

(didascalía)

Revista de teoría y práctica teatral - número dos - 21/06/2003



(*Marcela Sabio, Celina Andaló, La trusa cía., Teatro del Bardo, Cuarteto Prozac,
Carlos Falco, Cristina Copes, María Rosa Pfeiffer, Ana Di Lullo, Grupo Tajo, Andamio Contiguo*)



(sumario)

número dos 21 de junio de 2003 (archivo 1)

(editorial)



Los espacios inmersivos (o en busca del paraíso perdido)

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



La forma de la "no forma": la música habitando, gestual y ritualmente, los espacios escénicos abiertos colectivos por [Marcela Sabio](#)

①

Estrategias de construcción del espacio teatral y sus instrumentos representacionales por *Carlos Falco*

②

El espacio en "Roja"
por *Celina Andaló*, de La trusa cía.

③

Sin título
por Teatro del Bardo



④

El espacio infinito
por *Ana Di Lullo*, de Grupo Tajo

⑤

Espacio Prozac. Variaciones en cuanto a geometría, acción, sonido, escena y prozac. por Cuarteto Prozac

⑥

Reflexiones sobre un espacio de reflexión
por *Norma Cabrera* y *Silvia Debona* de Andamio Contiguo

⑦

El espacio como generador de historias dramáticas. Del espacio al texto. Del texto al espacio por *María Rosa Pfeiffer*



Dimensiones espaciales en el artificio sonoro/musical escénico

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



El espacio escénico en el teatro y la danza

por [Cristina Copes](#)

(editorial)



Una rápida recorrida por el sumario de este **número dos** de **(didascalía)** no deja lugar a dudas sobre el tema que nos ha convocado y servido como eje y punto de partida: *el espacio*.

Esta palabra -en la que se devela un juego inversamente proporcional entre tamaño y potencia inusitada- reunió trabajos de índole muy diversa, y dejó flotando en el ambiente una sensación sumamente fuerte: la conformación de nuestra identidad, como artistas y trabajadores de las artes escénicas, surge en gran medida a partir de este concepto, de la ocupación y montaje que de él hacemos, de su uso, de su concepción y de la atención a sus variables.

Tenemos la suerte de contar en esta oportunidad, una vez más, con materiales largamente elaborados, resultado de complejos trabajos de investigación.



Pero también se han incorporado nuevos grupos que se suman a los que empiezan a colaborar en forma estable, con artículos que rondan las estéticas de trabajo, las preguntas que se presentan a diario, la poética del espacio, sus posibilidades, los motores de búsqueda.

Estamos ampliamente satisfechos con este número de **(didascalía)**, y lo estaríamos completamente si sus lectores le encuentran el mismo provecho. Este espacio, al que apostamos hace apenas seis meses, es producto del esfuerzo y el trabajo de un equipo muy amplio de personas, del que estamos orgullosos y felices de pertenecer, y al que no dejan de sumarse nuevos miembros con sus aportes y experiencias, comprometidos por igual en el desafío de poner en palabras una práctica compleja y escurridiza.

De alguna manera queda demostrado, con este número de la revista, que el espacio es la gente, que un espacio cobra sus reales dimensiones cuando es construido una y otra vez por quien lo habita. Y en este caso, como en el teatro, se completa cabalmente sólo en un momento, este, cuando una mirada lo concreta.

Gracias por construir **(didascalía)** con nosotros.





"Veo una pared posterior bastante baja y otras dos laterales que van de aquella hacia el proscenio. En cada una de las laterales veo una arcada para entradas y salidas. Más allá de esas arcadas vemos un espacio negro. En el escenario debería haber una mesa redonda u ovalada, de noventa centímetros de ancho, de la altura de una mesa de comedor. A cada lado de la mesa debería haber una silla de respaldo recto. Las paredes desnudas; sobre la mesa, una revista, una pipa y todo lo que pueda necesitarse. ¡Pero ningún hacinamiento!"
Indicación de Edward Albee para "Contando las maneras"



Los espacios inmersivos (o en busca del paraíso perdido)

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

Introducción.

Todos sabemos que para nuestros antepasados primitivos, la representación de escenas de caza en una caverna tenía un carácter mágico, ya que aquello que se presentaba como deseo, ocurriría.

