

(didascalía)

Revista de teoría y práctica teatral - número tres - 21/09/2003

ISSN 1667-7781



(*Diego Starosta, Daniel Fermani, Patricia Pieragostini, Rafael Bruza, Norma Cabrera, Silvia Debona, El Muererío Teatro, Los Toritos, Grupo Recua, Equipo Teatro Llanura, Grupo Númen, Andamio Contiguo*)

(sumario)

número tres 21 de septiembre de 2003



(editorial)



Una película metódica

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



La sombra de un espectáculo

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

①

Entrevista

de *Cecilia Mazzetti* ([Andamio Contiguo](#)) a integrantes del grupo **Númen**

②

La destrucción de un espectáculo

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



③

Preferir lo creativo

por *Rafael Bruza* de [Equipo Teatro Llanura](#)

④

El teatro experimental: una incógnita

por *Norma Cabrera* de [Andamio Contiguo](#)



El teatro después de la caída del muro de Berlín

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



Danza Teatro. Los procesos de experimentación en la construcción de la poética de la imagen escénica por *Patricia Pieragostini*, de [Recua](#)



(staff)

(editorial)



Se llama **experimental** a aquel teatro que se consagra a la "...búsqueda de nuevas formas de expresión, a un trabajo sobre el actor, a un cuestionamiento de todos los componentes del acto teatral. Por ello generalmente no se preocupa por la rentabilidad financiera y se distancia del teatro comercial..." (Pavis, Diccionario del Teatro, 1980).

¿En qué pensamos, hoy, los teatristas, cuando asociamos nuestra actividad con la **experimentación**?

Contra lo que podíamos suponer, la mayoría de los materiales con los que contamos en este número de (**didascalia**) no se dedican a los alcances del concepto sino que se dedican a la sistematización de los procesos de trabajo, una descripción generosa de aquellos estados que los propios creadores *experimentan* para arribar a su obra.



El panorama se amplía con algunos análisis sobre actuación y dramaturgia, y se refuerza con un monólogo íntegramente dedicado a pensar lo que perdemos de vista cuando hacemos eje en este término.

Entendemos que una categorización encierra bondades y peligros, y de alguna manera la elección del tema funcionó para nosotros como señal de alerta ante aquello con lo que a veces se identifica nuestra práctica. Las *nuevas formas de expresión* pueden ser refritos trasnochados o actos de soberbia que desconocen una historia variadísima y sumamente rica como la del teatro, el hecho de *no preocuparse por la rentabilidad financiera* suena a panacea del primer mundo; aunque es obvio que la actividad teatral independiente no surge como "negocio" (de hecho no lo es) la preocupación económica de alguna manera insta a la experimentación, al menos con el objeto de evitar pérdidas.

Sin embargo, siempre, hasta el más viejo de los movimientos encierra en cada trayecto repetido el impulso de la primera vez. Nada nuevo es creado bajo el sol que ilumina los escombros del siglo veintiuno, pero en nuestra íntima historia individual reconocemos la audacia del descubrimiento, la pasión de momentos en los que la química grupal reedita, reconstruye, renueva.

Quizás estemos en condiciones de decir que el teatro experimental es aquel que, en desmedro de fórmulas y comodidades, forja su camino en base a una honestidad despiadada.





"Se vuelve hacia el foro; vacila, y toda su familia y demás lo miran de frente. Camina hacia Louise, deteniéndose; pero ella vuelve la cara para no verlo. Sigue y se detiene al lado de la madre, que permanece erguida, en su pesar incomprensible; hace un ademán como si la tocara, y ella levanta la vista para mirarlo. Se detiene él junto a sus abatidos padre y hermano, y con un gesto leve los hace ponerse de pie mágicamente. Felice está por levantar una mano para bendecirlo; él mueve una mano en dirección a ella y frustra el movimiento que hubiese denotado esclavización."
Didascalía de Arthur Miller en "Después de la caída".



Una película metódica.

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

Escribir acerca de la actuación es al mismo tiempo dar cuenta de los métodos existentes para su logro. Desde ya que existen otras formas de acercamiento al hecho actoral que no han sido normativizadas, y con las que, por ende, no se han elaborado métodos (la actuación performática, por ejemplo, es un modo de actuación sobre el que aún existen pocos acuerdos sobre contenidos y formas). Sin embargo la historia del teatro nos ofrece un amplio abanico de posibles metodologías, entre las que se cuenta la generada por *Lee Strasberg*.

Un posible acercamiento, sumamente didáctico por cierto, a los conceptos manejados por el método de *Strasberg* puede darse partiendo del film **En busca de Ricardo III** de *Al Pacino*. Si bien la película es un metatexto que intenta dar respuesta a la pregunta del director: "¿Cómo hablar de Shakespeare, hoy?" a través de la superposición de diversos planos narrativos, también podemos entenderla, a su vez, como un pasaje por el método del *Actors*. Este ir y venir por las distintas narraciones que construyen el film parece hablarnos acerca de los límites que posee toda interpretación, y que por lo tanto cada vez que realizamos alguna será bajo el recorte más o menos arbitrario de aquello que deseamos develar.

El film parece construido al modo del cubo mágico: muchos fragmentos que unidos nos darán una cara o aspecto de lo narrado aunque necesitamos de todas para dar por concluido el juego. Cada plano narrativo a su vez posee su propia sintaxis: una cámara ligera para los reportajes callejeros, una situación íntima, muy calma con cámara fija para las entrevistas a personalidades relacionadas con las puestas shakesperianas, trajes de época y uso del claroscuro para la filmación, digamos, definitiva de una escena. A su vez estos fragmentos tienen su propia organización: en las discusiones se pasa del plano de uno a otro personaje, lo mismo que en los diálogos en donde la duración de los planos es mayor.

En la escena de la seducción de *Lady Anne*, que constantemente está cortada por la incorporación de un *Pacino* actual apareciendo por entre los huecos de una escultura y mostrando claramente a cámara aquello que aparece por debajo de lo dicho explícitamente por *Ricardo* en la escena del cortejo fúnebre, nos encontramos con un travelling circular, envolvente, que gira alrededor de *Lady Anne*: el efecto fascinante de las palabras de *Ricardo* surten efecto sobre ella. En su claudicación vemos sucesivamente a *Ricardo* y *Pacino* actual, lo explícito y lo implícito se hacen uno. Esta escena se encuentra entre las más difíciles de "interpretar" (tanto en lo actoral como en relación al sentido) del teatro de todos los tiempos. Todas las razones dadas en el film (la juventud y desprotección de *Lady Anne*, la seducción por la oratoria de *Ricardo*) no terminan por dar cuenta de un cambio tan rápido como rotundo en el accionar de una persona devenida en personaje. Y es aquí en donde la técnica de *Strasberg* tiene su razón de ser.

Lee Strasberg creó por los años cincuenta un método que no es para formación actoral sino para ayudar a aquellos actores que manifiestan problemas en el abordaje de un personaje, o sea, es un método para actores formados. Del *Actors Studio* salieron actores como *Dustin Hoffman*, *Paul Newman*, *Robert De Niro*, *James Dean*, *Montgomery Clift*, *Elisabeth Taylor*, *Al Pacino*, entre otros. Esta forma de actuación surgió en *Estados Unidos* para salir al cruce de un nuevo tipo de teatro y de films, nos estamos refiriendo al "realismo psicológico" americano cuyos dramaturgos más sobresalientes fueron *Tennessee Williams* y *Arthur Miller*. En el cine, directores que llevaron a la pantalla grande sus obras dramáticas -como *Elia Kazan*- se encontraban al igual que los directores de teatro con actores que no tenían los recursos para darles profundidad psicológica a los personajes. Los actores estaban perdidos, no sabían cómo afrontar personajes que no se enrolaban en los "tipos" tan característicos del medio hollywoodense, sino que tenían características individuales muy particulares. Es ahí donde aparece *Strasberg* generando un espacio de crecimiento, de experimentación en la actuación. Partiendo del método stanislavskiano, profundiza algunos aspectos técnicos. Los puntos más sobresalientes del método están relacionados con el psicoanálisis, esto es: el subtexto y las circunstancias dadas. Como dice *Hethmon* "todo el trabajo de *Strasberg* está dirigido a ayudar a que el actor encuentre la realidad del personaje, situación o suceso que se esconde bajo las palabras de una obra." Las circunstancias dadas hacen referencia al contexto tanto personal como socio-histórico que rodea al personaje. Todos estos aspectos son contemplados para dar a la actuación un sentido de verdad. Desde este punto el film no es sólo didáctico con respecto a una obra en particular de *Shakespeare*, sino sobre cómo construir los personajes shakesperianos a partir del método.

El método dice (siempre según *Hethmon*): "el actor debe analizar cada papel y darle vida. El análisis debe sacar una línea de secuencias externas e internas y sus conexiones lógicas. El actor intenta interpretar los párrafos de esta forma, al mismo tiempo que busca objetos que le ayuden a concentrarse y a convencerse... una vez establecida la relación real con los

objetos y con los otros actores, hay que cualificar estos elementos mediante la conciencia de lo que va a ocurrir en la obra... el actor tiene que esforzarse en crear un esquema de acciones y una secuencia de la parte, basándose en las circunstancias de la obra. El actor busca el pasado y el futuro de lo que experimenta". En este caso en particular el actor debe componer el protagonista de una obra de Shakespeare, "**La tragedia de Ricardo III**" siendo a su vez el director del film. Todo confluye en **Ricardo-Pacino**. El único momento en que *Pacino* pasa a un segundo plano es en las entrevistas, en donde lo vemos muy de soslayo, solamente como para saber que fue él quien las realizó. El encargado de dar las ideas más generales del film es el *Pacino* de barba y bigote, *Pacino-Director*. El *Pacino* de gorra con visera atrás y sin pelos en la cara, es el encargado de acopiar las "circunstancias dadas" de él-los personajes intervinientes en una escena. *Pacino-Director*, en una de las primeras secuencias, en un auto en marcha, comenta: "lo que queremos es que se pueda seguir el relato y la trama. Elegimos esta modalidad de documental dramático para poder informar sobre algunas escenas y ubicarlas en la obra". Un par de datos interesantes para analizar el film: estamos frente a un docudrama y se eligen algunas escenas para dar cuenta del todo. ¿Cuál es ese todo? Completar las circunstancias dadas del personaje *Ricardo*. En la película son obviadas las muertes de *Lady Anne* y de *Buckingham*, quedando ambos personajes en una situación vital en el film. La última imagen que tenemos de *Lady Anne* es como Reina en el momento posterior al casamiento. La última imagen de *Buckingham* es cuando, después del casamiento de *Ricardo* e instando a éste a que cumpla lo pactado, *Ricardo* lo humilla y dándose cuenta *Buckingham* de que puede morir, se decide por el exilio. Muere sin embargo *Catesby* cuando en la obra dramática no hay ninguna explicitación al respecto, tal vez *Pacino* toma esta decisión para mostrar la situación de soledad absoluta en que queda el personaje en el campo de batalla. En el film lo vemos solo, muy pequeño en una panorámica con un campo verde por locación, acosado por arqueros de *Richmond*. "**Como un jabalí**" dice una de las entrevistadas, es cazado como un jabalí. Este aspecto animal de *Ricardo* también es exaltado por *Pacino* a cimas heroicas: pelea hasta el final y *Richmond* debe pisar su mano para poder rematarlo. Con un contrapicado nos muestra a *Richmond* que debería aparecérsenos como grandioso sin embargo, aplastado *Ricardo* contra el suelo por efecto del picado que realiza el director para luego tomarlo de lado entre la hierba, ya muerto, elevado a condición de leyenda. *Ricardo* muere al aire libre, en un espacio abierto con sólo el viento moviendo la hierba y en completo silencio.

Pacino no juzga a su personaje, casi podríamos decir que ateniéndonos al uso que hace del vestuario sobre todo en el momento de la acción conjunta de *Ricardo* y *Buckingham*, en donde aparecen como pandilleros actuales, nos lo está mostrando en toda su actualidad. Es cínico, hábil en los manejos políticos pero a la vez en su paranoia es excesivamente transparente, transparencia política muy cara a la actualidad. *Ricardo* no tiene decoro, nada lo para en su búsqueda del poder.

En el film también se manifiesta la oposición entre la actuación de cine y la actuación teatral, básicamente mediante una intervención de *Peter Brook*. Antes de comenzar con la secuencia de *Lady Anne* surge el problema de quién es la actriz adecuada para este papel. Deciden que debe ser joven, para "creerse" (recordemos el "sentido de verdad") el arrepentimiento de *Ricardo* pero se da una discusión de "lenguajes": se contraargumenta que si es muy joven la actriz no podrá proyectar la voz, a lo que *Pacino-Director* responde que no necesita proyectar la voz ya que lo que se está haciendo es un film, no teatro. Necesitan una actriz de cine. Luego de presentar a la actriz que hará de *Lady Anne* (*Wynona Ryder*) se muestra un fragmento de entrevista al prestigioso director de teatro inglés, *Peter Brook*, quien manifiesta que la mejor manera de hacer Shakespeare es en cine, porque los primeros planos y los micrófonos permiten usar la voz de manera matizada, sin la impostación necesaria en un teatro a la italiana para su proyección. "Todo actor sabe que suena mejor hablando en voz baja" dice, y es así.

"...no hay ningún estilo "shakespeariano", ni "clásico", ni "griego". Lo único que vale es la expresión que el actor da a una realidad que ha investigado y comprendido personalmente" dice *Pacino*. La vuelta a los clásicos siempre es en teatro partir de lo conocido para re-conocerlo, para intentar una nueva mirada sobre un mundo que se percibe como cerrado pero abierto a los vaivenes de la humanidad. Al escapar del estilo shakesperiano *Pacino* nos da otra visión con tintes actuales del drama de Shakespeare, cerrando circularmente el film, sabiendo que el clásico volverá en otro momento, nuevamente a hablarnos de la condición humana y del cómo de un interpretante particular.

BIBLIOGRAFÍA.

Escobar, Raúl. "El cine de Shakespeare. Shakespeare 01 Revisited." Film [on line] <<http://www.filmonline.com.ar/nuevo/actualidad/2001/shakespeare.htm>> [Consulta: 21 febrero 2003]

Hethmon, Robert H. "El Método del Actors Studio".

Shakespeare, William. "La Tragedia de Ricardo III". Obras Completas, Tomo X. Valencia: Editorial Prometeo.





"Una vez más me he vuelto a convencer que una gran distancia separa los sueños de un director de teatro y su ejecución, que por encima de todo, el teatro es para el actor y no puede existir sin él, que el nuevo teatro necesita nuevos actores con una técnica completamente nueva"

De "Mi vida en el arte", Constantin Stanislavski.



La sombra de un espectáculo. Razones y narraciones de un proceso de creación. Apuntes sobre la construcción de LA BOXE.

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

LA BOXE

una dramaturgia de la vida en 12 rounds

En el cuadrilátero los luchadores están sujetos al tiempo, pero la lucha en sí es atemporal. En cierto sentido se convierte en todas las luchas del mismo modo que los boxeadores podrían ser todos los hombres.

El tiempo, al igual que la posibilidad de muerte, es el adversario invisible con el cual los boxeadores- y los seres humanos en general- se enfrentan.

LA BOXE es una metáfora pugilística de la vida, una danza de enfrentamientos que utiliza el boxeo como herramienta básica y fundacional para narrar el transitar del hombre en su camino de gloria y decepción, de carencias y alegrías, de frustraciones y conquistas.

Diego Starosta

Buenos Aires, Mayo de 2000

PRESENTACIÓN

Si un combate de **boxeo~obra de teatro** es una historia; es, siempre, una historia caprichosa; una en la que cualquier cosa puede suceder... en cuestión de segundos... ¡en fracciones de segundos!

Que el combate de **boxeo~obra de teatro** sea una historia sin palabras -cotidianas- no significa que no tenga texto ni lenguaje; que sea de algún modo bruta, primitiva, inarticulada (pareciera que falta la contraparte).

Ocurre que el texto se improvisa / construye en la acción. El lenguaje es un diálogo de la más refinada especie, podría decirse que tan neurológico como psicológico: un diálogo de reflejos detonados en fracciones de segundos, entre los **boxeadores~actores** como respuesta conjunta a la misteriosa voluntad del público que, siempre, es "que el combate valga la pena" para que la cruda parafernalia del escenario-cuadrilátero, luces, cuerdas, la lona manchada- quede borrada, olvidada.

En el boxeo como en el teatro, el escenario queda borrado, idealmente, mediante la acción trascendente.

LA SOMBRA DE UN ESPECTÁCULO

Un nuevo espectáculo, una nueva obra de teatro, significa siempre un nuevo desafío. Se erige en una inevitable posibilidad de sortear el límite establecido por el trabajo anterior más próximo; en el sentido de una nueva búsqueda, con el fin de no repetirse, de indagar en nuevos aspectos estéticos y formales, para justificar y reforzar la idea de "historia creativa" como un proceso en el tiempo de enriquecimientos y variaciones.

