la subjetividad se borra y aparece la misma danza, el mismo lenguaje hablando de sí mismo. Esta escena, de extrema sinceridad y profunda belleza, deja a la platea absolutamente conmovida. La intérprete baila flamenco en zapatillas de punta y lo hace de una manera indiscutiblemente flamenca.

Podría decirse, entonces, que el núcleo de significaciones que construye el universo de un lenguaje puede trascender los estereotipos de sus formas.

Con un sentido del humor muy particular, que predomina a lo largo de toda la obra, *Sol Picó* habla del amor, el desamor, lo femenino, la soledad, la fragilidad, los temores; entre otros delicados asuntos. Esta "mujerbicho" -así define al personaje el programa de mano- transita por los lugares extremos, merodea los bordes de lo desconocido, los tienta, agotando sus recursos, pretendiendo ganarle terreno a ese mundo que se desconoce, pero que se intuye como posible.

Una mujer armada y desarmada a la vez, que se presenta sí misma como la antiheroína.

Una mujer que habla de su desesperación, de la urgencia de su deseo, interpelando a esa masa indefinida de espectadores que la observan. Último esfuerzo de bufón herido.

Una mujer que se asume protagonista de una escena fallida, batalla perdida de antemano, pero batalla a dar, de todos modos, con la misma intensidad, aunque se sepa con certeza que al final, hagas lo que hagas, como dice la amiga Julieta, "*siempre lloverán tomates del cielo*".



Entrevista a Sol Picó

- ¿Quiénes fueron tus maestros? ¿Cómo fue el recorrido de una formación profesional tan diversa?

- Empecé estudiando la carrera de danza clásica en mi pueblo, *Alcoy*, paralelamente a la de flamenco, con una auténtica maestra que ya me introdujo de lleno en el mundo de la sensibilidad del clásico y el rigor... Imagino que como era muy joven, me caló bien hondo. A partir de ahí, *Barcelona, París, Madrid...* estudiando todas las técnicas estudiables en el contemporáneo. De nuevo en *Barcelona*, trabajé con una formación de artistas bastante peculiar, se llamaban *Los Rinos*, ex miembros de *La Fura dels Baus*. Con ellos entré en un mundo de arte total, de mezcla sin pudor de diferentes disciplinas artísticas. Empecé a fusionar, de una manera muy instintiva, todas las técnicas aprendidas. Recuerdo que tenía un paso a dos, muy sensual, con un cerdo vivo...

Después hice mi primer solo de 20'. Tenía necesidad de expresar lo que me estaba pasando. Mi intención, cada vez que hago algo nuevo es avanzar. Creo que los mensajes, o lo que me mueve a crear, siempre es consecuencia más o menos

directa con el momento que estoy viviendo o alguna situación que me ha marcado recientemente.

- En el caso particular de **Bésame el Cactus** da la sensación que nadie podría estar en tu lugar... ¿Cómo abordás los procesos creativos?

- Cuando tu te lo guisas, tu te lo comes. Muchas veces te lo produces e incluso, te lo vendes, se hace tan tuyo que es muy difícil la transmisión a otra persona, más por un extraño pudor que otra cosa. Yo creo que todos somos perfectamente sustituibles. En el caso de *Bésame el Cactus*, hace tiempo que me hago esa pregunta, pero aún no me decido...

Encaro los procesos creativos con mucha ilusión y con un cierto grado de excitación. Una sensación parecida a cuando emprendes un viaje hacia un lugar desconocido. Al principio, paso muchas horas encerrada sola en el estudio, pasando por todas las fases habituales: dudas, retrocesos, depresiones; todo te parece horrible... Me muevo mucho para encontrar material físico nuevo, escribo todas las ideas que van apareciendo y van consolidándose. Posteriormente, van entrando en el proceso todos los colaboradores, y empezamos a cocinar todos juntos.

- ¿Qué es lo que pretende decir esa mujer de **Bésame el Cactus**?