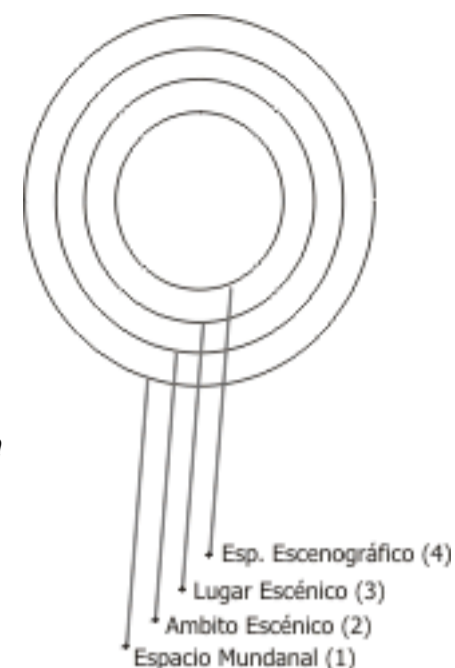
"El pintor y cazador paleolítico pensaban que con la pintura poseían ya la cosa misma, pensaban que con el retrato del objeto habían adquirido poder sobre el objeto; creían que el animal de la realidad sufría la misma muerte que se ejecutaba sobre el animal retratado. La representación pictórica no era en su pensamiento sino la anticipación del efecto deseado; el acontecimiento real tenía que seguir inevitablemente a la mágica simulación; mejor todavía, estaba ya contenido en ella, puesto que el uno estaba separado de la otra nada más que por el medio supuestamente irreal del espacio y del tiempo." (1)

Este deseo de "manejar" lo real mediante su simulación se da también en las danzas mágico-mímicas y por ende en los rituales de caza. Los protorituales propiciatorios se transformarían luego en ritos de la fecundidad o agrarios, en donde se re-presentaba la muerte y resurrección de un dios para la actualización del mito y para conseguir su cíclico acontecer. Estos rituales ya contienen elementos preteatrales: vestuarios de celebrantes y de víctimas humanas o animales; elección de objetos simbólicos; "simbolización de un espacio sagrado y de un tiempo cósmico y místico diferentes al de los fieles." (2) La tragedia griega proviene de los cultos dionisiacos y el ditirambo. Estos ritos se realizaban en lugares destinados especialmente para la representación (el **círculo mágico** primitivo) en donde la comunidad participaba activamente ya que existía un total conocimiento de la "partitura" de lo que debía acontecer y de cuál era el papel a desarrollar por cada miembro. Este pleno conocimiento del código de la representación era lo que generaba una sensación de pertenencia, de intervención en lo sagrado **a pesar de la eliminación de toda propuesta personal o azarosa**. Paulatinamente, la conservación del rito fue quedando en menos manos (seguramente al complicarse cada vez más el código a manejar para realizarlo) generando la separación de papeles entre "actores" y "espectadores", propiciando una participación "distanciada" del ritual. Estamos en el origen del teatro. Como dice *Breyer*, convertirse en espectador es adquirir deberes y derechos, es suspender momentáneamente los hilos que lo unen "con una porción del mundo que él, por propia decisión, desglosa y aísla del resto de su universo diario... Es espectador quien se inhibe un lugar de su propio mundo." (3) De esta manera se genera un espacio intocable para el espectador, un lugar al que no tiene acceso, un sitio de veda. Pero, justamente, por ser un espacio suspendido de lo real es que es capaz de contener todas las virtualidades, todas las fantasías, todos los sueños. Nos hallamos en presencia del nacimiento de la **ESCENA**, base fundamental del teatro. Para que exista el teatro debe existir esa separación entre espectador-actor, deben permanecer inmunes el espacio de lo real y el espacio de la ficción. ¿Qué sucede si esta regla se transgrede? Estaremos en presencia de algo **similar al teatro**. Si tenemos una obra "abierta" a la interacción del "espectador" es decir que éste pueda modificar el flujo de la acción, ya no sería espectador para pasar al rol de actor y por lo tanto al borrarse el límite entre lo real y lo ficcional no existiría como teatro en sí. Pueden llegar a ser experiencias muy interesantes que abran nuevas perspectivas a la relación actor-espectador, pero no serían teatro. El teatro ES ESCENA, ya que "el hecho escénico se origina en el espectador". (4)

"Una vez que la norma principal de un arte tiende a ser su fusión con la vida (es decir, todo, incluso las demás artes), la existencia de formas de artes separadas deja de ser defendible... Cerrar la brecha entre arte y vida destruye el arte y, al mismo tiempo lo universaliza". (5)

Cada vez que en lo sucesivo se haga referencia al ámbito escénico se entenderá por tal la definición dada por *Gastón Breyer*.