En este sentido, frente al inicio de un nuevo proceso de creación, me planteo, en primer término, la búsqueda o la elección de la característica dinámica o energética del trabajo actoral, mucho antes e independientemente de una estética determinada o de la historia a narrar. Me refiero a la búsqueda de la coherencia del nivel de organización dramático relacionado con despliegue psicofísico de la actuación. Esto es lo que llamo "**la sombra del espectáculo**", su esencia dinámica.

Esta búsqueda en el plano pre-expresivo de la acción esta relacionada con el aprendizaje de un nuevo lenguaje. Considero que la necesaria artificialidad que tiene que estar presente en la creación teatral o artística, está dada por la posibilidad de

construir y aprender conscientemente una manera determinada de comportamiento escénico que tiene que diferenciarse de la que utilizamos cotidianamente elaborada sobre la base de nuestro desarrollo como individuos de un determinado contexto sociocultural y que es, por lo tanto, mucho más inconsciente.

Este aprendizaje se posibilita a través de un proceso de asimilación de una técnica o forma codificada que establece una cantidad limitada de "letras" con las que puedo trabajar y escribir en el nuevo "alfabeto". Las posibilidades de alfabetos diferentes son infinitas. El punto es cómo encontrar los límites adecuados para mantener una coherencia, una homogeneidad que contribuya a la particularidad de una obra.

En **La Boxe** este punto de partida, este elemento esencial y fundacional fue el entrenamiento pugilístico, la indagación y la asimilación de su técnica, la extracción de sus cualidades energéticas y dinámicas, la subordinación de este lenguaje a determinados principios teatrales fundamentales como la reacción, el equilibrio precario, la construcción de oposiciones, la omisión, así como la subordinación a lo que llamo los estímulos cuantitativos como volumen, ritmo (tempos), niveles espaciales y estímulos cualitativos como son el trabajo con la imagen de materiales y sustancias diferentes, por ejemplo aire, tierra, agua, piedra, entre otros.

Cabe aclarar que en este caso el resultado estético de la obra está muy relacionado con el punto de partida, pues **La Boxe** utiliza claramente el boxeo como metáfora para narrar, pero perfectamente podría yo haber utilizado todo este lenguaje primario (la técnica pugilística) para elaborar una puesta que no se remitiera al boxeo en absoluto.

Es decir, la posibilidad de independencia creativa entre los niveles de organización dramática debe existir y es fundamental para crear tensiones que luego se manifiesten en el todo; la dependencia entre las mismas es una arbitrariedad, una elección y no el único camino posible.

En **La Boxe**, indudablemente, perdí un grado de tensión en el conjunto de la obra debido a la relación directa que establecí entre el origen de la materia esencial del trabajo actoral y el cuerpo narrativo y estético de la pieza.

Sobre el boxeo

Siempre me atrajo el boxeo. Antes de comenzar mi camino como hombre de teatro, lo practicaba. Algunos años después, comencé a utilizar esos conocimientos pugilísticos en mi entrenamiento como actor, con el fin de adquirir nuevos elementos y dinámicas para mi trabajo.

En este sentido encontré en el boxeo una ejercitación casi fundamental para cualquier actor. El hecho de aprender un lenguaje que se constituye en una construcción artificial y consciente con relación al comportamiento cotidiano, y la búsqueda de la "realidad" de las acciones que conlleva dicho comportamiento generan una modificación en el sistema psicomotriz del actor que resulta en un foco de atracción muy potente para el espectador.

Dos principios importantes para la actuación que encontramos en el boxeo son, dicho en breves palabras:

reacción: un boxeador, básicamente, reacciona a su oponente así como un actor, más que accionar, construye cadenas o secuencias de reacciones;

precisión: para ser eficaz en su tarea de atestiguar a su oponente, un boxeador, debe ser preciso en sus acciones y desplazamientos, como un actor debe serlo para que sus acciones sean creíbles, reales (no realistas), orgánicas.

Esto en cuanto a su sentido más práctico o técnico, pero como inicié este punto, siempre me atrajo el boxeo como hecho general, como mundo en particular. Fue ésta atracción la que posibilitó la relación estrecha entre el punto de partida (o la búsqueda de la esencialidad dinámica) y la idea narrativa y estética de la obra.

Esta atracción por el arte de los puños no significa una toma de postura a favor o en contra del mismo. No me pregunto si es bueno o es malo. Ni tampoco es éste el punto que aquí estoy tratando, pero el boxeo es, sin duda, una de esas actividades del ser humano que alberga varias paradojas, un hecho que encierra más preguntas que respuestas en cuanto a su pertenencia al mundo del hombre civilizado, y es una tarea indudablemente compleja hallar esas respuestas.

A pesar de que en una primera instancia la elección fue arbitraria y personal, toda esa complejidad y universalidad de este mundo único, cerrado y auto referencial, toda su paradoja, no tuvo otro destino que el de volcarse en favor de la construcción del espectáculo. Es decir, no fue sólo su técnica la que transmutó en dinámicas para los actores y formas para ésta puesta, sino que en su ambigüedad y complejidad, en sus características culturales y filosóficas, encontré analogías para narrar mi historia.

ESTRATEGIA DE LA CONSTRUCCIÓN: EL COMBATE

Sobre las ideas y las imágenes primarias. Las etapas

Cuando comencé a trabajar sobre un entrenamiento pugilístico, a finales de 1997, no tenía ninguna intención en llevar a escena nada que estuviera relacionado con el mundo particular del boxeo; sólo estaba indagando y procurando incorporar

elementos nuevos a mi trabajo actoral.

Pero no pasó mucho tiempo antes de que éste trabajo me despertara intereses y motivaciones para crear un espectáculo que utilizara el arte de los puños como herramienta para narrar. Su técnica, que ahora estaba incorporando, me daría el sustento dinámico, esa búsqueda primaria que mencioné anteriormente; sus características como mundo particular dentro de nuestra cultura podría brindarme material más que suficiente para establecer asociaciones creativas posibles de escenificar y para contar una historia.

Pero, ¿cuál era mi historia? o ¿qué historia quería contar? Aún no tenía una historia, un "cuentito". Tenía una cronología de la vida de *Justo Suárez*, boxeador argentino de gran popularidad y carisma que combatió desde mediados de la década del 20 hasta principios del 30 y que luego murió de tuberculosis en *Córdoba*, la cual me atraía bastante. Pero no quería hacer un espectáculo estrictamente biográfico, en el sentido que la historia se singularizara demasiado. Era esa amplia y descarada posibilidad de metáfora de la vida que me daba el boxeo, lo que me interesaba, y no solamente hechos o personas particulares. Tenía, también, muchas imágenes, ideas aisladas de puesta, ideas de dinámicas, textos y todo un aluvión de rudimentos movidos por un enorme deseo.

Un proceso creativo semeja una reacción en cadena, sólo hay que elegir o determinar un punto de partida y luego estar muy atento. Lo que yo poseía era más que suficiente para comenzar.

El trabajo se ordenó en una primera etapa (31-03-98 al 20-08-98) de la siguiente manera: por un lado el mantenimiento del entrenamiento técnico basado en principios generales de la actuación y particulares del boxeo, y por otro lado, el comienzo del trabajo sobre la creación de materiales escénicos. Es en esta etapa que se suma al proyecto el actor *Julián Romera*. El trabajo técnico se complementa con un trabajo específico realizado con el púgil ex-campeón del mundo *Sergio Víctor Palma* y el trabajo escénico comienza a desarrollarse sobre la idea de construir secuencias físicas y vocales inspiradas en imágenes de aspectos de la vida de *Justo Suárez*.

La premisa de elaboración era, concretamente, crear secuencias físicas y vocales a partir de improvisaciones conjuntas o creaciones directas de cada actor, fijarlas y montarlas unas con otras siguiendo primero un principio de montaje basado en las variaciones rítmicas, espaciales y de las acciones de los dos actores.

Trabajamos con biografía del púgil y con el cuento **Torito** de *Julio Cortázar*. Montamos una partitura conjunta de aproximadamente 30 minutos, con la que trabajamos durante unos meses, durante los cuales a la partitura inicial le fuimos agregando, modificando y quitando acciones y textos, trabajando de una forma regida, en primer término, por asociaciones y analogías del mundo del boxeo con otros medios socioculturales.

A continuación de un receso obligado por un viaje de estudios, retomamos el trabajo a finales de octubre de 1998. En este segundo período de trabajo (25-10-98 al 21-12-98) continuamos trabajando sobre el material que ya poseíamos y construyendo nueva partituras que íbamos montando a la secuencia madre. La estructura narrativa que estaba apoyada en los episodios de la vida de *Justo Suárez* iba siendo modificada primero por el cambio de dichos sucesos en la línea cronológica de nuestro montaje y segundo por la cantidad de asociaciones y de materiales que íbamos incorporando al material general.

En este momento el trabajo comenzaba a devolvernos una historia y una lógica narrativa que ya se extendía más allá de los límites de la vida de nuestro personaje. Las transformaciones de la vida de cualquier individuo, la palabra enfrentamiento y diferentes ejemplos de enfrentamientos, conceptos como fracaso o gloria comienzan a hacerse presentes.

Al margen de mi rol como actor me hice cargo, en **La Boxe**, de la dirección y de la dramaturgia general. La dinámica del trabajo en este sentido estaba dada por la relación entre el trabajo de sala conjunto y la organización del material escénico, el trabajo sobre el material textual, el desarrollo de ideas, entre otras cosas, que yo llevaba a cabo de forma individual en un trabajo "de mesa o escritorio". Esta relación sala-escritorio funcionó siempre de una manera dialéctica que permitió extender los límites del razonamiento o estructura del pensar propio de cada trabajo.

La tercera etapa del trabajo (01-01-99 al 25-01-99) me tuvo como único participante y tuvo lugar en el **Odin Teatret** en *Holstebro, Dinamarca*. *Jan Ferslev*, actor y músico de dicho grupo ha sido para mí, en los últimos cinco años, mi maestro más cercano y con quien he venido trabajando en forma periódica y aprovechando un encuentro que habíamos combinado para trabajar en el mes de enero, le propuse hacerlo sobre los materiales que habíamos trabajado con *Julián Romera* para **La Boxe**. Lo que decidí hacer en ese momento, y que luego sería enormemente enriquecedor para el desarrollo futuro de **La Boxe**, fue llevar el material conjunto elaborado con *Romera* a la forma de una estructura o secuencia individual. Este pasaje, por supuesto, produjo modificaciones de todo tipo en el material original. Con esta "nueva partitura" trabajé con *Jan Ferslev* durante 25 días dentro de una dinámica de actor-director. Establecimos como pauta principal no considerar éste material como parte de un trabajo grupal sino como un trabajo para un unipersonal. Esto permitió un distanciamiento del material original que fue fundamental para encontrar y desarrollar elementos escénicos nuevos que luego enriquecieron en gran medida el trabajo general de **La Boxe**.

Al respecto, esta búsqueda de variaciones sobre los materiales ya elaborados, estos ensanchamientos de los límites establecidos en una primera instancia, fue una constante consciente y premeditada a lo largo de casi todo el proceso de creación de **La Boxe**; lo que nos permitió, en consecuencia, un margen mucho mayor de posibilidades y de elección de materiales a la hora de los montajes y armados definitivos.

Luego de mi trabajo con *Jan Ferslev*, retomamos el trabajo con *Julián Romera* en *Buenos Aires*, en lo que sería el comienzo de la cuarta etapa del proceso creativo de **La Boxe** (08-02-99 al 20-07-99).

A esta altura ya poseímos una cantidad importante de material escénico y una claridad mayor con respecto a elementos de la puesta como el espacio, la luz, los movimientos técnicos. Con respecto al espacio escénico principal, que en el resultado final de la obra es una tarima elevada de 9,20m x 1,60m x 0,70m, no existieron demasiadas dudas o pruebas desde el principio del proceso pues yo ya esbozaba un espacio similar cuando comencé a pensar en realizar esta obra, y no porque ya hubiera establecido alguna analogía con el espacio que caracteriza al pugilismo, cual es el "ring", sino porque al igual que la búsqueda de un nuevo lenguaje dinámico del trabajo actoral, una limitación espacial arbitraria puede generar una o varias formas diferentes y particulares de desplazamientos, dirección de focos, variación en los volúmenes y tamaños de las acciones, etc.

Es decir esta especie de pasarela surgió en primera instancia como una búsqueda de desarrollo actor-espacio que yo nunca había trabajado, y luego en una etapa mucho más avanzada, en otro estadio del proceso, comencé a pensar en él en términos narrativos y escenográficos con respecto a mi historia y a la estética definida.

Dentro del material, la organización dramática de las acciones, de la dinámica espacial de los actores y la organización textual estaban bastante avanzadas en cuanto al trabajo que le dedicábamos. Ya era tiempo, según el plan de trabajo que tenía, de comenzar a trabajar más profundamente sobre el nivel de organización sonoro-musical.

Si bien en mi concepción sobre el Teatro la música está muy presente, y no sólo desde la manifestación obvia o concreta, sino desde la idea de regidora de los tiempos y de los ritmos de la puesta en general, de las acciones de los actores, en este caso deseábamos con *Romera* potenciar este aspecto y consideramos que, al margen de faltarnos algunos elementos concretos, podría ser enriquecedor integrar un músico al trabajo.

Así, en el comienzo de ésta cuarta etapa, se suma al **Muererío** *Federico Figueroa*, acordeonista, pianista, docente y que además poseía alguna experiencia actoral.

Desde un principio estuvo claro para mí como director y para todos, desde una idea de concepción general del material, que el objetivo no era "musicalizar" el material ya existente, sino elaborar toda una dramaturgia sonoro-musical, que hasta podría tener una independencia muy grande, y que interactuara con el mismo.

La forma de trabajo a partir de esta nueva formación consistió en la integración de *Figueroa* desde dos ángulos diferentes y complementarios: por un lado su inclusión como personaje (con su objeto: el acordeón) en el entramado de las acciones, del espacio y del texto; y, por el otro, la elaboración y prueba de melodías y sonidos para que interactuaran con los mismos.

En el primer caso el trabajo se basó en la improvisación y en la creación directa de materiales, por parte de *Figueroa*, con relación a nuestras partituras o secuencias ya fijadas y el subsiguiente montaje con las mismas. Obviamente esto produjo alteraciones y modificaciones que enriquecieron y dispararon nuevos elementos para las escenas. Para que éstas alteraciones se produjeran y de alguna manera se convirtieran en motores creativos del proceso fue fundamental la independencia, en una primera instancia, de los materiales escénicos creados por los actores, pues las posibilidades de tensiones dinámicas, de contrapuntos y de precisiones a la hora de montarlos aumentó favoreciendo la tensión general de la escena o la puesta.

En cuanto a la elaboración musical y sonora específicamente, se construyeron a la manera que lo habíamos hecho con las secuencias de los actores, secuencias musicales que respondían a imágenes de situaciones pugilísticas y a diferentes ejemplos de acontecimientos de enfrentamientos, y que luego montamos sobre secuencias y textos ya elaborados o se convirtieron en puntos de partida para reorganizar algún material ya creado o para crear uno nuevo.

Si bien es claro que la idea de proceso creativo en **La Boxe** respondió a un armado paulatino y consciente, en donde las partes se fueron acoplando paulatinamente, también es cierto que en ese proceso de integración fue inevitable una interacción dialéctica entre los materiales ya elaborados y los nuevos, produciéndose una realimentación creciente y "espiralada". Además hay que considerar las muchas pruebas y variables realizadas con todo y con cada parte del material en general.

Al comienzo de la quinta etapa (06-08-99 al 17-12-99) la estructura general del espectáculo ya estaba completada y el espacio escénico definido. En este último, a la idea original se le agregó, aparte del ring central, un pasillo en el perímetro externo del conjunto (10m x 10m) por atrás del ring y del público, al que llamamos periférico, donde se ubicarían los equipos de sonido e iluminación y por el que se desplazaría *Edgardo Radetic*, el cuarto y más nuevo integrante del **Muererío** y del proyecto, para producir sonidos y efectos que circundaran al público y que respondía a la idea fundacional del plano sonoro de generar una conjunción de sonidos acústicos y amplificadas que produjeran un efecto envolvente como en un estadio, un club de boxeo de barrio, un bar, una kermesse o un circo. Espacios todos que aparecen en el relato.

El objetivo para esta etapa era comenzar a depurar y ajustar el material. Si bien desde un principio se trabajó con un trazo fino, este era el momento de profundizar en los detalles, precisar los tiempos y sincronizaciones, rever la dramaturgia textual y narrativa desde la globalidad que ahora poseía y planteaba todo el material.

Durante la cuarta etapa, y en el breve receso entre la misma y la quinta etapa, *Federico Figueroa* y *Edgardo Radetic*, habían realizado todo un registro escrito en forma de partitura muy minucioso de la dramaturgia sonoro-musical y de su interacción con los demás niveles de la trama tal como los movimientos en el espacio y los textos, sobre el cual trabajaban creativamente al margen del trabajo conjunto en la sala y que luego volcaban en el mismo.