- La pretensión de esa mujer, esa extraña mujer, es superar su propio miedo, sus propias angustias a la hora de enfrentarse ante cualquier situación de la vida. Ante el amor, por supuesto... Da la sensación de que quizás se aferra con demasiada desesperación al amor. Ya sabemos que cuanto más miedo tienes, más te atrapas y las consecuencias de ello no suelen ser muy buenas. El miedo no nos deja ser libres y sin libertad es difícil caminar tranquilo por la vida.

- Respecto del clásico y el flamenco, ¿cómo trabajaste con estos lenguajes? ¿Cómo es eso de bailar un tango en zapatillas de punta?

- La escena del "jardín", que es el nombre que le doy al momento del clásico, la bailo como una secuencia de máximo riesgo por la problemática de llevar una venda en los ojos. Creo que nos movemos por el mundo sin ver más allá que lo que tenemos delante, como ciegos. El hecho de utilizar la técnica clásica como recurso es algo que apareció de la pura intuición.

Las zapatillas de punta fusionadas con la técnica flamenca es algo que hace tiempo vengo utilizando. Un buen día sentí la curiosidad de volver a usarlas. Me empecé a mover, primero utilicé música disco y luego apareció una bulería que me entusiasmaba de manera que la intenté bailar con las puntas. Casi me mato, pero desde ese momento, empezó a salir la esencia de esa extraña fusión.

Tengo que decir que es un lenguaje en el que sigo experimentando porque me resulta bastante delicado. Todas las técnicas aprendidas están ahí, el cuerpo las tiene retenidas en su memoria física y cuando me dispongo a moverme van apareciendo, van viniendo.

- ¿Cuáles son tus opiniones sobre el flamenco en la actualidad? ¿Cómo fue recibida la obra, allí en España?

- Yo soy una enamorada del flamenco en todas sus expresiones: cante, baile... En general, tanto el mundo de los más ortodoxos como el de los menos, me interesa, y siempre descubro aires nuevos. Me siento más identificada con personajes del baile, en concreto. Por ejemplo, hay una bailaora que me encanta y me parece de lo mejorcito: *Eva la Yerbabuena*... Ella, siendo una de las grandes, no le vio reparos a lo que yo propongo con esa forma de acercarme al flamenco... Creo que eso va en gustos, y en la capacidad de entrar en nuevos lenguajes de cada espectador.

En general la acogida es sorprendente, pero buena. De hecho, en estos momentos, estoy en contacto con un bailar de flamenco para crear una pieza donde él baile en su especial estilo, y yo con las puntas, en un intento de paso a dos. Está todo muy tierno y no quiero dar mucha información por si acaso... Ya sabes, si se habla antes de tiempo de algo que todavía no está, ¡mal aguero!

Esta nota fue publicada por la revista "**Contratiempo**" (**Flamenco**), Buenos Aires, Argentina, 2003, en una sección de nuevas tendencias.

(staff)



(didascalia escénica)
número cuatro *21 de diciembre de 2003*



Directoras

Norma Cabrera y Silvia Debona

Diseño

Norma Cabrera

Colaboran en este número

Máximo Gómez, Diego Starosta, Daniel Fermani, Marina Vázquez, Rodolfo Fenoglio, Verónica Pérez Luna, Marisa Hernández, José Pierini, El Muererío Teatro, Los Toritos, Manajo de Calles, El Rayo Misterioso.

Las notas expresan el pensamiento de sus autores y su publicación no supone, necesariamente, adhesión por parte de la dirección. Se autoriza la reproducción de los artículos citando su autor y procedencia.