"El término "ámbito teatral o escénico" se aplica al lugar cualificado y específico donde se actualiza el hecho dramático. La costumbre establece una sinonimia entre ámbito y edificio. Sin embargo, por sí solo, un teatro no configura un ámbito escénico pues, simétricamente, ámbito puede haber en otros tipos de edificio y en el paisaje natural a cielo abierto... Un ámbito es espacio pero no un "trozo" de espacio. Cabalmente un ámbito es una modalización del espacio. La definición técnica la hemos propuesto: "espacio más actitud". El espacio en el teatro queda acotado merced a un cuádruple escalonamiento: un espacio mundanal, periférico y latente (1); el espacio del espectáculo o ámbito escénico (2), conjugando la sala, como espacio público, y el espacio técnico, la escena propiamente dicha (3), dentro de este último, un espacio escenográfico."



¿Qué es un espacio inmersivo?

En el libro escrito en colaboración entre *Grigore Burdea* y *Philippe Coiffet* "**Tecnologías de la realidad virtual**" nos encontramos con algunas precisiones con respecto al concepto de realidad virtual. Expresan que habitualmente el gran público tiende a asociar las simulaciones de la realidad virtual "con sistemas de visualización montados en la cabeza del usuario y con guantes de retorno sensorial, simplemente porque éstas fueron las primeras herramientas empleadas en dichas simulaciones" (6) Sin embargo, la realidad virtual "no impone el empleo de cascos. Puede emplear pantallas grandes e incluso sofisticadas estaciones de trabajo gráficas." (7) En síntesis, ¿qué es la realidad virtual? En términos funcionales "es una simulación por ordenador en la que se emplea el grafismo para crear un mundo que parece realista." (8) Dicha simulación no es estática sino que responde a las órdenes del usuario impartidas mediante la voz, gestos, etc. Aquí aparece una característica clave de la realidad virtual: la interacción en tiempo real, "el término "tiempo real" significa que el ordenador es capaz de detectar las entradas efectuadas por el usuario y de reaccionar a ellas modificando instantáneamente el mundo virtual." (9) Debido al poderoso influjo que genera la interactividad, a esa sensación de que existe un mundo que voy creando a la medida de mis deseos, es que el usuario experimenta la sensación de inmersión, es decir, la ilusión de participación en la acción que se desarrolla en pantalla. La definición que termina resumiendo todos estos aspectos es la siguiente: "Un sistema de realidad virtual es una interfaz que implica simulación en tiempo real e interacciones mediante múltiples canales sensoriales. Estos canales sensoriales son los del ser humano: la vista, el oído, el tacto, el olfato y el gusto." (10)

Hasta ahora hemos visto dos de las tres "I" que los autores consideran para la realidad virtual: **Interactividad, Inmersión** y, la que resta, es la **Imaginación**.

"El sistema de simulación no es sino un medio, o una interfaz con el usuario... Estas aplicaciones las conciben los especialistas en realidad virtual que utilizan su creatividad como si fuesen modernos dioses... Así, pues, los campos en que la aplicación puede resolver determinado problema o en que la simulación funciona, dependen mucho de la imaginación del operador." (11)

Si eliminamos la simulación por ordenador que haría de esta realidad una realidad virtual (opuesta a lo real como hecho empírico, fáctico) podemos considerar que determinadas experiencias teatrales se basan en la inmersión, como relación actor-espectador diseñada por el puestista o director, en la imaginación, como presupuesto de un espectador que debe realizar determinadas relaciones mentales con dichos elementos, agregando todo su acervo cultural en la organización del hecho teatral, generando no una realidad virtual, sino una realidad otra, de la que participan todas las creaciones artísticas. Dejo de lado por el momento la interacción para cuando analice la relación espectador-espectáculo.

Es necesario aclarar que el uso de un concepto informático para la reflexión del hecho teatral no responde a la necesidad de "estar a la moda" sino a la posibilidad que brinda de ampliar los supuestos teóricos al momento de analizar una realidad tan compleja como la de la representación teatral. El teatro "como la peste, rehace la cadena entre lo que es y lo que no es, entre la virtualidad de lo posible y lo que ya existe en la naturaleza materializada." (12)

Bajo el signo de Artaud.