Decidí usar esta verdadera partitura teatral para guiar el trabajo de ajuste. *Figueroa* y *Radetic*, habían dividido todo el

material en 10 bloques, con una lógica independiente de la narración de la historia, que respondía a la progresión y variación de diferentes géneros musicales y a sus asociaciones particulares. Por lo tanto lo que hicimos fue tomar cada uno de esos bloques y trabajarlos con profundidad, así como los pasajes entre los mismos de manera que la obra en su totalidad no quedara fragmentada.

Pero de todas formas este ordenamiento a partir del plano sonoro-musical, realizado en segmentos, vino a reafirmar y darle forma a la idea ya existente, desde el principio, de ordenar o establecer la dramaturgia narrativa general de la obra como "rounds" de un combate de boxeo en primer plano, y como etapas o sucesos de una vida (de un boxeador en particular y de "un hombre" en general) en segundo.

La sexta y última etapa del proceso de creación de **La Boxe** antes del estreno (23-01-2000 al 14-04-2000) comenzó con la determinación de ponernos una fecha como objetivo para estrenar el espectáculo. Hasta el momento no habíamos trabajado con un plazo a cumplir. Sin embargo cuando terminamos la quinta etapa yo ya podía sentir la necesidad interna del proceso y de mis compañeros de salir al ruedo, por decirlo de alguna manera. Creo que no hay un tiempo fijo para la elaboración de un espectáculo así como creo en el tiempo "no apurado" para encontrar profundidades, pero también sé que un proceso, cualquiera sea, tiene un tiempo propio que tarde o temprano se manifiesta y al que medianamente hay que respetar. La fecha establecida fue fines de marzo o mediados de abril de 2000. Finalmente el estreno fue el 14 de abril de ese año.

En esta etapa el trabajo se dividió en dos: por un lado el trabajo de sala y escénico y, por el otro, el trabajo de producción del espectáculo.

En cuanto a lo escénico la tarea fue una continuación de la etapa quinta pero con mayor precisión y exigencia y principalmente un trabajo de pasadas continuas del material en su totalidad.

Con respecto a la producción teníamos que definir espacio o sala, pues en el Estudio del **Muererío** no entraba físicamente el dispositivo planeado y adquirir los medios económicos para realizar el montaje esceno-técnico.

Necesitábamos un espacio de 10 m x 10m, con versatilidad para ubicar el espacio para el público y una suma importante de dinero. Mas allá de que hasta el momento no habíamos contado con ningún medio económico importante, al margen del que nosotros invertimos personalmente, el trabajo estaba ya desde la cuarta y quinta etapa dividido y con responsables de aéreas de manera que cuando consiguiéramos los fondos necesarios todo estuviera preparado (planos, pruebas, presupuestos, viabilidad de las ideas, y todo lo demás).

Por otro lado, si bien en **La Boxe** no contamos con medios importantes hasta muy poco antes del estreno, no es una obra en donde el dispositivo escenográfico o el vestuario y la utilería se agregara al final, sino que durante todo el proceso buscamos las formas para tener y probar todo lo que necesitáramos aunque fuera algo provisorio y no reuniera todas las condiciones apropiadas.

Finalmente conseguimos un espacio adecuado, lo que no fue nada fácil, no por la disponibilidad o las condiciones contractuales de las salas sino porque no muchas reunían las características técnicas necesarias. Asimismo conseguimos el dinero necesario a través de un crédito particular luego de haber agotado infinitas instancias de apoyo en el ámbito estatal y privado.

El espectáculo se estrenó el 14 de Abril de 2000 a las 21:00 horas en el *Teatro de la Luna* de la *Ciudad Autónoma de Buenos Aires*. ¡Salud!

Sobre el trabajo de las acciones físicas en el espacio

En LA BOXE, la herramienta dinámica que sustenta el trabajo de los actores es el pugilismo o más precisamente, su lenguaje en cuanto a acciones, ritmos e interacciones con el espacio.

El primer paso fue adquirir, incorporar ese lenguaje, ejercitar la dinámica del pensamiento para realizar correctamente ese trabajo particular. La segunda instancia fue llevar esa dinámica a la ejecución de otro tipo de acciones (que no tuvieran que ver necesariamente con los golpes). De esta forma logramos en el trabajo de los actores un núcleo común, un tipo de energía similar que, de todas formas, variaba de acuerdo a las características individuales de cada uno de los mismos y que iba más allá de la manifestación formal del boxeo. Desde aquí partimos para la construcción de las secuencias de acciones, reacciones, interacciones con el espacio y con los demás actores.

Cada actor fue creando a lo largo del proceso, sobre la base de improvisaciones o, directamente, secuencias individuales a partir de textos, imágenes, asociaciones particulares, secuencias de otros compañeros, que luego se iban montando en la línea principal de la dramaturgia general.

La precisión, la claridad, la independencia en el ámbito creativo y la riqueza individual de cada uno de éstos materiales fueron fundamentales a la hora de hacerlos interactuar, pues la posibilidad de riqueza general y de tensiones escénicas iba a resultar mucho mayor en tanto y en cuanto los materiales particulares tuvieran un alto grado de elaboración. Para ello hablamos constantemente de la dramaturgia de cada secuencia o, incluso, de cada acción y, antes, de su relación con la dramaturgia general.

El hecho de construir y la posibilidad de repetir una secuencia con mucha precisión es lo que le dio a cada actor la posibilidad de enriquecerla a través del trabajo de variaciones de sus ritmos, de los volúmenes de las acciones, de los

desplazamientos en el espacio, así como la posibilidad de modificarla al enfrentarla con otra partitura de otro actor, o con una melodía, o al agregarle un objeto, como algunos ejemplos entre muchas posibilidades más. Por otro lado, todo este biomecanicismo consciente y controlado es lo que permite, y permitió, la posibilidad de las sorpresas, de lo inesperado, de las sugerencias y las opiniones del azar, tanto en el trabajo individual como en las interacciones conjuntas a la hora del montaje.

Sobre el trabajo de la dramaturgia textual

Considero al texto de una obra de teatro uno de los tantos niveles de organización de la misma. Por lo tanto, trabajé con el de **La Boxe** de la misma manera que lo hice con los actores o con la dramaturgia musical. Es decir a partir de sus posibilidades dinámicas. No sólo desde su sentido, sino desde su sonoridad, desde la profunda individualidad de sus palabras, desde la alteración de su melodía, desde la posibilidad de interacción y re-significación con otro texto, con una acción, con un sonido y con un objeto.

La Boxe no contó con un texto dramático escrito previamente a su elaboración como pieza teatral. El texto de **La Boxe** está basado en poesías de *Juan Gelman*, *Leopoldo Lugones*, narraciones de *Julio Cortázar*, artículos periodísticos y escritos de los integrantes del grupo, y se fue elaborando junto con el conjunto de la obra. Digo "basado" pues en el resultado final de los textos de la obra no existen originales como tales. Todos los escritos propios y ajenos fueron reelaborados, cortados, reescritos, modificados, en función de la narración de la obra y, principalmente, en la posibilidad de trascender la literalidad y la autonomía de los mismos a partir de las ideas, imágenes y las sugerencias que producían en nosotros. En la posibilidad de hacerlos performativos. Entonces, poesías de *Gelman* y *Lugones*, letras de *Cortázar*, escritos de periodistas sin fama, escritos de nuestro humilde intento literario, se convirtieron en palabras, gritos, preguntas, dudas y reflexiones sobre la vida y su sentido de nuestros personajes *Torito*, *Carlitos* y *Anselmo*.

Por supuesto las imágenes literarias y las ideas del, o los, poetas fueron las que dispararon las asociaciones primarias pero sus palabras se transformaron en diálogos, en canciones, se re-contextualizaron a partir de la situación teatral.

No creo haber desvirtuado con ésta manipulación creativa los textos literarios propios y ajenos, sino haber extendido al plano teatral o escénico, en una de sus muchas posibilidades, la belleza de los mismos.

Sobre el trabajo del plano sonoro musical

El entramado sonoro-musical propiamente dicho y la interacción del mismo con los demás niveles de la obra, son un soporte fundamental de **La Boxe**. La música y los efectos sonoros no son simplemente un acompañamiento de las acciones de los actores, sino que se constituyen en un plano de narración paralelo al argumento o a la lógica narrativa central de la obra.

Si bien los puntos de partida para la creación de las partituras sonoras del espectáculo fueron, en una primera instancia, las partituras de acciones y las textuales, a lo largo del trabajo las primeras fueron tomando un grado de independencia mayor, que inclusive modificaba, en su retorno al material general, secuencias físicas o textos produciéndose una situación de "feedback" continuo entre éstos niveles de organización de la obra.

La dirección de éste nivel de la obra estuvo a cargo de *Federico Figueroa*, con la colaboración directa de *Edgardo Radetic* y mi supervisión como director general.

Se trabajó básicamente sobre dos aspectos: por un lado la relación de las secuencias sonoras (textos, músicas, canciones, sonidos) con las acciones y los desplazamientos de los actores en el espacio; y, por el otro, con cada una de éstas (individualmente) en cuanto a sus posibilidades rítmicas, de género y de arreglos.

Para llevar adelante esta última tarea *Figueroa* y *Radetic* realizaron, entre la cuarta y quinta etapa una transcripción de todo el material que poseíamos a una forma de partitura escrita, una notación muy detallada del montaje de los textos con los sonidos, melodías e indicaciones de interacciones con acciones físicas y de desplazamiento.

Luego dividieron el material en diez (10) bloques o segmentos y comenzaron a trabajar en el papel, sobre los mismos. Desde arreglos y armonías y la inclusión de sonidos de apoyo para determinadas escenas, hasta la elaboración de una lógica de construcción o una secuencia de "acciones musicales" independiente del argumento central de la pieza. A partir de ese estadio los materiales iban retornando a la sala de ensayo y se reorganizaban en el montaje general. Por supuesto, los nuevos universos que contenían modificaban los materiales escénicos y planteaban, continuamente, su re-elaboración.

Una vez finalizado este trabajo, nos concentramos en la unidad del conjunto, en los pasajes entre los segmentos y en los matices de volúmenes en cuanto a la dinámica de la narración.

UNAS PALABRAS FINALES

He estado hablando todas éstas hojas de niveles, planos, estadios, interrelaciones; he desglosado en mi discurso la "dramaturgia general" en "todas las dramaturgias" que componen una pieza teatral. He hablado de acciones físicas y vocales, de acciones sonoras, de "realimentaciones" o "feedbacks" (como gusten) y, finalmente, he hablado de proceso y, por consiguiente, de etapas.

Creo que la creatividad no es una virtud, un talento o un conjunto de ideas banales, sino el resultado de una concatenación

de acciones premeditadas, un ejercicio del pensamiento, por lo tanto una construcción consciente que puede ser atravesada y modificada por el azar y la inconsciencia, pero que no está fundado en ellos.

Todo el camino creativo de **La Boxe**, no se constituyó simplemente en el "medio" para arribar a un "resultado", ha sido un fin en sí mismo. El valor que posee el desarrollo de un proyecto, en cuanto a sus posibilidades de aprendizaje, es tan importante como el resultado final del mismo.

LA BOXE ha sido una compleja maraña de pequeños mundos distantes que durante un largo trayecto buscaron una unidad posible. Fue necesario mucho orden para conducir todos los elementos, para ir profundo, para abrir y luego cerrar y luego volver a abrir, y modificar y transformar, reorganizar y volver a probar; y fue justamente ese "orden", esa necesidad de conciencia obsesiva que guió mi trabajo y que fue transmitido a mis compañeros, lo que escribió, en su desvanecerse, nuestra poesía.

Actuación: Federico Figueroa, Edgardo Radetic, Julián Romera y Diego Starosta
Dramaturgia y dirección general: Diego Starosta
Música y diseño sonoro: Federico Figueroa y Edgardo Radetic
Arreglos y grabación en estudio: Carlos Castagneris y Fabio De Simone
Diseño y realización del dispositivo escénico: Duilio Della Pittima / El Muererío Teatro
Vestuario: Gabriela Lamberti
Máscaras: Teter Huergo
Operación técnica de escena: Edgardo Radetic
Asistente: Estanislao Sánchez
Producción ejecutiva: Rosalía Celentano
Producción general: El Muererío Teatro





Entrevista

de Cecilia Mazzetti ([Andamio Contiguo](#)) a integrantes del grupo Númen

Transcribimos a continuación una entrevista realizada por Cecilia Mazzetti a Alma Canobbio y Andrea Montero, integrantes del grupo Númen de la provincia de Salta, Argentina. La misma tuvo lugar en el marco del III Festival de Teatro Experimental Víctor García, desarrollado en mayo de 2003 en la ciudad de San Miguel de Tucumán, Argentina, evento en el que el grupo Númen presentó su trabajo "Tres en un cuarto", creación colectiva con la actuación de Javier Villagra, Rodolfo Fenoglio, Alma Canobbio y Andrea Montero, con dirección de estas últimas.

(didascalía): -Nos gustaría que nos cuenten cuál es su método de trabajo.

Alma: -En el grupo somos básicamente tres: Andrea, Javier y yo, y para esta puesta invitamos a Rodolfo Fenoglio como actor, ya que pensábamos que debía haber un cuarto personaje que ordenara la escena. El grupo venía de un trabajo anterior (nuestro primer trabajo juntos) y nos dimos cuenta que nos interesaba no partir de un argumento o guión sino de consignas que ayudaran a estructurar el trabajo.

Partimos de una consigna de espacio, pero como queríamos llevar la obra a otros lugares nos dijimos "el espacio tiene que poder trasladarse, adaptarse". Pensamos en la paredes, resignificamos las paredes, y así fueron sucediéndose las ideas: paredes - cuarto - tres personas - tres historias de encuentros y desencuentros de esos personajes dentro de un cuarto. Así fuimos formulando otras consignas para trabajar la relación entre los tres, y en esa instancia decidimos invitar a Rodolfo, lo cual fue muy significativo.

Andrea: -Desde un principio la idea fue partir desde el movimiento, desde ahí vamos organizándonos y formulando la historia a partir de lo que queremos expresar, es el movimiento el que nos va llevando hacia otros lados. Quizás en un principio "Tres en un cuarto" no era lo que es hoy, no fue planteada así, apuntábamos a un lugar diferente, fue el proceso el que nos llevó en otra dirección. Nuestra primera obra fue de museo-danza, trabajamos el espacio y la música como disparadores, porque el museo para el cual fue preparada se prestaba para el trabajo espacial. Con "Tres..." intentamos invertir la propuesta y empezamos desde el movimiento, fue una experiencia totalmente diferente.

(didascalía): -¿El texto apareció después o estaba previamente?

Andrea: -El texto apareció después.

Alma: -En lo primitivo de la obra pensamos que el cuarto personaje fuera un ordenador de la historia, un relator. Habíamos pensado también en algunas poesías, hasta que gracias a Rodolfo y nuestro buen entender nos dimos cuenta que la poesía sería demasiado solemne -entre otras cosas por el ámbito- entonces él nos "devolvió la pelota", nos dijo: hablen ustedes, no yo, si buscan algo tan al revés, que hablen los bailarines y no el actor. Decidimos buscar textos más cotidianos, los encontramos en Roberto Arlt, y vimos que la acción es la historia, ese fue un descubrimiento muy fuerte, porque hasta ese momento el diálogo o la palabra podía relatarnos una historia, pero en la estructura, en la acción en sí misma ya había marcada una historia, como por ejemplo en la relación de Andrea y Javier dentro del armario, llegamos a la conclusión de que el texto podía ser cualquier cosa, hasta una receta de cocina, pero que obviamente teníamos que trabajarlo en una dirección específica.

Andrea: -Claro, el texto fue un aporte.

Alma: -Sí, pero el guión corporal decía lo que nosotros queríamos, y entre el diálogo de la pareja o la frase "coseme el pantalón" no había gran diferencia, eso nos pareció maravilloso, la posibilidad de confirmar que lo que decimos con el movimiento tiene un valor significativo en sí mismo. Así fue que buscamos que el texto no confirme nada, simplemente que sugiera.

Andrea: -Le habíamos pedido a Rodolfo que nos mirara de afuera, y que nos aportara desde su experiencia. La obra ya estaba puesta, lo que se sumó con su llegada fue el texto. Con respecto al grupo, saliendo del tema de la obra, somos muy nuevos en esto. Desde el principio estamos Alma y yo, y seguíamos trabajando así hasta que nos decidimos a convocar a

otras personas. Se acercó *Javier*, empezamos a trabajar con él, y esperamos que otros se sumen. La idea es seguir creciendo, investigando, probando, modificando, rompiendo un poco las estructuras.

(didascalía): -¿Qué formación tiene *Javier*? Ustedes son bailarinas...