ANDAMIO
CONTIGUO

(didascalia escénica) es una publicación de
Andamio Contiguo

25 de Mayo 1830, (S3000FTH) Santa Fe, Argentina.
ISSN 1667-7781 / Propietaria: Norma Cabrera
didascalia@andamio.freeservers.com



Rodolfo Fenoglio



Salta, Argentina.
rofeno@yahoo.com

Rodolfo Fenoglio es santafesino (de *Elisa*, Departamento *Las Colonias*) y vive en *Salta* desde hace algo más de veinte años. Durante más o menos todo ese tiempo ha hecho teatro, en calidad de actor. Integra el grupo teatral **La Sardinera del Norte** y colabora con el grupo de danza-teatro **Numen**. Actualmente se encuentra trabajando en el proyecto de investigación **Teoría y Práctica en la Producción Teatral Contemporánea**, con una beca del *Instituto Nacional del Teatro*.



Marina Vázquez



Santa Fe, Argentina.
familiafalco@arnet.com.ar

Marina Vázquez es **actriz**, Master en Gestión Cultural, **docente de actuación** de la *Escuela Provincial de Teatro de Santa Fe, Argentina* y Vice-Directora de dicho establecimiento educativo.



Manojo de Calles



Tucumán, Argentina.
manojodecalles@hotmail.com



Edgardo Dib



Santa Fe, Argentina.
edgardo_dib@yahoo.com.ar

Edgardo Dib tiene 35 años, es santafesino, teatrista (**actor, director, dramaturgo, docente**). Actualmente escribe y dirige **La casa del campo (allegro pianissimo)**, una versión actualizada de "*Tío Vania*" con el grupo **De las artes**. Han sido espectáculos anteriores del grupo *La casa de Bernarda Alba*, *La verdadera historia de Margarita y Armando*, *¿Quién nos quita lo bailado?*



El Rayo Misterioso



San Martín 473, Rosario, Santa Fe, Argentina.
Tel.: +54 (341) 421-3980
laboratorio@elrayomisterioso.org.ar
<http://www.elrayomisterioso.org.ar>



Máximo Gómez



Tucumán, Argentina.
c3mjg@pobox.udesc.br
maximogomez66@hotmail.com

Maximo Gómez es profesor Adjunto de la cátedra **Técnicas de Actuación III** de la *Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Tucumán*. Se desempeña también como profesor de las materias **Taller Integrador Teatro y Lenguaje Dramático** en el *Profesorado en Artes de la Escuela de Bellas Artes de la U.N.T.* Es investigador categorizado del CIUNT y codirector del proyecto de investigación **La hibridación de los lenguajes artísticos, características y problemáticas del arte contemporáneo** en *Tucumán*. Como docente teatral ha dictado Asistencias Técnicas en las provincias de *Jujuy* y de *Santiago del Estero* a través del *Instituto Nacional de Teatro*. Actualmente está realizando una **Maestría en Artes Escénicas** en la *Universidad del Estado de Santa Catarina, Brasil* e integra en esa universidad el proyecto de investigación **A formação de teatros de grupos como construção de identidade**, dirigido por el *Dr. André Carreira*. Desde el año 1991 dirige el grupo de teatro **Caverna** con quien realizó presentaciones en Festivales nacionales e internacionales. Como expositor ha participado de Congresos de teatro en la *Argentina* y *Brasil*, país con el que mantiene una fluida comunicación tanto en la producción como en la investigación teatral.



Av. Córdoba 5520, (C1414BBO) Buenos Aires, Argentina.
Tel. +54 (11) 4773-4443
muererioteatro@arnet.com.ar

Orígenes e historia

El proyecto independiente **El Muererío Teatro** fue fundado en 1996 por *Diego Starosta* luego de haber trabajado con maestros como *Guillermo Angelelli*, *Manuel Hermelo (La Organización Negra)* y *Daniel Casablanca (Los Macocos)*, y en respuesta a la necesidad de construir una historia, la propia, dentro del universo de las artes escénicas y/o performativas.

Una línea independiente y autónoma en donde, sin embargo, éstos maestros así como las grandes tradiciones de los maestros del teatro universal, se constituyen en una presencia activa y fundamental para la búsqueda de una expresión propia, complementada con la realidad de cada uno de los integrantes del grupo.