Artaud escribe entre 1931 y 1936 "**El teatro y su doble**" donde expresa los postulados que a su juicio debe cumplimentar el teatro el cual es comparable con la peste:

"...al igual que la peste, el teatro es un delirio, y es contagioso. El espíritu cree lo que ve y hace lo que cree: tal es el secreto de la fascinación." (13)

Esta comparación hunde sus raíces en una profunda organicidad del trabajo del actor. Podemos "regular el juego inconsciente del espíritu" pero no así los humores de los órganos. Artaud hace referencia a San Agustín, en su libro "**La ciudad de Dios**", en donde este lamenta la similitud que existe entre la peste que mata sin destruir órganos y el teatro que, sin matar "provoca en el espíritu, no ya de un individuo sino de todo un pueblo, las más misteriosas alteraciones". El trabajo del actor es manifestar aquello que permanece reprimido, oculto tras las máscaras de la cultura, pero si eso que aparece es oscuro o hunde sus raíces en el mal, debemos achacárselo a la vida no ya a la peste o al teatro. Es de aquí de donde surge su teatro de la crueldad:

"En el plano de la representación esa crueldad no es la que podemos manifestar despedazándonos mutuamente los cuerpos, mutilando nuestras anatomías... sino la crueldad mucho más terrible y necesaria que las cosas pueden ejercer en nosotros. No somos libres. Y el cielo se nos puede caer encima. Y el teatro ha sido creado para enseñarnos eso ante todo." (14)

Es el actor el encargado de mostrar esta crueldad, a través de una especie de lenguaje que se halla "a medio camino entre el gesto y el pensamiento". ¿Y qué podemos tomar como ejemplo para construir este lenguaje? El teatro oriental. Cuando Artaud presencia una función de teatro balinés en París queda conmovido.

Esta impresión causada por el teatro balinés en Artaud es tanto mayor por cuanto reniega del teatro occidental acusándolo de rendir un excesivo homenaje al autor y por lo tanto a la palabra. "No se trata de suprimir la palabra... sino de modificar su posición, y sobre todo de reducir su ámbito" (15) Artaud intenta, al decir de Susan Sontag, "remediar la escisión entre lenguaje y carne" (16), explicitar lo oculto. Pero modificar la posición de la palabra en el teatro es **emplearla de un modo concreto y en el espacio**. Artaud propone modificar la tradicional relación actor-espectador preconizando "un espectáculo giratorio" en el cual la separación de escena-sala, propia del teatro a la italiana, quede superada. Esta modificación del espacio generaría una percepción distinta del hecho teatral al propiciar una mayor cercanía al ámbito escénico y por lo tanto a una comunicación más directa entre el actor y el espectador. En su Primer Manifiesto del Teatro de la Crueldad dice con respecto a esta relación:

"Suprimimos la escena y la sala y las reemplazamos por un lugar único, sin tabiques ni obstáculos de ninguna clase, y que será el teatro mismo de la acción. Se restablecerá una comunicación directa entre el espectador y el espectáculo... ya que el espectador, situado en el centro mismo de la acción, se verá rodeado y atravesado por ella... el público estará sentado en medio de la sala, abajo, en sillas móviles... la ausencia de escena en el sentido ordinario de la palabra invitará a la acción a desplegarse en los cuatro ángulos de la sala... de forma simultánea..., en lo alto unas galerías seguirán el contorno de la sala... Tales galerías permitirán que los actores, cada vez que la acción lo requiera, se persigan de un punto a otro de la sala, y que la acción se despliegue en todos los niveles y en todos los sentidos de la perspectiva, en altura y profundidad... lo sumergirá en un constante baño de luz, de imágenes, de movimientos y de ruidos." (17)

El espacio teatral en X (ya que así se ha tipificado la relación actor-espectador propuesta por Artaud) es centrífugo, ubica al público en el centro y la escena en la periferia (aunque también puede usar el centro) transformando todo el espacio en escena, sumergiendo al espectador, procurando la mayor integración entre la acción y el público. De ahí que se le dé la denominación de **teatro total**.

El hecho escénico de esta manera se encuentra al filo de lo ritual, de lo ceremonial. Nos encontramos ante un tipo, ya que no el primero, de **espacio inmersivo**. Sus antecedentes podemos encontrarlos ya en los ritos mágicos que celebraron nuestros antepasados prehistóricos en las cavernas, o en la *Edad Media*, donde se realizaron misterios en las mismas iglesias, volviendo el teatro a lo que fue su origen: la ceremonia propiciatoria.



Antecedentes históricos de los espacios inmersivos.

La Edad Media.

La *Iglesia Católica* generó una especie de drama que tuvo su apogeo durante el período gótico y cuyas raíces debemos buscar en la institucionalización de la misa en comunión del siglo IV. De esta liturgia y del canto gregoriano, en el que "dos partes del coro se contestan mutuamente o en el que todo el coro responde al cantor o solista" (18) surgen las diversas manifestaciones dramáticas medievales.