Andrea: -*Javier* había hecho algunos trabajos actorales, lo conocimos en "*La bella durmiente*", una comedia musical. Él actuaba y nosotras hacíamos el entrenamiento corporal y las coreografías, a partir de ahí se enganchó a tomar clases con nosotras y nos enamoramos los tres.

Alma: -*Javier* baila hace dos años, tiene un cuerpo inteligente, además de ser él muy inteligente. Su *solo* lo planteó él y eso es muy importante. Encajó muy bien con nosotras.

(didascalía): -Sí, se ve un grupo bastante homogéneo.

Alma: -El hecho de que sea un trabajo joven (ojalá nunca lo perdamos) generó un montón de tensiones en la obra que no manejamos desde lo intelectual, sino desde la energía y lo intuitivo del movimiento, podríamos pensar que eso fue un descuido y diríamos ¿ves que estamos distintos?

(didascalía): -Me parece que lo diferente justamente no es el movimiento sino la energía y desde dónde se mueve cada uno.

Alma: -Hay algunos profesores en Salta que dicen "es mi escuela" y sí, es su escuela, porque son todos iguales. En nosotros puede parecer un descuido pero en realidad creo que a nivel inconsciente lo vamos acentuando, es un deseo que cada uno mantenga su calidad de movimiento y que no lo pierda, porque aporta y enriquece.

Andrea: -Es bueno poder decir todo esto, porque trabajamos mucho tiempo juntos, estamos todo el día...

(didascalía): -Sí, más allá de las diferencias positivas, se ve comunicación y entendimiento.

Andrea: -Nosotros sentimos que tiene que ser así, aunque es difícil no mimetizarse con la otra persona, es muy lindo que nos digas que no perdemos individualidad. Las dos hicimos clásico, yo aún hoy sigo tomando clases, fue un trabajo aparte cambiar esa forma estructurada, parecería que la bailarina no puede hacer otra cosa más que bailar. En uno de los talleres que estoy tomando en el Festival me pasó exactamente eso, y el docente me decía "bueno, pero ya está la bailarina, ahora probemos otra cosa", y eso es bueno.

Alma: -Porque las técnicas, más allá que deseemos desecharlas, el cuerpo no se las olvida y ese es un valor que juega a favor cuando se aprende a utilizarlo.

(didascalía): -¿Qué pasa a partir de ahora?

Alma: -Nos pasó algo importantísimo con el trabajo del museo, cuando lo presentamos no pensábamos en términos como *danza-teatro*, fue un trabajo hecho en dos semanas porque nos "apretaron" desde Cultura, armamos un trabajo de emergencia, hicimos...

(didascalía): -Arte por encargo...

Alma y Andrea: (Risas) -Sí, exactamente. Cada una trajo un solo, nos planteamos como pauta el espacio, nunca habíamos hecho algo así.

Alma: -Yo tenía un prurito de que con 35 o 40 minutos no hacés un espectáculo. Cuando hicimos la función la gente aplaude, grita bravo y vienen a saludarnos emocionados, algunos hasta llorando, y nos dicen: "ustedes cuentan la historia de las mujeres en Salta". No se acercaron para hablarnos de las coreografías o de la técnica, se acercaron para hablarnos de la obra y eso para nosotras fue un quiebre. Nos dimos cuenta de que lo ocurrido nos había tocado en lo más profundo, que podíamos empezar a manejar un lenguaje distinto, que también nos hacían preguntas distintas y podíamos responder a esas preguntas aunque no hubieran sido pensadas así. Fue una ruptura, un antes y un después.

Andrea: -Fue el disparador para "*Tres en un cuarto*".

Alma: -Vino después a Salta a dar un curso *Cecilia Hopkins*. Nos dimos cuenta que había un sistema para romper con esa forma armoniosa de la danza, entonces empezamos a trabajar secuencia de acciones, trabajamos sin música, así que empezamos a movernos de otra forma, quitando exhuberancia a lo que hacíamos para ir directamente al grano y ser sintéticas. Nos benefició trabajar en un espacio muy reducido donde no nos podíamos mover, *Andrea* daba vueltas en el suelo y no había espacio, entonces...

(didascalía): -La adversidad obligó a una síntesis diferente.

Alma: -Tal cual, en "*Tres en un cuarto*" ya fuimos con ese pensamiento y así fue que el espacio elegido modificó nuestra forma de trabajo. Ahora en el grupo estamos tratando de sistematizar nuestra preparación física-actoral, *Javier* entrena con nosotras, hacemos contemporáneo, composición y un poco de clásico.

Andrea: -En Salta la danza contemporánea es muy estilizada y coreográfica y nosotros estamos llenando por otro lado.

(didascalía): -¿Ustedes consideran que esta obra es de danza-teatro?

Andrea: -No sé, todavía no podemos definirlo bien, estamos un poco temerosas de definirlo porque estamos buscando, estudiando una dirección.

Alma: -A raíz de esos comentarios sobre "es danza" o "no es danza" yo me quedo pensando... ¿Quién es el que baila? ¿El que se mueve? ¿El que estiliza el movimiento? ¿Cuál es el significado del movimiento dentro de una obra? ¿Qué es lo danzado? ¿Cuáles son los valores de una u otra tendencia? Visto de esa forma yo no sé si lo que hacemos es danza-teatro, porque lo mismo puedo decir un texto y no significar que esté actuando, o un actor moviéndose no significa que esté bailando. Las historias que he visto de danza-teatro son golpes emocionales, de sentimientos. Por ejemplo, *Secreto y Malibú* te va golpeando y no sé si puedo contar la historia lineal, pero lo que ahí sucede te llega de una u otra forma. Nosotros nos identificamos con la danza-teatro como para encajar en algún lugar, pero no estamos seguros todavía.

(didascalía): -Tendríamos que ir cerrando, ¿les gustaría agregar algo?

Alma: -Nos encantaría volver a encontrarnos en *Salta*. En este Festival aprendimos que nada es imposible, pudimos venir a *Tucumán* a pesar de no tener un mango, y sabemos que *Tere* (*Teresita Guardia*, directora del Festival de Teatro Experimental Víctor García) tiene absolutamente que ver en todo esto, que hizo un Festival con todo el esfuerzo, pero también es el esfuerzo de todos los que participaron. Entramos así en un circuito en el que nos conocemos e intercambiamos experiencias. La despedida es con ganas de encontrarnos en *Salta*.





La destrucción de un espectáculo.

Apuntes sobre el proceso de construcción de **INFORME PARA UNA ACADEMIA**.

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

PRÓLOGO

En Enero de 1998 estrené el espectáculo **Informe para una Academia**, un espectáculo unipersonal basado en el cuento del escritor checo *Franz Kafka*. Utilicé, casi por completo, el texto original de dicha obra. Mi objetivo fue llevar a escena (crear un dispositivo escénico y un desarrollo actoral de características particulares) mis visiones e interpretaciones del relato.

Un espectáculo es un proceso. Es un camino desbordante de obstáculos y ventanas que nos enriquecen y reorientan ese trayecto muchas veces. No hay un final para ese camino. La construcción creativa no finaliza en el momento en que el trabajo se encuentra con el público por primera vez, continúa indefinidamente, manifestándose de diferentes maneras en distintos estadios de la vida del mismo.

Pero para que exista un proceso, en la manifestación artística, debe existir (antes, durante o después) la posibilidad, y su concreción, de un registro y de una reflexión de ese camino, una conciencia que determine su artificialidad, su legitimación como obra de arte.

Escribo, entonces, estos breves apuntes primero para entablar una relación dialéctica entre la teoría y la experiencia en el desarrollo de mi propio trabajo como actor y luego para aportar un grano de arena a la relación dialéctica entre yo-individuo-actor y vosotros-sociedad-teatro.

Puse como título **La destrucción de un espectáculo** pues considero que en cierto nivel, el mágico nivel donde se encuentran un actor y un espectador, un espectáculo puede ser destruido cuando se lo explica, cuando se lo devela racionalmente. Sin embargo, en otro u otros estadios, esta palabra destrucción, encierra una riqueza enorme, como por ejemplo, arribar a los fines que me propuse con estos escritos. El tiempo dirá.

Diego Starosta
Buenos Aires, Agosto de 1998

INTRODUCCIÓN

Breve reseña del cuento

Franz Kafka escribió este relato en 1917. Según los investigadores de la cronología literaria kafkiana durante la segunda semana de abril de ese año, para ser más preciso. Fue publicado por primera vez junto a otro relato, **Chacales y Arabes**, del mismo autor en la revista **Der Jude** (El Judío) editada por *Martín Buber* bajo el título común, propuesto por *Kafka*, de **Dos historias de animales**.

Este cuento es un monólogo de un hombre que informa, frente a los señores de una Academia, cómo de mono se convirtió en ser humano. Es un recuento de su paso de la animalidad a la humanidad y de su relación con los seres humanos en dicho proceso.

El encuentro

¿Cómo me encontré con *Kafka* o más precisamente con el **Informe para una Academia**?

Creo que se podría constituir en un claro ejemplo de esas situaciones que se originan muy espontáneamente y muy fugazmente y cuajan o decantan tiempo después. Generalmente, mucho tiempo después.

En mis comienzos teatrales, un actor de un grupo para el cual yo trabajaba como asistente, luego de haberme visto actuar en una de esas muestras de principiantes, me sugirió que yo debía hacer un monólogo que él consideraba muy interesante. Era un breve relato de *Franz Kafka*. Ese relato era, por supuesto, **Informe para una Academia**.

Esto sucedió a mediados de 1991 y recuerdo que ese comentario me llenó de entusiasmo. Todavía hoy no sé si esta persona vio en mí cierta potencialidad o cualidad especial para llevar a escena dicho cuento, o simplemente me lo propuso como se lo hubiera propuesto a cualquier otro. De todas formas, yo lo tomé, en uno de esos arrebatos de ego que me pueblan, como algo que era especial para mí.

En ese momento no pasó de una idea. Luego, diversos trabajos y nuevas ideas que fui gestando la fueron postergando y guardando en el archivo más inconsciente de mi persona. ¿Por qué digo inconsciente? Porque esta idea reapareció, siete años después, repentinamente y con una fuerza inusitada en momentos en que yo deseaba crear un trabajo nuevo para llevar al encuentro de teatro que organizaba **El Séptimo** (red de teatro) en *Humahuaca*, provincia de *Jujuy*.

Obviamente desde un punto de vista podríamos hablar de un hecho casual, sin embargo me interesa pensar mi historia, también, en el sentido de esos hechos que siguen una lógica, seguramente muy coherente, pero que está más allá de mis decisiones y que no puedo explicar.

Diversas lecturas e interpretaciones del cuento

Max Brod, escritor, biógrafo y amigo de *Kafka* desde su juventud, calificó esta narración como la sátira más genial jamás escrita sobre la asimilación de judíos. Esta podría ser una interpretación verosímil del relato, sobre todo en el momento en que fue escrita y divulgada.

En efecto, *Kafka*, pudo haber pensado en la situación de la comunidad judía en la ciudad de *Praga* a principios de siglo: la progresiva desaparición de la lengua *yiddish*, o su progresiva reducción al ámbito familiar y a los círculos artísticos; el hecho de que el culto en las sinagogas, ya en tiempos de *Kafka*, se hubiera convertido en poco más que una costumbre rutinaria; y la evidente y muy extendida asimilación de los profesionales judíos por parte de la burocracia alemano-parlante.

Estos factores son más que elocuentes para respetar la interpretación de *Max Brod*, quien si por un lado exageró el peso de la religiosidad judía en la obra de *Kafka*, no deja de poseer el mérito de haber señalado una conexión muy frecuente entre la obra de este autor y diversos aspectos de la cultura judía en la *Praga* de sus años.

Pero esta narración podría tener un sentido más general, no sólo vinculante a la cuestión de los judíos y su asimilación en Centroeuropa, sino a la asimilación de cualquier individuo por parte de la sociedad adulta constituida como legalidad y orden colectivo. Es decir, la narración podría ser entendida no sólo desde el punto de vista filogenético de la historia de los judíos en *Europa*, sino, sencillamente, desde el punto de vista ontogenético de la evolución personal de *Franz Kafka*. De hecho, el dilema que presenta el texto entre los conceptos de salida y libertad se pueden encontrar en textos autobiográficos del autor.

La simiesca vida anterior que describe el protagonista podría ser, también, una metáfora de aquel estado naturalmente contenedor pero culturalmente libre que caracteriza la infancia de cualquier ser humano. En la medida que *Kafka* fue consciente de la reducción de libertades que constituye la entrada en la vida adulta y la vinculación a la vida social y laboral, pero también del imposible retorno a la inocencia y la fundamental ausencia de culpabilidad que preside aquellos años, este relato podría entenderse como la elaboración literaria de esta nostalgia, como la descripción de los sentimientos y la lucidez de alguien que recuerda su antiguo bagaje de libertades desde el presente de su vida educada y moldeada por lo que llamamos sociedad adulta.

Por último, la narración podría ser una simple fábula en la que se compara la libertad de los animales y el cautiverio, o por lo menos, la ausencia de plena libertad a la que obliga la convivencia entre los hombres.

Mi visión del cuento - Determinantes de una dramaturgia particular

Este cuento produjo en mí varias resonancias que determinaron la forma y el contenido de lo que es mi puesta en escena.

En primer lugar la relación de los conceptos de libertad y salida especialmente en su interacción con la necesidad de vivir como metáfora máxima de la voluntad de acción. Concepto que está, para mí, estrechamente ligado al desarrollo de un ser humano en el plano más general, y por consiguiente, a la posibilidad de desarrollo de un actor.

Luego algo que impactó profundamente en mí es el hecho que el personaje no elige transformarse en humano ¡Necesita! devenir hombre, es la única opción que le queda aparte de la muerte. Y esto me lleva a ubicar a la necesidad como uno de los conceptos más esenciales del hombre al punto, y utilizando otro de los conceptos que nos ocupa ahora, que no elegimos la libertad sino que la necesitamos. Y otra vez vuelvo al teatro y a la vida pues creo que muchas veces no elegimos los caminos a tomar en nuestra vida sino que, mucho antes, los necesitamos para no morir.

Otro punto que para mí elaboración dramaturgística fue fundamental, fue considerar que si bien la transformación hacia la vida humana se lleva a cabo, el personaje no pierde elementos de su simiesca vida anterior planteándose así una lucha interna entre el hombre y el simio que se constituye en la metáfora de las luchas internas que lleva adelante un hombre a lo largo de toda su vida.

Para terminar, creo que algo que me atrajo de manera significativa en este relato y otros trabajos de *Kafka* es su atemporalidad, es decir, la capacidad de este autor de hablar de lo más profundo del ser humano, de lo más primario y arquetípico más allá de las épocas particulares y sus contextos socio-culturales.

EL SALTO

Como actor u hombre de teatro creo y me veo involucrado en una historia que evoluciona de forma dialéctica. Un sistema asciende, se desarrolla y decae; pero esa decadencia es el germen para el nacimiento de un nuevo sistema. El sistema decadente es la referencia, es el punto de partida.

Estableciendo una analogía, podría considerar a los espectáculos **sistemas** (esto considerando a un espectáculo como síntesis de una etapa de un actor o grupo en todo su desarrollo teatral) que se suceden creando una línea histórica.

En la línea histórica de mi proceso teatral, **Informe para una Academia** parte de mi obra anterior **Do**. Ese espacio entre ambos trabajos es el salto. Y digo salto, pues creo que para que exista un paso hacia otro estadio diferente, deben existir vallas, obstáculos a superar. Y pasar de un estadio a otro o de una etapa a la otra es, para mí, crecer, desarrollarse. En la medida en que el pasaje se realiza sobre el llano aparece, a mi entender, el peligro de volverse reiterativo. Y esto tiene que ver con la búsqueda de la **originalidad**, no en el sentido más banal y colectivo de **lo nuevo**, tan infértil en este paradigma cíclico en el que nos encontramos, sino en el sentido del íntimo encuentro del individuo con su o sus, como diría el ensayista (1), **palabras iniciales**, con sus actos **originales, poéticos**.

En este sentido **Do** le planteaba nuevas necesidades a mi trabajo teatral. Y yo no quería desaprovechar esta claridad con la que se me presentaban los obstáculos a superar y que, muy posiblemente, me ayudarían a no reiterarme. En primer lugar, y desde mi presente, veo a ese espectáculo como demasiado develador de **la cocina** de un actor y hoy creo que eso no debe apreciarse en un trabajo espectacular. Esto pesó mucho a la hora de comenzar a trabajar en el **Informe...** Me es importante aclarar que esto lo digo desde una óptica objetiva y distante tratando de analizar y no de establecer valores. En su momento yo buscaba esa transparencia en la forma y por lo tanto **Do** fue un trabajo profundamente coherente a sí mismo y a su relación con mi momento actoral.