Los objetivos principales del grupo son la producción y representación de espectáculos, la enseñanza y transmisión de conocimientos y experiencias a través de talleres y seminarios, y el intercambio y contacto con otros grupos y/o personas de las artes escénicas en general.

Espectáculos realizados (Años de estreno).

2003: **A PENAR DE TORO**. Un réquiem teatral basado en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de *Federico García Lorca*.

2001: **EL GIRATORIO DE JUAN MOREIRA**. Versión libre del folletín de *Eduardo Gutiérrez*.

2000: **LA BOXE**. Una dramaturgia de la vida en 12 rounds.

1999: **LOS VALIENTES DE LOS TRES RÍOS**. Espectáculo de textos y canciones.

1998: **INFORME PARA UNA ACADEMIA**. Basado en el cuento homónimo de *Franz Kafka*. Representado en la actualidad.

1997: **LAMENTOS**. Sobre poesías de *Juan Gelman* y del grupo.

1996: **DO**. Sobre textos de *Yosho Yamamoto*, *Rudolf Steiner* y *Diego Starosta*.





Marisa Hernández



Santa Fe, Argentina.
marisahernad1@hotmail.com

Marisa Hernández es integrante e intérprete del **Grupo Recua** de **danza-teatro** de Santa Fe, Argentina. **Técnica en Comunicación Social**, se encuentra actualmente desarrollando su trabajo final de tesis de la Licenciatura en Comunicación Social con Orientación Cultural, Educativa y Científica sobre las *Vanguardias Artísticas de picipio. del Siglo XX*. Productora periodística, redactora y editora de la sección *Nuevas Tendencias* de *Contratiempo*, revista de Flamenco de Buenos Aires. Se desempeña además como agente de prensa y asesora en Comunicación Integral de Proyectos Artísticos.



Mendoza, Argentina.
Tel.: +54 (261) 437-7864
fermani@lostoritos.com.ar
www.lostoritos.com.ar

La **Compañía Experimental Los Toritos** nació en Italia en 1999. Trabaja en la investigación de laboratorio sobre el cuerpo del actor, en la búsqueda de un modo de hacer teatro que no sólo explore todas las posibilidades corporales, sino que también modifique la mente y provoque una metamorfosis en el tiempo y por lo tanto en el espacio del proceso teatral. A partir del trabajo orgánico, se busca la total mecanización y a su vez la desarticulación de todas las técnicas, la autorelaboración corporal de cada uno de los actores, y de todos en un proceso grupal. La experimentación en el texto se desenmaraña en el organismo del actor, que despuntúa y subvierte su metabolismo para generar una energía capaz de mover, sacudir y hacer estallar la mente del espectador.

Los Toritos puso en escena "**Odisseus**" (*Roma*); "**Renfield, vasallo del conde Drácula**", "**Vidrio Laura Color Color No**", y "**Tridimensional Magdalena**" (*Mendoza*), todas escritas y dirigidas por *Daniel Fermani*. Algunas de sus obras han sido elegidas entre las mejores presentadas en el *Festival Provincial de Teatro*, cuando aún la compañía participaba en festivales de competencia, y su última obra fue nombrada entre las mejores del año realizadas en *Mendoza*. Participó en el II y III *Festivales de Teatro Experimental Víctor García*, realizados en *San Miguel de Tucumán*.

Los Toritos realiza sus laboratorios cerrados y abiertos en el **Centro de Investigación y Experimentación "Argonautas"**, de *Mendoza*. Los integrantes de la compañía, dirigida por *Daniel Fermani*, son: *Florencia Durante, Mariana Mora, Paola Quiroga, Luca Di Carlo* y *Gastón Gómez*.





ANDAMIO
CONTIGUO



25 de Mayo 1830, (S3000FTH) Santa Fe, Argentina.
Tel.: +54 (342) 155 093 541
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](#)