La evangelización fue la primera función de los dramas, de tal forma que el espacio adecuado para tal fin fueron los templos, la totalidad de las naves de las iglesias. Podemos imaginar a los fieles deseosos de participar de estas manifestaciones dramáticas, de la misma manera que suponemos que determinadas situaciones, ya sea por su temática o por su forma de expresión, generaran risas o expresiones no adecuadas para un ámbito destinado al culto. De ahí que la Iglesia terminara por desalojar estas manifestaciones del interior del templo para ubicarlas, primero en el atrio y luego en plazas y mercados.

Este drama litúrgico va enriqueciéndose con episodios grotescos o farsescos para subrayar las características de los personajes que tipificaban la Gula, la Lujuria, etc. De esta manera resurge la farsa popular -cuyos antecedentes se remontan a las comedias griegas- que se encontraba relegada ante la tragedia de tipo religioso.

Evolución de los espacios escénicos medievales a los espacios escénicos renacentistas.

Durante la *Alta Edad Media* nos encontramos con mimos, bailarines, actores, músicos y cantores, que ejercían su labor a nivel popular. No representaban en un lugar fijo, no existía un **ámbito escénico**, creaban el espacio de la representación, este se hallaba donde ellos estaban. El otro lugar elegido para las representaciones, pero de tipo sacro, es la Iglesia.

Entre los siglos IX y X el espacio es la iglesia y la estructura procesional tiende a hacerse estática: la acción se centra en el "sepulcro" el cuál es una modificación de una estructura preexistente, un aparato efímero o una construcción duradera al que se llega luego de un recorrido, ya sea directo o interrumpido con algunos altos por otras situaciones dramáticas que se desarrollan a su paso. Es decir, el espacio escénico posee una estructura procesional, cuyo sentido ya está dado por el espacio eclesial. Es decir, que para realizar las representaciones se utilizan lugares de la iglesia que sean particularmente significativos para lo que se desea mostrar, no agregando ningún aditamento decorativo si dicho lugar ya es lo suficientemente connotativo. Si se desean mostrar situaciones más complejas, las "paradas" o "sedes" o "casas", deberán incrementarse para que el desarrollo narrativo sea más fluido. Es lo que sucede a partir de los siglos XII y XIII.

Una descripción de estos espectáculos nos puede aclarar el panorama. En este caso se trata de "**Ludus de Antichristo**", de *Tegernsee* en *Baviera*. Aquí nos encontramos con que el lugar elegido para su realización es la plaza, la cual tendrá ocho sedes y platea, orientadas según los puntos cardinales; las sedes son calificadas por los personajes o por alegorías; hay procesiones de entrada, traslados entre las sedes, batallas en la platea, un asedio, un terremoto final.

"El espacio es total y poliescénico, calificado por recorridos y estaciones, personajes-símbolo y lugares construidos; y el público está implicado en él".(19)

Como vemos no solamente es la iglesia en donde se muestran los espectáculos, sino también la plaza. Entre los siglos XIV y XV el panorama se diversifica: hay espectáculos con espacios teatrales y escénicos muy organizados en representaciones que duran varios días, o al contrario hay espectáculos de tipo "privado" en donde el espacio escénico se simplifica. En este período nos encontramos con representaciones sacras, realizadas con gran fasto, en iglesias, utilizando la organización por tablados en el interior de las naves, con el posterior traslado de los fieles por las "casas", o si no, con representaciones igualmente sacras al aire libre con participación activa de todo el pueblo (no sólo organizando los espacios, sino actuando cuando era necesario) que solían durar varios días. Hay también espectáculos de la ciudad y de la corte: la representación del Infierno sobre barcos en el río *Arno* organizada por una compañía florentina en 1304 o la *Toma de Jerusalén* en un salón de la corte francesa de *Carlos V* (1338) que tiene a un lado una cortina de la cual sale un barco y de otro un castillo. También mascaradas, torneos, y complejas fiestas civiles. Los grandes ciclos ingleses podían realizarse con grandes carros móviles (uno por cada escena) o bien con los llamados carros tipo plataforma. El espacio del teatro es la alteración del espacio cotidiano calificado por las sedes funcionales y por el recorrido entre ellas.