Las necesidades que se me plantearon frente al inicio del nuevo proyecto, concretamente, fueron trabajar con un texto completo (en **Do** utilicé fragmentos de diferentes textos propios y ajenos), una energía corporal más suave y reducida, más sutil (en **Do** el despliegue físico era muy grande y marcialmente duro), una voz que partiera de mi tonalidad normal (en **Do** varias voces se sucedían y todas estaban trabajadas a partir de los resonadores clásicos, con un alto grado de artificialidad), y por último, un período breve y establecido para su elaboración como obra (**Do** lo terminé en 9 meses y medio).

Es decir, que el proceso de **Informe para una Academia** se inserta en esta línea histórica antes nombrada, no desde la nada, sino desde la negación, por así decirlo, de varios elementos técnicos y de estructura que había trabajado en **Do**.

Fue, al principio, sólo una idea. Devino en una experiencia inigualable pues me coloqué frente a nuevas situaciones que sin duda me abrieron las puertas hacia nuevos horizontes en mi trabajo y desarrollo como actor.

LA CONSTRUCCIÓN

La creación de **Informe para una Academia** se puede dividir en dos claras etapas. En la primera fase elaboré, y llevé a la práctica, una serie de premisas arbitrarias que determinarían la puesta escénica y el trabajo actoral. Las llamé arbitrarias pues las diseñé, salvo por alguna excepción, antes de tomar contacto con el texto, es decir, antes de poseer información que pudiera extraer del texto.

Todo esto basándome en la idea de que al partir de puntos ajenos a mi objetivo (cual era transmitir o narrar un texto de *Kafka* y mis interpretaciones acerca del mismo de una forma simple y coherente a sí misma) le daría a aquel una riqueza, en cuanto a tensiones y lógicas entrecruzadas, acorde a mi búsqueda formal como actor y/o director.

En la segunda etapa, y en pos de llegar a concretar esa simpleza y coherencia a la que hice alusión, me dediqué a buscar una unidad a todo el material que tenía, de manera que, las tensiones de las que hablé se mantuvieran en una estructura narrativa que, al menos para mí, tuviera sentido.

Premisas arbitrarias

a) La determinación de las trayectorias de desplazamiento del actor dentro del espacio escénico definido: un plano cuadrado de 4m de lado. Para esto elaboré secuencias de caminatas sobre figuras geométricas y luego uní estas secuencias, estableciendo también puntos de reposo. De esta forma trabajé no sólo sobre el espacio, sino sobre el tiempo o el ritmo, si se quiere.

b) Un accionar vocal monótono e intercalado con silencios de considerada duración.

c) Esta forma estuvo muy ligada a la necesidad de aprender un texto extenso en un tiempo muy breve, memorizando en segmentos limitados por los puntos seguidos y puntos aparte. Los silencios responden a los momentos en que leía en voz baja los fragmentos de texto que iba aprendiendo. Luego decidí incorporar esas pausas de sonido en el decir. Esto dio como

resultado una monocorde cadena de fragmentos de tiempo llenos de palabras y fragmentos de tiempo llenos de silencio.

d) Una transformación gradual y sutil de la estructura y la dinámica corporal con relación a una línea de tiempo. Los puntos extremos de este segmento, o su origen y su llegada, para ser más claro, fueron: un cuerpo fresco y dominado y un cuerpo cansado, inconscientemente relajado, respectivamente. La determinación de un plazo de un mes (30 días) para su elaboración como espectáculo u obra. Creo en el tiempo, en el sentido de las posibilidades que puede brindar trabajar en un lapso prolongado. Un tiempo paciente da la posibilidad de una complejidad y un entramado mayor a los que puede brindar un tiempo apurado. Sin embargo, éste último se constituye en un límite muy palpable y concreto que genera muchas re-acciones y pone en marcha ingeniosas estrategias de resolución a los problemas que plantea un espectáculo teatral. El hecho concreto es que cuando decidí que no iba a llevar mi espectáculo anterior, **Do**, al encuentro de *Humahuaca*, advertí que tenía unos 35 días para crear algo nuevo. Esta premisa estuvo creada, entonces, desde la necesidad pero rápidamente la llevé al plano teórico a fin de desafiar mis propias creencias y oponerme a mis formas.

La búsqueda de la unidad

Cuando hablo de la búsqueda de la unidad en una obra teatral, no me refiero al argumento o a la calificación de un espectáculo en tanto más entendible o menos entendible, más simple o más complejo, sino que apunto a lo que a mi entender es lo que lo define como tal: su homogeneidad, su coherencia a sí mismo, las estructuras internas y externas que sustentan sus acciones y relaciones. Ese color único, esa sinopsis esencial.

Tenía, ahora, que buscar ese color, esa unidad con los elementos que había elegido. Por un lado las premisas arbitrarias, por otro el texto y mis interpretaciones del cuento, que dieron lugar a la extracción de las informaciones que me interesaban para construir las dramaturgias (del actor y del director) de la obra.

Al respecto, permítanme abrir un pequeño paréntesis: al trabajar solo, trato de trabajar dividido, elaborando tramas e imágenes o estímulos que sustentan mi accionar actoral por un lado y por el otro, planeando la relación entre los diversos elementos de una obra de teatro y la justificación de esas relaciones. Esto es un ejercicio tremendamente interesante pues me obliga, para usar una metáfora lúdica, a engañarme constantemente, y a tener dos líneas de acción bien definidas y separadas en el trabajo. La clave para actuar y dirigir al mismo tiempo no reside en unificar, sino en colocarse en los dos roles y pensar de acuerdo a cada uno de ellos.

Luego, con todos los elementos en la mesa, comencé la tarea de buscar y decidir las relaciones y asociaciones entre aquellos. Así, mi idea de que el personaje en el mundo de los hombres no es libre congeniaba con el espacio escénico cuadrado, al que le agregué 4 postes en los vértices que daban una noción de encierro. Las secuencias de caminatas tomaron consistencia al asociarlas con el animal que camina en una jaula. Los puntos de reposo, que eran tres (dos al frente, hacia el público y otro atrás) se asociaban con la idea de dos momentos mentales del personaje, uno externo (declamando) y otro interno (pensando). En relación al pensamiento, las pausas originales del accionar vocal representaban mi idea de que el personaje necesita elaborar y meditar todo el tiempo lo que dice pues su humanidad no está totalmente asimilada y el pensar es, para él, un ejercicio que exige mucha concentración. Según la información del texto, el personaje no deja la simiedad del todo y así lo da a entender con algunos pequeños detalles. Esto me inspiró la idea de que a lo largo de la obra, nuestro conferencista, es incapaz de controlar gestos simiescos que son cada vez más evidentes y es aquí donde aparece el cuerpo fresco y el cuerpo cansado de las premisas arbitrarias, que yo utilicé para mostrar una transformación inversa a la propuesta por *Darwin*. De hombre a mono. Estos, para citar sólo algunos ejemplos.

Describí los elementos y las motivaciones principales en la elaboración del **Informe...**, obviamente me queda mucho en el tintero, o en el software, si quieren, pero una obra de teatro es un gran sistema de engranajes. No son sólo dos o tres ideas que por medio de una fórmula matemática, funcionan armoniosamente. La belleza más grande que se encuentra en elaborar (en el sentido más artesanal de la palabra) un trabajo escénico es la comunión, el eterno juego entre la razón y el devenir.

En este sentido, toda la estructura y el trabajo de relaciones y asociaciones del espectáculo estaba definido. Pero todavía poseía, a mi gusto, cierta dureza o rigidez en el plano actoral y decidí buscar nuevas herramientas para superar esos problemas en una colega, una actriz a quien respeto mucho en todo sentido, *Stella Galazzi*. La convoqué para que me observara y me hiciese marcaciones de dirección en base a su trabajo y su técnica o forma.

Es importante aclarar que lo que me impulsó a llamar y a trabajar con *Stella* fue, principalmente, el hecho de que su formación y su manera de trabajar como actriz son casi diametralmente opuestas a las mías. Es una actriz muy entrenada en lo que es llamado por algunos teóricos, técnica de la inculturación o espontaneidad elaborada. El actor utiliza su espontaneidad, elaborando lo que es natural según el comportamiento que ha absorbido desde su nacimiento y en el medio socio-cultural en el que ha crecido. En este plano, *Stanislavski* ha dado el más grande aporte metodológico.

La propuesta del trabajo con *Stella* fue trabajar sobre la expresividad. Y trabajar sobre la expresividad fue para mí, en este espectáculo, trabajar sobre el decir del texto, o sea, sobre la transmisión de la palabra no en el sentido de la emisión, trabajo que ya había realizado, sino en el sentido de la intención. Al principio me invadió el temor de que el trabajo se tornara cotidianamente falso o formalmente muy realista, pero la estructura que yo tenía era lo suficientemente clara y sólida, y ese miedo fue rápidamente erradicado por los hechos.

Por último sólo quería mencionar el crecimiento que experimenta el trabajo a lo largo de sus representaciones, a las que considero una etapa más de la construcción y se constituye en un verdadero manantial de respuestas. Sólo hay que estar atento. Todo está siempre allí, hay que aprender a tomarlo.

Como esbocé al principio, explicar es destruir, pero en la acción no todo funciona todo el tiempo separadamente, no todo es planeado primero y ejecutado después, no todo existe, digamos, en un orden positivista. Justamente una de las cualidades de construir un plan, unas ideas primarias, etc. es la de posibilitar el advenimiento de muchos elementos imprevistos que realimentan el proceso en el que uno se encuentra y lo tornan indefinidamente rico.





Preferir lo creativo.

por *Rafael Bruza*, de [Equipo Teatro Llanura](#)

El presente texto es producto de una conversación mantenida frente al grabador con *Rafael Bruza*, teatrista integrante y cofundador del santafesino Equipo Teatro Llanura, que cumple treinta años de vida teatral. Las múltiples actividades de *Rafael*, actualmente Director Ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro, de Argentina, nos hacían prever cierta dificultad para que pudiera encontrar el tiempo necesario de sentarse y trabajar tranquilo un texto disparado sobre el tema que nos reúne en este número, el teatro experimental, o más bien el concepto de experimentación relacionado con lo teatral. Conocedores de cierto rechazo de su parte a dicha conceptualización nos parecía una picardía perder su visión debido a la tiranía del tiempo, razón por la cual propusimos esta modalidad para contar también con su palabra. De este modo, y sin una instancia de corrección que suponíamos factible pero que también el tiempo redujo, presentamos un texto coloquial a manera de monólogo, surgido tan espontáneamente como desde la experiencia, de un gran conversador y, por sobre todo, de un hombre de teatro.

En principio no es que me moleste la palabra experimental, sino que la palabra experimental ha hecho caer en desuso otra palabra que me gusta más y que es **creación**. El arte presupone siempre una creación, no una copia, no un plagio, no una "imitación de", no el adscribirse a tendencias, no plegarse a movimientos. La creación, justamente, es lo que rompe todo eso, y lo que hace aparecer el fenómeno artístico y como tal, es un fenómeno nuevo.

La catalogación de alguna manera pertenece a un estudio posterior que hacen los investigadores, o cuando se estudia una obra en relación a fenómenos socio-culturales, ahí sí aparecen las categorías porque dan cuenta de determinada época signada por ciertos elementos que le dan un marco, esto hace que todo lo que se produce en esa época o circunstancia contenga elementos comunes y luego permitan que nosotros hablemos de movimientos, de categorías, que hablemos de tendencias. Son cosas que aparecen luego en una revisión y muy difícilmente aparecen en el presente, porque es muy difícil ser conciente de sí en el presente. Yo recuerdo la frase de *Kundera* que dice que el hombre camina por la vida con los ojos vendados. Después cuando pasa el tiempo, y ya ha pasado esa etapa y se saca la venda, puede saber qué ha vivido y cuál ha sido su sentido. Mientras tanto uno hace y uno trabaja un poco con los ojos vendados. Por eso digo que esto de la categorización es un fenómeno que aparece después, con la historización del fenómeno.

Hace tiempo que se usa mucho la palabra *experimental* para decir aquello que va rompiendo, o para significar aquello que va rompiendo ciertos moldes esquemáticos y ciertas grandes categorías que se fueron estableciendo en el siglo veinte. Sobre todo las signadas por los grandes directores: *Stanislavsky*, *Artaud*, *Barba*. Entonces se empezó a usar la palabra experimental como sinónimo de aquello que no respondía a esas categorías que fueron los grandes bloques adonde uno podía adscribirse. Yo recuerdo que cuando empiezo a hacer teatro aparece esta dicotomía, eras "stanislavskiano" o eras "grotowskiano", entonces claro, los que éramos más jóvenes éramos de *Grotowsky*, y los que venían de antes eran de *Stanislavsky*. En realidad, un estudio, un aprendizaje no tiene nada que ver en principio con el modelo expresivo. El modelo expresivo es personal, se adapta o no, o toma elementos de tipos que han establecido métodos o técnicas y que a la sazón sirven, o no, para el hecho expresivo que uno quiere significar. En ese sentido, cuando uno conecta su propia necesidad expresiva aparece inevitablemente un eclecticismo para quien lo mira de afuera si lo que yo quiero significar o quiero expresar no va a responder necesariamente a alguna tendencia.

Estamos hablando de formas, no estamos hablando de contenidos. A mí, de repente, me pueden servir algunas cosas de *Stanislavsky* y no lo niego, es más, viendo por ejemplo a viejos actores... Hay una anécdota, yo estaba dirigiendo a *Chiri Rodríguez* en *Ulf* y tenía de asistente a *Carlos Klein*. Había un momento que resolver, obviamente yo iba trabajando mucho con la obra, iba planteando resoluciones... Pero en un momento no digo nada, dejo que el actor haga. Y veo la resolución de *Chiri* que era tan simple, tan elemental, entonces le comento a *Carlitos*: mirá con la simpleza con la que resuelve esta situación, yo hubiera estado cinco noches seguidas desvelado para pensar cómo se resuelve esto. Y él lo hacía desde un saber y una formación, anterior a la mía, obviamente, y sin embargo era un aporte y es lícito lo que él estaba haciendo, era brillante. Es una formación muy distinta a la mía, que incluso costó mucho conciliar para poder llevar adelante el trabajo, pero cuando aparece esa necesidad expresiva es que aparece ese eclecticismo, sea de parte de uno, sea de parte del grupo, en el sentido de que cada uno va a aportar en relación a ese fenómeno creativo que uno tiene en la mano en la virtud de su propio saber, en virtud de su propia necesidad y en virtud también de su propio mundo creativo.

Entonces lo experimental, para mí, siempre está en entredicho en el sentido de que, justamente decía antes, aparece esta palabra para oponerse a esos grandes bloques, pero, en tanto y en cuanto aparezca el fenómeno creativo inevitablemente siempre va a ser experimental porque va a crear una nueva instancia, una nueva institución si hay una idea fuerte, no porque

esté defendiendo el mundo de las ideas, cuando hablo de idea hablo del todo. Hablo de lo poético también, cuando aparece una necesidad, una postura poética fuerte inevitablemente va a generar algunos buenos plagios en el sentido de tomar elementos de cosas que ya vienen pero uno también se encuentra con que tiene que inventar, que uno tiene que crear aquello que le permite una mayor exposición, una mayor puesta en claro de la materia con la que está trabajando. Y ahí aparece fuertemente lo creativo. Yo nunca entendí por qué en pintura cuando uno se pliega a un movimiento, cuando uno copia eso se llama plagio y como en teatro por el contrario a eso le llamamos aprendizaje, este fenómeno se da únicamente en el teatro, donde si hacés teatro como tal, o de acuerdo a un modelo expresivo determinado a eso le llaman aprendizaje.

Es extraño que no se apueste en el teatro a la materia creadora. La materia del artista es el caos. Uno está permanentemente barajando un mundo en explosión, una nova, lo que maneja internamente son fugacidades, sin sentidos aparentes. El fin es el orden. El universo como tal es caótico y uno, como dios, lo que hace es ordenarlo, empezar a hacer girar los planetas alrededor de algo, darle un sentido. Y es ahí, en tanto y en cuanto aparece el orden, donde empieza la creación. La creación es darle un orden a estos elementos que están en estado caótico. Siempre digo que el artista lo que hace es crear un universo, uno estrena cuando ya no soporta más llevarlo sobre los hombros, no porque esté completo. El universo está siempre, como en las leyes de la física, en expansión o en un estado de caos por un montón de cosas. El artista crea su universo y cuando dice vamos a estrenar, o publico, es porque aunque puede seguir perfeccionándolo hasta el hartazgo hay un punto en que dice basta, sale de sí, y empieza a crear otro nuevo universo, que va a tener sus particularidades que lo conectan con las particularidades del artista. Aquí tendríamos una dicotomía que sería: si la creación es un fenómeno individual, mal lo puedo adscribir a sistemas hechos o formas preestablecidas dado que pasaría a ser general y pierde por tanto el impulso de su individualidad. En ese sentido *Tarkowsky* hacía una diferenciación muy interesante cuando decía que el arte se conecta de individuo a individuo, no se conecta del individuo a la masa. Entonces él decía, mal se puede hablar de arte popular, porque si el diálogo se establece de individuo a individuo pensar en una masa amorfa sería una contradicción en sí misma. Efectivamente, si yo leo un poema es el poeta quien me está hablando a mí, en ese momento. Si yo miro un cuadro es el pintor que me está hablando a mí, no a otro. Más allá de que sean muchos los espectadores que se encuentran en la platea y eso genere un fenómeno sociológico en sí mismo, de cualquier manera, el arte me está hablando a mí, espectador individual, y se conecta con mi propio mundo y resuena en mí porque no está resonando en la masa, está resonando en mí como persona, en mi propia historia, en mi propia formación. Si el fenómeno individual se plegara a lo colectivo perdería lo creativo, chupado por las leyes de la sociedad, por esa mirada social, lo que le haría perder el hecho artístico. Por lo tanto, inevitablemente, el arte es individual. ¿Qué es lo creativo? Es la mirada no social de un fenómeno particular. No es la mirada generalizada. Si la realidad se puede observar con un círculo que nosotros tracemos alrededor de ella, el punto de vista social está en un punto dentro de ese círculo. El artista lo que hace es empezar a ver la realidad desplazándose en ese círculo y cuando más lejos se aparta de la mirada social más loca es la mirada de esa realidad. Entonces lo experimental, ¿es experimental de qué? Es creativo, y en ese sentido es experimental, en el sentido de salirse del punto de vista social, experimental entonces es sinónimo de creación.

En realidad, cuando hablamos de teatro experimental se ha caído también en una mirada generalizadora. Se empezó a llamar así a un fenómeno... "no tiene texto", entonces es teatro experimental. Así se empieza a crear una convención dentro de la palabra experimental. Aquello que aparece para romper con las viejas metodologías, crea en sí mismo una nueva convención. Es riesgoso porque de esa manera lo experimental deja de ser creativo, al adscribirse a un movimiento pierde el hecho creativo, y por lo tanto deja de ser artístico, empieza a ser parte de una de las tantas corrientes y una de las tantas miradas sociales, aunque esa mirada implique solamente a la gente de teatro, pero sigue siendo una mirada social que hace perder la esencia misma de lo artístico. Todas las clasificaciones me molestan. Prefiero pensar en lo fuerte que es el hecho artístico en sí mismo. El hecho artístico implica lo creativo, lo nuevo, la mirada distinta, no solamente de lo social sino de los otros poetas.

Somos hijo de padre y de madre, pero no somos ni mamá ni papá, somos un ente nuevo. En el arte pasa lo mismo y el posmodernismo es hijo de padre y madre, pero a lo que asiste es a una cosa nueva. Cito inevitablemente: los ojos de mamá, el pelo de papá, la forma de andar del abuelo... El hombre es una cita de sus antecesores, de modo tal que su creación inevitablemente también va a ser una cita, pero es ante todo algo nuevo. La cita es una forma de aferrarse a lo conocido porque se está navegando en un mar sin rumbo.





El teatro experimental: una incógnita.

por Norma Cabrera de [Andamio Contiguo](#)

"Esta incesante y cauta concentración sobre el cómo defender la "empresa", la "ermita" -tal como *Grotowski* solía denominar su teatro-, llevó al **Teatr 13 Rzedów** a transformarse en **Teatr-Laboratorium 13 Rzedów**. Un simple cambio de nombre que tuvo consecuencias imprevisibles. En enero de 1962 el Ministerio de Cultura polaco había enviado a todos los teatros un formulario en el que, entre otras cosas, debía indicarse el género practicado: dramático, musical, infantil, de marionetas, ópera, opereta, laboratorio, etc. *Grotowski* señaló esta última voz puesto que las otras no eran adecuadas para el 13 Rzedów. Pero inmediatamente se dio cuenta del valor del término: permitía justificar la investigación en sentido artesanal de lo que era "esencial" en el teatro, la larga duración del proceso de preparación de un espectáculo y el número restringido de espectadores. Además, el término se refería a un precedente histórico: a los laboratorios de *Stanislavski*, el artista-modelo para el teatro soviético y, por tanto, para todo el bloque socialista. Sin dudarle un momento, *Grotowski* hizo imprimir un nuevo membrete sobre el papel, y en el programa del nuevo espectáculo *Akrópolis*, en octubre de 1962, se podía leer con letras mayúsculas: TEATR-LABORATORIUM 13 RZEDÓW.

Eugenio Barba, en "[La tierra de cenizas y diamantes](#)"

El hecho de adjetivar nuestra labor artística inscribe, adscribe, recorta, previene, contextualiza, adhiere, rechaza, todo en uno. De alguna manera también intenta protegernos: el adjetivo se instituye como una plataforma desde la cual la obra es lanzada y, en el caso que nos compete, parece servir para decirle al espectador: "no te sorprendas si llegaras a sorprenderte", o más aún, poniéndonos un poco a la defensiva: "después no digas que no te avisé".

En primera instancia, y sin la mediación de formularios estatales, la compañía de otro término da cuenta de la necesidad de remarcar un lugar de pertenencia e identificación, parte de quién sabe qué familia de categorías. ¿De qué lista elegimos "experimental"? ¿De la misma que confeccionó el ministerio de cultura polaco? Quien hace teatro infantil, entonces, ¿no puede hacer teatro infantil de laboratorio? ¿Sobre qué conjunto hacemos nuestra opción, sobre el formado por el auditorio al que se dirige la obra? ¿O sobre las herramientas que utilizamos para construirla? ¿Puedo hacer teatro laboratorio-espontáneo-documental? ¿O una puesta de teatro total-de tesis-callejero?

Pertenezco a una agrupación artística que no se identifica plenamente con el término, sin embargo, cuando nuestro índice derecho recorre la lista de Festivales y Encuentros que se hacen en Argentina para enviar el material de nuestros espectáculos, el dedo se detiene indefectiblemente en aquellos en los que la palabra experimentación está de alguna manera asociada. Aunque preferimos pensar que intentamos recorrer un camino que nos acerque al **teatro de arte** y al **teatro de autor** (términos a la sazón mucho más ligados a la actividad cinematográfica) las convocatorias que hacen foco sobre el concepto de experimentación parecen incluirnos.

¿Cuál es la convención que se ha generado alrededor de esta palabra, hija de la ciencias duras? ¿Qué quiere decir? ¿Qué le hacemos decir? ¿Qué queremos que diga?

Empezar por la asociación libre

Solemos entender por teatro experimental, al menos hoy por hoy en Argentina, a aquel que no se atiene a los cánones del teatro convencional (así pues empezamos definiendo a partir de una negación). Digamos que su estructura no está limitada a la unidad aristotélica, ni a un principio-nudo-desenlace. Y sus actuaciones, por lo general, no serán necesariamente naturalistas o realistas.

¿Podemos definirlo positivamente? En los ambientes de su práctica flotan palabras como ruptura, laboratorio, fragmentación, tendencias, búsqueda, lenguaje, investigación, alternativo, nuevo, under, off. Casi casi un stock de mandatos de vanguardia.

La búsqueda en Internet es bastante infructuosa con respecto al tema, pero es posible encontrarse con perlas como la que transcribimos a continuación, de boca de *Franklin Caicedo* (actor chileno radicado durante 33 años en Argentina y que es reportado en junio de 2002 por *primera línea.cl* debido al regreso a su país natal):

...Famoso por sus espectáculos unipersonales en los que une el tango y el teatro, Caicedo dice que tiene

predilección por el teatro clásico. 'Lo clásico es una gran enseñanza. Lo que no se puede, es quedarse sólo en la experimentación. Leí una columna sobre lo que actualmente sucede en el teatro chileno. En ella decía que no todos los autores estaban listos para escribir ni todos los directores listos para dirigir. La experimentación en el teatro es siempre para un grupo chico. No para el público masivo'.

Este aporte a la confusión general refuerza la relación experimentación-público y el carácter minoritario que parece ser propiedad de los experimentos teatrales y no de los clásicos, como entiende *Caicedo*, o del teatro que comúnmente conocemos por comercial. O sea, si seguimos asociando tendremos cada vez más problemas para completar la definición porque, ¿de qué público estamos hablando? ¿Cuál es el "público masivo", el que llena un estadio? El teatro, debido a su imperativo físico devenido de la presencialidad, ¿no implica de por sí un público minoritario en relación a artes cuyo soporte permite masividad, multiplicación y simultaneidad de representaciones, como el caso del cine?

La preocupación de *Caicedo* no viene a cuento de humorada, sino a representar un importante número de compañeros, investigadores y críticos que a diferencia del chileno y aún acercándose a la orilla de la experimentación comparten con él la preocupación del quehacer teatral en su grado de recepción y repercusión en el público. Algo así como *experimentación, ma non troppo...* Es fácil encontrarnos (incluso en los espacios de reflexión creados en los encuentros de teatro experimental) con el perverso mecanismo anulador del debate que liga en una propuesta la posible falta de entusiasmo del público con la incapacidad del grupo de "comunicar" debido a sus derroteros experimentales. Si los argumentos en los que la crítica basa su juicio valorativo negativo son los motores de búsqueda de la propuesta ¿qué camino puede tomar la discusión? ¿Qué sucede cuando el grupo contesta: justamente eso quería hacer? Habitualmente se lo reduce a la soberbia, a una actitud defensiva y altamente sospechosa, porque... ¿cómo vas a querer hacer algo por lo que el público no aúlle? Enarbolar el escudo de la experimentación en este caso se transforma en una especie de defensa estéril, doblemente atacada, de ahí esta construcción a la que denominamos perversa: experimentarás con éxito porque si no, no experimentarás nada.

Buscando un significado

La versión electrónica del *Diccionario de la Real Academia Española* dice que la experimentación es la acción de experimentar, y también un *método científico de investigación, basado en la provocación y estudio de los fenómenos.*

El verbo abre un poco más el panorama, y nos aclara entonces que experimentar es: 1) *probar y examinar prácticamente la virtud y propiedades de algo*; 2) *Notar, echar de ver en uno mismo una cosa, una impresión, un sentimiento, etc.*; 3) *Dicho de una cosa: Recibir una modificación, cambio o mudanza*; 4) *En las ciencias fisicoquímicas y naturales, hacer operaciones destinadas a descubrir, comprobar o demostrar determinados fenómenos o principios científicos.*

Nos atrae muchísimo la segunda definición (a la vez tan poco definitiva e inasible) "*ver en uno mismo una cosa*", hacer un teatro que quiera ver las cosas en uno mismo para luego mostrarlas a los demás. Pero ¿podríamos crear un sub-conjunto de lo teatral a partir de esta acepción? ¿Seríamos justos? No. Tampoco si jugamos con la tercera, recibir una modificación, experimentar una sensación de alivio. La experimentación, el laboratorio, estos términos se han tomado prestado de la ciencia, suponemos que en un esfuerzo por caracterizar un espacio de investigación, libre de las ataduras del arte como mercancía. Tendremos que pedirle explicaciones, pues, a quien se ocupó de acuñarlos.

"El experimento es un método para verificar empíricamente una hipótesis causal. Sobre la base de la hipótesis, diseñamos el experimento de forma que nuestro objeto de estudio tenga la posibilidad de comportarse de acuerdo con nuestra hipótesis o no. El método está así sólidamente anclado en la teoría existente y es posible sólo cuando ya conocemos nuestro objeto bastante bien desde el comienzo y sólo queremos depurar nuestro conocimiento, por ejemplo, estableciendo asociaciones cuantitativas entre variables."

"En el método experimental, el punto de partida del investigador es una hipótesis teórica. La primera tarea es traducir la hipótesis a un diseño experimental, empírico, donde la variable independiente aparezca como un estímulo que se aplica sobre el objeto de estudio."

Condiciones de artificialidad pura, estas características dejan fuera de juego a aquellos que buscan borrar el límite entre teatro y vida. El experimento requiere de un laboratorio para ser llevado a cabo, espacio que toma su nombre de *laborar*, y que en sus segundas acepciones también se acerca más a nuestro trabajo que en las primeras, ofreciéndonos como clave el simple hecho de ser una *realidad en la que se elabora algo*. Pero nos vemos obligados, una vez más, a reconocer que aquello que quizás podría indentificarnos no es privativo de una **forma** de hacer teatro.

Cuando en el **número uno** de la revista convocamos a grupos teatrales para que nos acercaran sus reflexiones acerca del "método" nos encontramos con un rechazo bastante generalizado a la sistematización, vivida como una especie de corset de la creatividad. A pesar de que creemos que se rechaza más el trabajo de conceptualizar las búsquedas que la aplicación más o menos constante de procedimientos, notamos que otro gran grupo quedaría afuera si somos fieles al término: aquellos que no aplican una metodología de manera fehaciente.

Por último, suponemos entonces que extraer un término de su contexto debe suponer obligaciones además del derecho de su uso, por lo tanto creemos que luego de este brevísimo y rasante vuelo sobre material de divulgación científica, al menos deberíamos asegurar que los trabajos cuentan con una hipótesis inicial.

¿Queda alguien en pie? Que levante la mano.

La convención.

Sabemos que el uso de las palabras va por delante, de manera mucho más significativa, que las definiciones que luego se plasman en ese osario llamado diccionario, tan rico a su vez como muestra de memoria colectiva. Podemos ponernos de acuerdo en cualquier contexto sobre cualquier palabra, lo más arbitrariamente que se nos de la gana, y si la cosa "prende" habrá ingresado un nuevo término, una nueva acepción a la pasarela de los legitimados.

La práctica, a su vez, va por delante de la palabra, es difícil teorizar sobre un objeto cercano y propio, entonces estamos dos veces lejos de poder definir el **teatro experimental**, porque para los académicos de la lengua no hay ningún renglón en *experimental* que plantee algo así como "dícese del teatro que..." y porque las prácticas que se realizan en su nombre, bajo su nombre, son tan diversas como inclasificables.

Como especialistas contamos con nuestro propio diccionario, gracias al esfuerzo y la erudición de *Patrice Pavis*, donde leemos que se llama **experimental** a aquel teatro que se consagra a la "...búsqueda de nuevas formas de expresión, a un trabajo sobre el actor, a un cuestionamiento de todos los componentes del acto teatral. Por ello generalmente no se preocupa por la rentabilidad financiera y se distancia del teatro comercial..." Esto dicho en los años 80, en un mundo distinto, con un orden distinto, con distintos sueños y proyectos, con un teatro ¿también distinto? ¿Qué nuevas formas de expresión busca hoy un teatrista?

Existe una convención de lo experimental que en algún momento alejó al teatro del texto, aunque ahora lo volvió a recuperar, con un gusto por el trabajo físico, por la ruptura del espacio a la italiana, por la ocupación de todos los planos (inclusive el aéreo), por el roce con la performance, el happening, y el cruce de lenguajes de la danza, el teatro, los multimedia, la imagen. Ninguna de estas formas es nueva, si miramos fijo la historia del teatro encontramos ejemplos maravillosos como el teatro del medioevo, o a Piscator usando técnicas multimediales en 1926.

Sentimos insuficientes los otros puntos detallados por *Pavis* para darle forma a este teatro lábil que, no obstante, nos sentimos tentados a reconocer y compartir. Vaya como ejemplo una anécdota para seguir sumando aristas en esta construcción: en pleno desarrollo del *III Festival de Teatro Experimental Víctor García* (Tucumán, Argentina, Mayo de 2003) tuvimos la ocasión de compartir con un numeroso grupo de colegas una tráfico que nos llevaba camino a la cena después de presenciar una función. En este reducido y sofocado espacio un debate espontáneo surgió a raíz de la inclusión del espectáculo que acabábamos de ver, dado que un sector de la camioneta entendía que la actuación, el tema y el tratamiento no tenían absolutamente nada que ver con lo que se esperaba en un encuentro de estas características. Aunque, de por sí, este hecho ya hubiera bastado para darle condiciones de experimento, la propuesta (estamos hablando del espectáculo *Leda sobre el mito de Leda*, del **Grupo Tajo**, de Tucumán) que utilizaba una actuación más bien naturalista en gran parte de su desarrollo, mantenía bloques claramente diferenciados trabajados sobre la técnica cinematográfica (con una escena de "zoom" antológica) y podía ser interpretado como una apología del **momento íntimo** de *Strasberg*, llevado a su quintaesencia en una puesta en juego del momento íntimo del director en la construcción del relato. Un corrimiento claro del eje de lo que hoy se concibe como experimental ¿lo aleja definitivamente de su amparo?

¿Experimental para quién? ¿Para quien lo recibe, para quien lo hace? Quizás una de las ventajas de embarcarnos tras este término sea que nos obliga a ser cultos y respetuosos. No podemos presentarnos como los descubridores de la pólvora, hagamos lo que hagamos, hoy por hoy. Nuestra actividad, signada por lo efímero, tan ligada entonces a lo vital y su muerte implícita, debería comprometerse a la recuperación y recopilación de todas las experiencias posibles y en cualquier formato, dado que la presencialidad del teatro nos acota en el tiempo y el espacio. Tenemos el compromiso entonces de conocer lo que esté a nuestro alcance. Pero también nuestras miradas deben ser respetuosas en el derrotero experimental individual: algo aparentemente viejo y remanido puede ser un honesto descubrimiento del creador que lo presenta, y en ese caso puede ser muy agradable aceptarlo como tal.