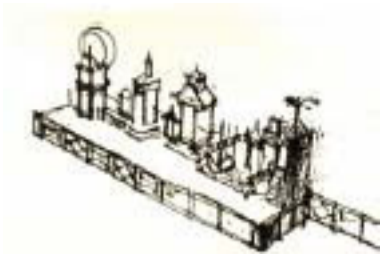


En el siglo XV los "ingenios", especialmente en la Italia humanista, constituyen un tipo de manifestación espectacular para las representaciones alegóricas, ya sean civiles o religiosas. Es la técnica puesta al servicio del espectáculo, en el sentido actual del término. Veamos ahora una descripción de un "ingenio" diseñado por *Brunelleschi*. Es para **La Anunciación** (1439) de la iglesia de la *Annunziata* en donde se organiza el lugar del público entre dos espacios para la representación: un tablado sobre un antepecho de piedra al inicio del transepto, teniendo encima la "casa" de María; y una tribuna de madera sobre la puerta de entrada con el "ingenio" del Paraíso, escondido por un telón. El espacio es luego construido por la acción que se desarrolla sobre el tablado hasta que un "ruido de trueno" atrae la atención atrás, donde se abre el Paraíso (recinto, trono, luces); de aquí parte el ángel "sobre dos cuerdas", que cruza la iglesia sobre las cabezas de los espectadores hasta el tablado para la Anunciación; y de aquí parte un fuego que cruza la iglesia (como el ángel) llenándola de luces y chispas. En este "ingenio" el lugar de la representación es la totalidad de la iglesia.

Un segundo "ingenio" de *Brunelleschi* se ubica entre 1425 y 1450 y es un **Paraíso**. Aquí la visión del espacio es frontal: arriba del tablado, en lo alto, hay una cúpula o media esfera escondida por un cielo artificial que, comúnmente, se abre con estruendo de trueno revelando luces y ángeles; del hueco rodante de la cúpula baja el "mazzo", una rueda con ocho ángeles que se detiene suspendida en el aire mientras por ésta continúa bajando Gabriel hasta el suelo.

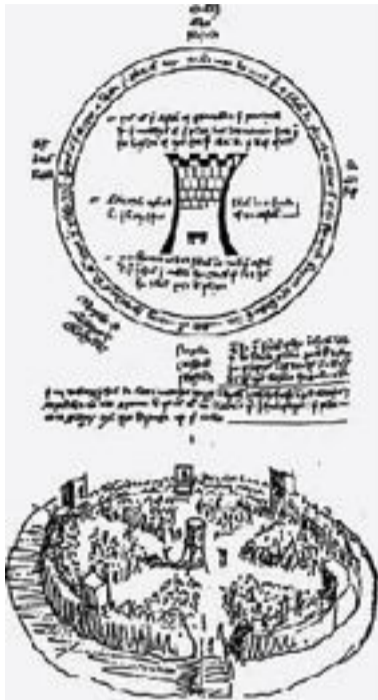
De estas manifestaciones podemos dejar en claro que si bien no existe una idea formal de teatro, se encuentra el deseo de organizar la percepción, ya sea por el espacio envolvente o frontalmente unificado lo que sumado a la visión perspectivista terminará dando origen en el siglo XVI al teatro "a la italiana", con una fuerte separación entre el espacio de la acción y el espacio de la espectación.

La historiografía intentó formalizar dichas tipologías del espacio escénico medieval, formulando las siguientes distinciones: uno es el **espectáculo itinerante** (que puede ser procesional y/o sobre carros) y otro, el **espectáculo con sede fija**, en un lugar cerrado o al aire libre. A la vez, los espectáculos con sede fija se reúnen bajo tipos fundamentales:



* La **escena "plano"** a la francesa, en que los "lugares" son colocados uno junto al otro sobre un único tablado;

* La **escena "volumétrica"** o tridimensional que prevaleció en Alemania, tenía una serie de tabladillos aislados para cada lugar elegido, que se ubicaba en un espacio urbano al aire libre de acuerdo a un determinado recorrido de espectación;



* La **escena circular**, prevalente en Inglaterra, con los lugares o sedes sobre tabladillos aislados, colocados sobre la circunferencia y también al centro (como vemos, muy similar al espacio en X);

* Y, por último, los **"ingenios"** italianos.

Lo más importante de estas tipologías es su gran variedad y posibilidades de combinación que propiciaba la no existencia de un espacio teatral considerado éste como un sitio público (de tipo arquitectónico) destinado a las representaciones. Si no eran los "actores" los que separaban un espacio generando una zona de veda o si no se trata de un "tablado" (como lo hará luego la *Comedia del Arte*) para acaparar la atención y ser vistos, el medioevo se caracteriza por la modalidad de las "casas". El lugar elegido es un espacio "marcado" (relacionado con la veda), que entra en relación con una platea, la cuál antes de ser el espacio del espectador, puede ser el espacio común de actor y espectador. La presencia de varios "lugares elegidos" tiene que

ver con la narración: una sucesión en el tiempo de unidades espaciales. Esto se relaciona con que la percepción de dichas unidades espaciales no se da en forma **simultánea**, sino **sucesiva**. Es el espectador el encargado de recomponer mentalmente el espacio y, como consecuencia de ello, sentirse **envuelto** en él.

"El espacio envolvente es el espacio del teatro medieval, al descubierto o al interior, lineal o circular; es un espacio que se construye en el tiempo, en la sucesión de las acciones y la mirada. No tiene una forma frente a la cual uno se coloca, es una situación de relación en la cual uno se involucra." (20)



Siglo XX.

En los principios.

"Todo espectáculo por crear en estos días debe aspirar a que la sala participe en la acción que se desarrolla sobre el escenario. Al organizar sus espectáculos, el dramaturgo y los técnicos no deben contar solo con los actores y la maquinaria sino también con la sala, invitada a ayudarles y a completar su obra. Producimos conscientemente espectáculos inacabados, porque las correcciones más importantes deben ser hechas por los espectadores. Estos espectáculos se consumirán, de una a otra representación, por los esfuerzos conjugados entre actores y público." (21)



Esta cita corresponde a Meyerhold, del que se desconoce el momento en que toma contacto con las teorías de Adolph Appia, si bien para 1909 en el momento en que pone en escena "Tristán e Isolda" ya estaba familiarizado con el trabajo de éste titulado "La música y el escenario". En dicho texto Appia expresa su repudio por los telones pintados y propugna una construcción de elementos sólidos, materiales y practicables "jugados en función de su significado concreto y tipificados por una iluminación dosificada y consecuyente." (22)

Appia en sus investigaciones escenográficas supera los decorados ilusionistas y construye trastos escenográficos que potencian y valorizan los juegos de los actores, a los que la luz se suma de manera decisiva.

"Todas las tentativas de reforma escénica tocan este aspecto, es decir, la forma de dar a la luz su potencia total y a través de ella, al actor y al espacio escénico su valor plástico integral." (23)

Otro de sus planteos tiene que ver con la necesidad de romper la barrera que separa a los espectadores de los actores vaticinando un arte dramático en "donde nadie consentirá en seguir siendo un espectador pasivo." (24)

Esta ruptura del espacio ilusionista propuesto por Appia en la escenografía y el espacio escénico y por Meyerhold desde sus puestas en escena y desde la teoría de la **Biomecánica** son coincidentes con el cambio de paradigma formal que sucede en las artes plásticas. De la estructuración mimética (la interpretación de la realidad mediante la imitación) de gran parte del arte y la literatura Occidental se pasa a la **construcción** de las mismas. "El juicio era esencialmente contemplación, una observación de la realidad, y su **mímesis** era un reflejo de su valor" (25) expresa Daniel Bell y continúa diciendo que el modernismo es justamente la destrucción de la mímesis. Este niega la primacía de una realidad externa, como algo dado. "Trata de reordenar esa realidad o de retirarse al interior del yo, a la experiencia privada como fuente de sus intereses y sus preocupaciones estéticas".(26) Es la aparición de los Movimientos de Vanguardia que se desarrollan desde mediados del siglo XIX hasta mediados del XX. Los aspectos más importantes de este inicio de superación de la mímesis son:

* La reacción frente al naturalismo.

Tanto Cézanne como la generación siguiente desean superar las apariencias variables -aquello que deseaba fijar el impresionismo, llegando a la consumación del naturalismo- y llegar a la verdad escondida que se encuentra más allá. Gauguin declara: "Cuando el artista, por su parte, quiere realizar una obra creativa no tiene necesidad de imitar a la naturaleza, sólo debe tomar los elementos de la naturaleza y crear un nuevo elemento." (27) Es conocido lo dicho por Cézanne con respecto a que todas las estructuras del mundo real son variaciones de los tres sólidos básicos: el cubo, la esfera y el cono, organizando su espacio pictórico en planos, para destacar una u otra de esas formas.

* La **disposición** activa, **constructiva** frente a la realidad. (28)

En las artes occidentales la teoría del conocimiento se convierte en el agente para la transformación de los modos representacionales miméticos y las coordenadas dadas de espacio y tiempo. "Y hallamos la contemplación sustituida por la **sensación**, la **simultaneidad**, la **inmediatez** y el **impacto**." (29)

Dirá Meyerhold:

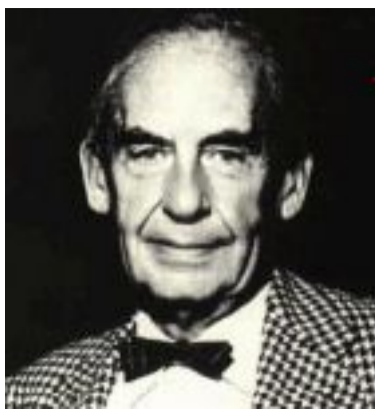
"...el constructivismo se introdujo en nuestro teatro cuando luchábamos contra el naturalismo; cuando nos vimos obligados a desnudar la escena con objeto de que no se nos colara por ninguna rendija esa gran monstruosidad y toda la carpintería del teatro naturalista" (30)

Meyerhold y los constructivistas se abocarán a la construcción de la gran máquina escénica de utilidad múltiple.