Una incógnita.

Es evidente que el tema nos llena más de preguntas que de respuestas y nos enreda en un problema pseudo epistemológico, pero si hay algo que no queremos es que este dudar nos paralice. En la encrucijada de caminos y búsquedas sería espantoso aislarse, hasta tanto no encontremos una definición más adecuada proponemos seguir reconociéndonos desde estas categorías que parecen tan ligadas a lo moderno y que, por tanto, merecen ser revisadas.

Aunque también podemos preguntarnos ¿es necesario nombrarnos? ¿Definitivamente precisamos esta plataforma de despegue? Creemos que sí, porque su operación nos obliga a revisar lo puesto en práctica, nos abre perspectivas de otra naturaleza y nos alienta a la puesta en común. Esto siempre será fecundo en la medida que no nos cierre y ponga techo a nuestras percepciones y análisis.

Dice la *Real Academia* que, entre otras cosas, **investigar** es "*realizar actividades intelectuales y experimentales de modo sistemático con el propósito de aumentar los conocimientos sobre una determinada materia*".

¿Será el **teatro de investigación** una alternativa?

¿Queda alguien en pie? Que levante la mano.

BIBLIOGRAFÍA

BARBA, Eugenio, "La tierra de cenizas y diamantes", Octaedro/Catálogos, 2000.

BERMEJO, J. "El Experimento" <<http://usuarios.iponet.es/casinada/arteolog>> (España) traducido de <<http://www.uiah.fi/projects/metodi/>> (Finlandia) [Consulta: 02 septiembre 2003]

PATRICE PAVIS, "Diccionario del teatro", Paidós, 1980.



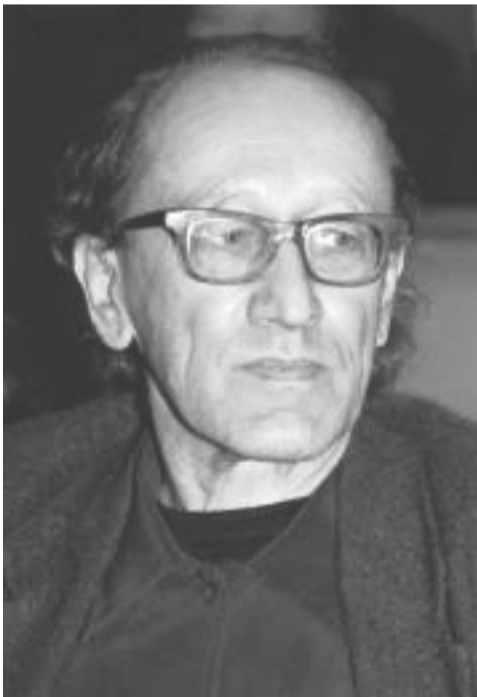
"El texto requiere la escena naturalista. Orilla abandonada se puede presentar en un peepshow en funcionamiento, Medeamaterial en un lago en Straussberg, que puede ser una piscina cenagosa en Beverly Hills o pueden ser los baños de una clínica psiquiátrica. Así como Mauser presupone una sociedad que rompe límites, en la cual un condenado a muerte puede transformar sobre el escenario su muerte real en una experiencia colectiva, Paisaje con argonautas presupone las catástrofes en las que trabaja la humanidad."
Heiner Müller



El teatro después de la caída del muro de Berlín

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

Tenemos que preguntarnos si el mundo cambió, y específicamente si el arte y en particular el teatro cambiaron desde la caída del *Muro de Berlín*, y si esos cambios, de existir, han modificado el trabajo teatral desde que tuvieron lugar. Sin dudas la caída del Muro fue un terremoto sordo del cual empezamos a ver hoy las consecuencias. Un terremoto que se preparaba desde hacía tiempo y que no estaba destinado solamente a cambiar la geopolítica europea y la política mundial, sino también el equilibrio que mantenía un orden de cosas inevitablemente reflejado en el arte. El teatro, como sucede desde sus comienzos en el origen de la sociedad humana, adelantó los hechos y "representó" la decadencia y disgregación de nuestra sociedad desde mucho antes de que ésta tomara conciencia de su estado.



La atomización del texto, el cambio de la relación dramaturgo-director-actor-público, se gestaron y estallaron antes de que otras bombas hicieran eclosión en el mundo occidental, y *Heiner Müller*, el dramaturgo alemán a caballo de las dos Alemanias y de los dos períodos artístico-políticos más relevantes de nuestra Historia contemporánea, es el representante más notorio e iluminado de este fenómeno. La obra de *Müller* echa las bases para una nueva postura del teatro en la sociedad, una postura que finalmente desplazó -y de manera definitiva- la actitud decimonónica mantenida aún no sólo por la mayor parte del público teatral del Occidente, sino también por la mayor parte de los hacedores del teatro. Y el cambio fundamental reside en la conciencia de que todo lenguaje teatral existente hasta el momento estaba perimido, de que toda forma de "representación" era obsoleta, y de que se había producido un quiebre maravillosamente irremediable entre la construcción de un texto dramático y la construcción escénica.

Cuando cayó el Muro se pasó de vivir en un mundo aparentemente bicolor a vivir en un mundo aparentemente monocromático. Desapareció el mundo en el cual al individuo estaba prohibido decir lo que pensaba, dejando lugar a una sociedad en la cual los individuos están obligados a pensar lo que se dice. Sin enemigos visibles, la sociedad capitalista se engulló a sí misma y empezó a realizar su ansiado sueño de uniformar el planeta. El teatro, enfermo de naturalismo y "realidad", ya había mostrado las pústulas de esa descomposición orgánica y había regresado con *Jerzy Grotowski* al trabajo del cuerpo y a la difícil desnudez de un escenario vacío, renunciando a la tecnología y transformando el texto dentro del mismo cuerpo del actor. Los resultados, como dije, se vieron antes de que el mundo tomara conciencia de la avalancha de los cambios. A diferencia de los sistemas políticos, el teatro nunca pudo echar a nadie la culpa de su mediocridad, y por eso cuando estos sistemas políticos colapsaron, dejando a la luz la nada de sus entrañas, el teatro estalló dramáticamente renovado, visceralmente nuevo, apocalípticamente renacido. Una voz puede bastar para romper el silencio de todo un desierto. De este modo, un breve texto de *Müller* alcanza para poner una definitiva lápida sobre las formas obsoletas del teatro pasado y abrir la puerta a un nuevo tipo de arte dramático. El teatro del siglo XXI debe y deberá mucho al "blank verse" shakespereano reutilizado magistralmente por *Müller*, porque más allá de una forma escrita, el "verso vacío" es la paradoja de una sociedad en la cual subsisten sólo las formas, cajas desocupadas en las cuales vagamos a la búsqueda de contenidos extraviados o desaparecidos hace mucho tiempo.

El arte dramático post-*Muro de Berlín* replantea y reordena la relación entre los tres elementos basilares del teatro: el autor, el actor y el público, puntas de un tridente que entretendrá el nuevo espectáculo, un espectáculo que retorna a sus raíces en lo más primitivo y lo más arquetípico de la sociedad humana, y que rechaza de plano todas las convenciones en las cuales hasta hace poco se había apoyado el perenne teatro naturalista. El autor dramático contemporáneo es un poeta descarnado. Su tarea es dar voz al espíritu de los personajes, arrastrados sin posibilidad de salvación por la marea de los cambios sociales, de las guerras, de los delirios de la economía mundial. Su texto carece de cualquier intervención externa a la psiquis de estos personajes, y los despoja incluso de toda característica y movimiento corporales. El director es el creador de

la puesta en escena, el encargado de trabajar el texto a través de los cuerpos de los actores, único elemento esencial sobre el escenario. El proceso grupal-corporal, junto con el texto, constituirán el espectáculo. El actor y su cuerpo son los verdaderos protagonistas de este proceso de múltiples disociaciones, que puesto ante el espectador lo obligará a bajar las defensas de sus prejuicios y preconcepciones, abriendo las brechas por donde se filtrará un contenido aparentemente caótico que tomará forma definitiva sólo en su mente. En otras palabras, el nuevo teatro está conformado por un texto, el cuerpo de los actores, y la mente de los espectadores, a través del proceso dirigido y del montaje pensado por el director.

Los textos de *Heiner Müller* (1) responden con precisión a este tipo de trabajo. En primer lugar porque es imposible ponerlos en escena de manera naturalista, en segundo lugar porque encierran una implosión de contenidos, fragmentos, reflexiones y citas que sólo el desmembramiento del cuerpo del actor en formas nuevas e imposibles puede llevar sobre un escenario.

Posiblemente no es casual que la nueva forma del teatro provenga del mundo del "Este", el universo detrás del *Muro de Berlín*, durante medio siglo demonizado por el occidente capitalista y cristiano y en sustancia totalmente desconocido. Actualmente existe en el ambiente artístico y filosófico de *Rusia* un nuevo modo de pensar que en un cierto modo se refiere a una filosofía de la muerte, el llamado "necrorealismo" o "necroromanticismo". Según esta corriente de pensamiento, no se puede vivir plenamente sin la conciencia de la muerte; no se debe nunca perder de vista la muerte, entendida como algo electrificante, un llamado universal al que sería estúpido y sobre todo banal tratar de eludir. En tiempos en que la humanidad parece regresar al Medioevo en su consideración de la guerra como único medio de restablecer órdenes que no están totalmente desvinculados de una apariencia religiosa -aunque sean de contenido político y económico-, también este pensamiento de la muerte clavada en el centro de la vida como idea obsesionante nos retrotrae a esa época, una era en la cual probablemente el único sobreviviente del teatro clásico era el mimo, y en él Europa regresaba incluso aún más lejos en el tiempo, hasta los orígenes de la sociedad humana (2). Pero la idea contemporánea de la muerte -tanto en lo político-social cuanto en el arte- no es la misma que inspiraba el teocentrismo medieval. El hombre contemporáneo, que también vive rodeado de muerte y de las imágenes de la muerte, experimenta la decantación del existencialismo y del nihilismo, y su teatro es el fruto directo del absurdo llevado a sus máximas consecuencias. El "necrorealismo" o "necroromanticismo" va más allá de la revisión -a través de una óptica escéptica-, de movimientos pasados: conforma una nueva filosofía que en el teatro se va a traducir en fondo descarnado, esencia desnuda, forma desgarradora (3). La muerte no es solamente el fin de todo: es la clave de interpretación de la existencia, una existencia en la cual cada gesto, cada acción, son portentosamente inútiles. Paradigma de este pensamiento es el trabajo del director teatral lituano *Eimuntas Nekrosius*. Si *Müller* en la dramaturgia abre sin piedad el cuerpo del hombre para mostrar sus vísceras desnudas y palpitantes, *Nekrosius* las arroja sobre el escenario, con la misma desnudez traducida en lenguaje escénico. Considerado "el más profundo y sofisticado poeta del teatro contemporáneo" (4), *Nekrosius* tiene en común con *Müller* la pertenencia a un país dependiente de la URSS, que durante decenios calló su historia y su tradición a causa de este dominio. Y también el haber protagonizado el derrumbe de ese mundo, la apertura de la brecha al Occidente perdido de vista hacía tanto tiempo, la readaptación a un sistema de rápida globalización. Si *Müller* debe su formación a *Bertold Brecht*, *Nekrosius* reconoce como maestro al célebre moscovita *Andrei Goncharov*. Si *Müller* desmembra la escritura, la esclaviza en el "blank verse" o en formas aparentemente eclécticas o recicladas, y encierra allí los restos atomizados de un contenido que es la esencia de la historia contemporánea, *Nekrosius* dispara sobre el espectador imágenes más certeras que proyectiles, lo fustiga en su butaca como en una silla eléctrica de la cual la única escapatoria es la capacidad de interpretación. Y ese camino conduce del escenario a la propia interioridad, al propio diálogo con la muerte. Con *Müller* en la dramaturgia y *Nekrosius* en la puesta -ambos artistas del ex bloque comunista-, el teatro contemporáneo rompe definitivamente con la tradición naturalista y reenciende la mecha trenzada por el absurdo y el grotesco, arrojando la lanza de su inspiración hacia *Sófocles*, y arañando *Shakespeare*.

Tal vez sea difícil dilucidar una nueva forma definitiva para el teatro en este océano de escombros del mundo contemporáneo, pero sin duda más difícil aún es recuperar en este panorama la visión de un teatro tradicional, naturalista, neoclásico, realista o simbólico que fuere. El hecho de que *Nekrosius* ponga en escena *Shakespeare*, *Chejov* y *Pushkin* demuestra a su vez que la experimentación en el campo del trabajo actoral y de la puesta es posible y tiene lugar incluso con material dramático "clásico", y que justamente esta libertad creativa es la característica de un teatro que se renueva desde sus raíces, cambiando desde la dramaturgia a la "actuación", de manera independiente, y admirable e históricamente interrelacionadas una con la otra. Mientras *Müller* rompe desde el texto los confines espaciales de la representación, *Nekrosius* impone en el escenario nuevos confines que tal vez no son más que la niebla inaferrable en los límites mentales de cada espectador. Sin embargo existe un aspecto -¿infinito?- que diferencia a ambos creadores: mientras *Nekrosius* está confinado al espacio escénico y al ambiguo e indefinible espacio mental de los espectadores, *Müller* ha superado todas las fronteras hasta llevar sus obras a un "no-land" donde se derrumban las clasificaciones. Sus escritos, ¿siguen siendo piezas para teatro?

Es necesario preguntarnos si más allá del arrasador contexto histórico en el que *Müller* escribió sus obras, éstas imponen su peso político y social ante todo, o prima en ellas la emoción y la relación con el público. Incluso en textos aparentemente no dirigidos a un espectador (o donde es imposible encontrar cuál es el espectador al que están dirigidos), la emoción, la catarsis, siempre son su consecuencia directa. Pero esta emoción, que puede llegarnos a través de un arquetipo, de *Hamlet*, de *Medea*, no está libre del pavoroso terremoto que aparentemente reunificó al mundo, y cuya fuerza vibra bajo cada palabra, cada verso, cada párrafo del dramaturgo alemán. "*La política no tiene nada que ver. En mi trabajo teatral no sufro mínimamente las mutaciones políticas y sociales... De todas formas, tienen que mirar, no escuchar...*" declara *Nekrosius* en una entrevista (5), y al ver sus puestas en escena siempre nos pellizca la duda acerca de cuánto influyó la historia de *Lituania* y de la ocupación soviética en la formación de este director, a quien probablemente nunca habríamos conocido si no hubiese caído el Muro. Es indispensable recordar que si textos como "*Máquina Hamlet*", "*Medea material*", "*Descripción de un cuadro*" renuevan la problemática de la narración en escena, se trata de trabajos teatrales sobre todo porque *Müller* los llena de citas, figuras y secuencias de la tradición, y las comenta. La Historia no escapa de estas obras como ellas no escapan al contexto histórico donde se han generado, y del mismo modo podemos arriesgar la hipótesis de que tampoco la

concepción teatral de *Nekrosius* está libre de una gestación histórica determinada.

Si se puede hablar de un teatro "antes" y de un teatro "después" de la caída del *Muro de Berlín*, es gracias a la obra de *Heiner Müller*, que realiza en el teatro, sin dejar de lado una cierta vena cómica, sus fantasías sociales. Tal vez las mismas, ahora transformadas en materia dramática, que una vez impulsaron los ideales socialistas de la Alemania Democrática. Müller es "el provocador más sesudo, el utopista más amargo, la máscara más veraz, el guerrillero más cortés" (6) de los artistas surgidos de ese lado del mundo. Un lado que ya no es tal, sino que ha pasado a ser una más entre las piezas del rompecabezas internacional que despiadadamente sigue buscando una forma definitiva, piezas que en las obras de este maestro estallan sin solución de continuidad en versos como bombas, como bombas para la mente.



Este artículo fue elegido para ser leído en el I Congreso de Teatro Comparado "El teatro en el mundo, cuestiones de internacionalidad y supranacionalidad", que se realizó en Buenos Aires del 3 al 6 de setiembre del 2003, organizado, entre otros, por el Centro Cultural Ricardo Rojas, de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

NOTAS:

(1) Me refiero a los textos "experimentales" de Müller, en los cuales el escritor deja de lado el camino socialista y se aleja de la influencia brechtiana para "dar vuelta" la forma y jugar más libremente con los contenidos, a veces de inspiración clásica o shakespeariana, como "Medea Material"; "Máquina Hamlet"; "La Batalla"; "Camino de Wolokolamsk", etc. ([Volver](#))

(2) Hablo de una concepción del teatro como primera manifestación artística propia del hombre, anterior incluso a la religión, según la teoría expuesta por Léon Moussinac en su libro *Il Teatro, dalle origini ai giorni nostri*, traducción de Libero Solaroli, Editori Laterza, Bari, 1989. ([Volver](#))

(3) Paradójicamente, esta actitud "demasiado pesimista" dejó a Müller fuera del panorama dramático oficial de la URSS, que lo consideró un "disidente": "un cierto Heiner Müller, un disidente, un autor que piensa mal, no suficientemente antifascista, con una opinión demasiado pesimista sobre la historia del mundo", de Tatiana Proskournikova, "In Rusia. Uno sconosciuto per l'Est", en el libro *Heiner Müller, Riscrivere il Teatro, L'Opera di un maestro raccontata da lui stesso al IV Premio Europa per il Teatro a Taormina Arte*. Ubulibri, Milano, 1999. ([Volver](#))

(4) Kirsikka Moring, en "Incontro con Eimuntas Nekrosius", en el libro *Heiner Müller...op.cit.* ([Volver](#))

(5) Kirsikka Moring, op.cit. ([Volver](#))

(6) Riechmann Jorge, Heiner Müller: Teatro contra la barbarie, en Müller, Heiner, Teatro Escogido, Volumen I, editorial Primer Acto, Madrid, 1990. ([Volver](#))

BIBLIOGRAFÍA ESENCIAL:

Autores Varios, Heiner Müller, Riscrivere il teatro. L'opera di un maestro raccontata da lui stesso al IV Premio Europa per il Teatro a Taormina Arte, Editorial Ubulibri, Milano, 1999.

Müller, Heiner, Teatro Escogido, volumen I, edición de Jorge Riechmann, editorial Primer Acto, Madrid, 1990.

Mastropasqua, Fernando, Maschera e Rivoluzione, visioni di un teatro di ricerca, collezione Teatro '900, Biblioteca Franco Serantini, Pisa, 1999.

Autores Varios, Biennale di Teatro 1999, La Biennale di Venezia, Venezia, 1999.

Brecht, Bertold-Breton, André, La cultura contro il fascismo, Manifestolibri, Roma, 1995.





"...sí cuando me puse la rosa en el cabello como hacían las chicas andaluzas o me pondré una colorada sí y cómo me besó bajo la pared morisca y yo pensé bueno tanto da él como otro y después le pedí con los ojos que me lo preguntara otra vez y después él me preguntó si yo quería sí para que dijera sí mi flor de la mañana y yo primero lo rodeé con mis brazos sí y lo atraje hacia mí para que pudiera sentir mis senos todo perfume sí y su corazón golpeaba loco y sí yo dije quiero sí."

Del Ulises de James Joyce.



Danza Teatro. Los procesos de experimentación en la construcción de la poética de la imagen escénica.

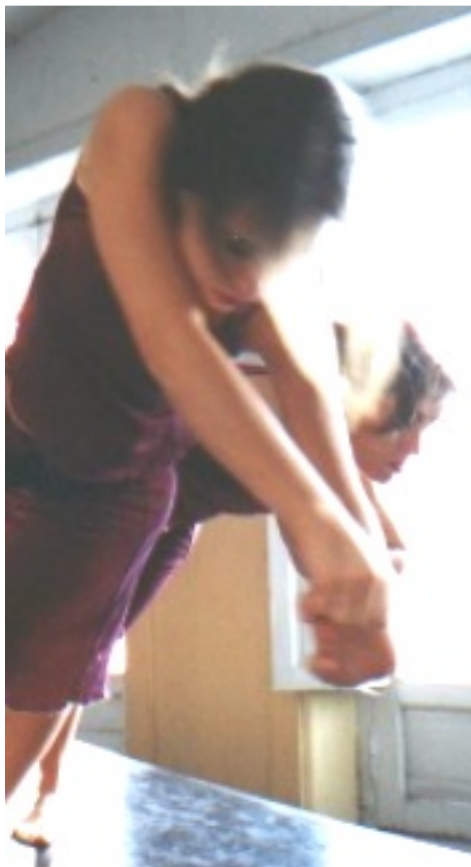
por Patricia Pieragostini, de [Recua](#)

El repertorio de estrategias de experimentación para abordar el proceso creativo en la construcción de la imagen escénica se selecciona y articula de formas muy diversas en relación al tipo de propuesta que estamos indagando.

En términos generales el camino de la composición en danza teatro se da en el marco de procesos que requieren un encuentro del bailarín consigo mismo, como estado que permita bucear en el propio imaginario para definir en la acción del movimiento las huellas de lo emocional.

Desde esta perspectiva las disciplinas del movimiento ejercitan un profundo desarrollo del pensamiento corporal, en el sentido de explorar intensamente las posibilidades que tiene el cuerpo de plantear problemas y soluciones. El cuerpo posee una estructura física-somática en tanto estructura anatómica; una dinámica que se expresa a través de la locomoción y el movimiento; cumple acciones que responden a conductas útiles; esas acciones se sistematizan en gestos; hay una gestualidad en tanto superestructura que regula la estructura anatómica; tiene una postura que se construye a partir de la gestualidad (como me presento ante el mundo) y actitudes que tienen que ver con la historia de vida.

En la danza teatro, todas estas variables del pensamiento corporal convergen hacia el desarrollo de la percepción y control del propio cuerpo como ente expresivo proyectado hacia el movimiento y la acción dramática. El componente motor se presenta como fundamental, no sólo como expresión, sino como fundador de representaciones sensorio-perceptivas. La sensorio-percepción cumple un rol esencial en la formación disciplinar del bailarín-actor, puesto que por un lado trabaja sobre la percepción y evocación cada vez más detallada del propio cuerpo y de la realidad, y por el otro estimula la asociación y producción de imágenes que darán lugar a la imaginación y la fantasía creadora. Este es un aporte importante como disciplina auxiliar a las artes del movimiento y la actuación, porque desarrolla la propia escucha, permitiendo una asociación de imágenes tanto reproductivas como productivas en un proceso evocador que vincula las percepciones presentes con las pasadas.



La espacialidad del movimiento es una dimensión que se aborda a partir de entrenamientos y rutinas que permiten desarrollar una experiencia "háptica del espacio". Todo el cuerpo se va sensibilizando progresivamente hasta poder tocar y sentir el espacio con lo que el movimiento se convierte en una interacción organizada y profundamente sentida con la materia positiva del espacio. El bailarín - actor tiene clara conciencia del espacio que está por fuera de él, porque siente que puede modelarlo como lo hace el escultor en su obra, pero al mismo tiempo siente igual relación con su espacialidad interior. Esta espacialidad interior se encuentra a partir de la noción de "centro" como motor del movimiento y elemento referencial del equilibrio corporal.

Concibiendo el cuerpo como matriz desde donde se actualizan las diferentes variables que entran en juego (tiempo, espacio, movimiento, acción dramática) los recursos de exploración se vinculan frecuentemente a indagar en situaciones concretas, en una tendencia a "hacer presente" lo cotidiano. Bajo esta perspectiva de capturar lo esencial de la acción cotidiana y ponerlo en escena; se produce un alejamiento de la idea de representación como imitación de la realidad, para instalarse en el lugar de la presentación de aquellos fragmentos que se han considerado más emblemáticos y significativos.

Esto deviene en estructuras compositivas que utilizan recursos formales asociados al collage, el montaje, la multiplicidad de puntos de vista y el manejo diverso de la escena.

En la etapa de búsqueda, directores y coreógrafos se constituyen en los animadores, guías y coordinadores del proceso creativo, generando un espacio de exploración bajo una mirada integradora que construye unidades de sentido seleccionando y articulando los materiales surgidos de las improvisaciones.



"El Hilo de Molly". Desmontaje.

A partir del desmontaje de la obra de Danza Teatro "**El Hilo de Molly**" podemos acercarnos a una forma de exploración que estuvo trazada en relación a algunas hipótesis que direccionaron las estrategias de experimentación.

Hipótesis

- Las formas espaciales del cuerpo lingüístico producen imágenes que posibilitan la indagación en la semántica del movimiento.
- En la transposición del texto lingüístico al cuerpo escénico, la deconstrucción literaria de las unidades narrativas tradicionales presentan estructuras que posibilitan abordar la estética de la fragmentación.
- El monólogo final de *Molly Bloom* del "**Ulises**" de *Jame Joyce* es un ejemplo paradigmático de esta deconstrucción, y como tal se constituye en un recurso literario posibilitante para la investigación en una Puesta Escénica de carácter fragmentario y polisémico.

Fundamentación

El objetivo del laboratorio era encontrar estrategias compositivas dentro del lenguaje de la danza/teatro que permitan transformar el cuerpo lingüístico en cuerpo escénico, a los fines de reforzar el vínculo semántico dentro de la tríada morfología / sintaxis / semiótica; procurando trabajar sobre el sentido del movimiento en relación a las formas espaciales de los acontecimientos.

Construir con el lenguaje de la danza/teatro una obra que se sostenga conceptualmente desde un análisis literario, que actúa como motor e inspirador en la estructura coreográfica a manera de disparador de imágenes de múltiples sentidos.



El texto seleccionado como base de estudio fue el Monólogo de *Molly Bloom* del "**Ulises**" de *James Joyce*. La elección del texto fue congruente con la línea de investigación propuesta. El monólogo de *Molly Bloom* se presentó entonces como un ejemplo paradigmático de la deconstrucción de las unidades narrativas tradicionales, donde la memoria se manifiesta como registro de la existencia, en una clara descripción de lo que la acción del recuerdo provoca sobre los acontecimientos.

Este pensar en imágenes que el autor resuelve en la continua asociación de ideas nos posibilita introducirnos en múltiples espacios, posiciones, intersecciones, pasajes y desviaciones.

La memoria como generadora de imágenes, como escenificación del pasado, que convierte el flujo de los acontecimientos en cuadros escénicos.

A diferencia de la ordenación cronológica, no remite a una sucesión de hechos, sino a espacios, momentos y discontinuidades.

El texto como inspirador del trabajo de investigación y puesta en escena ha sido tomado en dos sentidos: como estructura formal (utilizando los principios estructurales del montaje por colisión y contrapunto) y como contenido temático indagando sobre la erótica de la mujer.

Estrategias de experimentación

La creación de las escenas y el diseño del movimiento en relación a la acción dramática fueron realizados utilizando como disparadores fragmentos del texto literario y palabras claves que actuaron como generadores de imágenes productivas.

Estas imágenes han sido exploradas y desarrolladas a través de ejercicios de improvisación que priorizaron la pulsión desencadenada en lo gestual antes que el desplazamiento en el espacio; estimulando la libre asociación y aleatoriedad para la formulación de las distintas escenas.

La palabra y la voz fueron el único estímulo sonoro durante el proceso creativo, ya que la banda sonora fue elaborada a

posteriori de haber concebido la obra en su totalidad y no se utilizó música de soporte para las ejercitaciones de improvisación.

El trabajo con el silencio permitió utilizar la introspección y el viaje interior de los bailarines-actores como una toma de conciencia mas profunda en la búsqueda de las posibilidades identitarias del intérprete con los rasgos afectivos y vetas dramáticas del personaje.

A partir de encontrar la gestualidades claves del personaje se trabajó sobre la estructura del gesto, desmontándolos y desarrollándolos sistémicamente a partir de los diferentes factores del movimiento: tiempo, espacio, dinámica y flujo. Esta transposición de la estructura gestual hacia movimientos mas complejos que devienen en fraseos sostuvieron la impronta simbólica primigenia en las estructuras coreográficas de la pieza.

En el marco de esta estrategia compositiva el gesto fue abordado desde diferentes categorías sígnicas:

1. Icónicas: haciendo presente la acción a través de la mimesis.
2. Indiciales: trabajando con las huellas y la marca que el gesto inicial deja en el proceso de creación del movimiento.
3. Simbólicas: despojando al gesto de la emoción y representándolo con los rasgos característicos universales que lo identifican.

La diversidad de entradas al mundo sígnico dio la posibilidad de encontrar caminos diversos para la resolución de la acción dramática poniendo en juego tanto la emoción como la especulación formal y plástica en la resolución de las ejercitaciones de búsqueda.

La palabra fue utilizada no sólo en el sentido de la convención del lenguaje sino principalmente como elemento musical a ser tenido en cuenta en el movimiento, explorando la voz desde las diferentes posibilidades de ritmos, el efecto emocional del ritmo, los acentos, la velocidad, la intensidad y la frase.



El espacio escénico



La obra transcurre en su totalidad en un espacio altamente densificado que tiene como límite el plano horizontal inferior, constituido a través de una rampa de 3 m x 2,5 m, cuyos soportes están desmaterializados ópticamente a los efectos de lograr la percepción de un plano inclinado suspendido en el vacío.

La concepción es la de un espacio absolutamente abstracto, como recorte y puesta en relieve de un fragmento de la unidad temporepacial.

La inclinación del plano en relación a las proyecciones ortogonales responde a la búsqueda de cierta inestabilidad y desequilibrio respecto a la fuerza de gravedad.

Este recurso escénico se acentúa a partir de la utilización de correas amarradas en el borde superior de la rampa de tal manera que articuladas con arneses sostienen a los bailarines en posiciones que ponen en tensión el cuerpo con la fuerza de gravedad.

Esta búsqueda del equilibrio inestable en un soporte de piso reducido conlleva a una interacción e integración visual de los intérpretes en la construcción de un único personaje que se multiplica a sí mismo en sus diferentes aristas.

El mundo sonoro

El mundo sonoro de la obra ha sido diseñado a partir de la superposición de la música compuesta especialmente para la obra y los textos y sonidos incorporados en tiempo real.

Se trabajó sobre una concepción del lenguaje que refuerza el sentido de la palabra como hecho sonoro. En algunos pasajes



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*.





Equipo Teatro Llanura



Santa Fe, Argentina.

Procedente de Santa Fe, el grupo debutó en 1973 y desde entonces viene realizando una actividad ininterrumpida en numerosos encuentros y festivales realizados en nuestro país. Con la obra "El clásico binomio" llevó a cabo una gira por México y Venezuela, además fue presentada en festivales realizados en España, Bolivia, Portugal, Nicaragua y Costa Rica. En 1991 estrenó la obra "Actores de provincia", una pieza que también fue llevada a otros escenarios (Colombia, Venezuela, Francia y Chile, entre otros) recibiendo importantes distinciones.



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*.





Recua



Santa Fe, Argentina.

Recua es actualmente un grupo independiente de **Danza Teatro** que ha trabajado desde 1994 hasta el 2001 en el marco del **Taller de Danza Contemporánea** del *Centro Cultural Provincial de Santa Fe*. Este espacio se ha planteado, desde un principio, como un ámbito de formación permanente y de investigación en el género.

Integran **Recua** *Patricia Alvarez, Claudia Correa, Marisa Hernández, María Laura Varela y Fabiana Sinchi*, bajo la dirección de *Patricia Pieragostini*, realizando las siguientes obras: en 1994, "**La Envolvente**"; en 1996, "**Trayectoria de Fuga**" (Primer Premio Bienal Arte Joven 96); en 1997, "**Tres pasajes para una escena**", (Primer Premio Bienal Arte Joven 98); en 1998, "**Interferencias**"; en 2000, "**El Hilo de Molly**" (Primer Premio Fiesta Provincial del Teatro Santa Fe, Segundo Premio Fiesta Regional del Teatro; Fiesta Nacional del Teatro Salta 2000; obra seleccionada para participar en la IV Fiesta Internacional del Teatro de Popayán, Colombia 2001 y Festivales de Nuevas Tendencias de Mar del Plata y Rosario en 2001) y en 2003 "**Cielito lindo**" (Obra seleccionada para el Festival de Nuevas Tendencias El Cruce, Rosario 2003).

El grupo ha sido seleccionado con distintos trabajos para participar en los Festivales Nacionales de Danza en Rosario, encuentro de Creadores de la Provincia de Santa Fe, en los Congresos Nacionales e Internacionales de *Sema* en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la *Universidad Nacional del Litoral* y en el Festival Internacional de Teatro de Colombia.

En cuanto a *Patricia Pieragostini*, cabe señalar que es arquitecta, coreógrafa, bailarina y escenógrafa; docente en danza contemporánea y composición, docente-investigadora universitaria y posgraduada en Escenoarquitectura y Puesta en Escena en la *UNL*.



ANDAMIO
CONTIGUO



Gobernador Candiotti 1331, (S3000AQK) Santa Fe, Argentina.
Tel.: +54 (342) 475-3121
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](#)

ANDAMIO
CONTIGUO



(**didascalía**)
número tres 21 de septiembre de 2003

(**staff**)

Directoras

Norma Cabrera y Silvia Debona

Diseño

Norma Cabrera

Colaboran en este número

Diego Starosta, Daniel Fermani, Patricia Pieragostini, Rafael Bruza, Grupo Númen, El Muererío Teatro, Los Toritos, Recua, Equipo Teatro Llanura.

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.

(**didascalía**) es una publicación de
Andamio Contiguo

Gobernador Francisco A. Candiotti 1331,
(S3000AQK) Santa Fe, Argentina.
ISSN 1667-7781 / Propietaria: Norma Cabrera
didascalía@andamio.freeservers.com