También alrededor de 1906-1907, Meyerhold lee "La escena del futuro" de Georg Fuchs, un trabajo que como el mismo Meyerhold admite, le causa una gran impresión. Fuchs hace un llamado "a la restauración del teatro como ritual festivo comprometiendo por igual a actores y espectadores en una experiencia común que revelara el significado universal de su existencia personal." (31) La obra, escribe Braun que escribe Fuchs, no tiene vida sino como experiencia compartida: "En virtud de sus orígenes, el actor y el espectador, el escenario y la sala, no se oponen el uno al otro, son una unidad." (32) La descripción que hace del escenario es la siguiente:

"El escenario mismo, debe ser ancho antes que profundo y dividido en tres franjas ascendentes unidas por escalones de poca profundidad del mismo ancho. El primer plano del escenario está ubicado frente a la apertura del proscenio, extendiéndose en un arco bajo hacia la sala. El escenario del medio es, en efecto, un puente angosto que une dos paredes entre las que la apertura está normalmente cerrada con un telón de fondo. En el evento que se tenga que usar el escenario del medio (escenas con grupos de gente o para facilitar el cambio rápido de escenas) se puede colgar un telón pintado en la parte de atrás del escenario, pero con la intención de proveer un fondo decorativo en vez de crear una ilusión de distancia o perspectiva. La acción central se concentra en la superficie baja del primer plano del escenario donde los actores tendrían que destacarse contra el fondo como figuras en un bajorrelieve." (33)

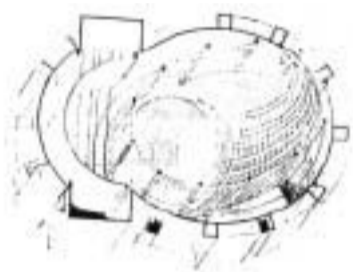
En el teatro experimental del director ruso Tairov, en la década de 1920, no se hacía distinción entre la escena y el público, no había ninguna barrera formal constituida por un proscenio o arco. La acción comenzaba y se desarrollaba en medio y alrededor de los espectadores, envolviéndolos en la acción y los sucesos.



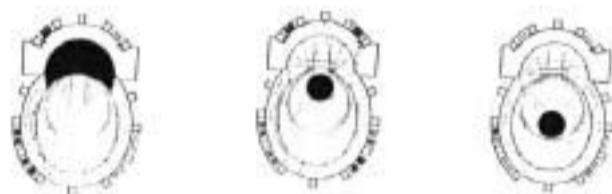
En 1927 *Gropius* diseña para el *Volksbühne* de *Erwin Piscator* su "**Teatro Total**". *Piscator* funda en 1924 su Teatro Proletario siguiendo el modelo de *Meyerhold*, lo que implica que el diseño satisface sobre todo las necesidades de una escena biomecánica para facilitar un "**teatro de acción**". El concepto de Biomecánica está relacionado con la preparación física del actor para enfrentarse a diversos personajes, tomando para ello el entrenamiento circense y de la *commedia dell'arte*, todo bajo el fin del contenido político. Dirá *Meyerhold*:

"El auditorio debe mantenerse permanentemente iluminado, manteniendo con ello un vínculo visual permanente entre actor y público... se deben evitar las "tonterías espirituales" del escenario burgués. El teatro no debe ser considerado como culturalmente independiente. El escenario ha de ser utilizado como un foro político o como simulador de una profunda experiencia social." (34)

Piscator declara con respecto a su teatro: "El estilo de arquitectura teatral que domina nuestra época es una supervivencia del absolutismo: es el teatro de corte. Su división en orquesta, balcones, logias y galerías reproduce la jerarquía social de la sociedad feudal." (35) Se plantea, entonces, la democratización de la sala y la dotación mecánica de las distintas áreas escénicas.



La solución que presenta *Gropius* a *Piscator* es la de un auditorium que podría ser transformado rápidamente en cualquiera de las tres formas clásicas de escena: proscenio, circular y central. En 1934, *Gropius* manifestará con respecto a ésta propuesta:



"Se obtiene una transformación completa del edificio haciendo girar 180° la plataforma del escenario y parte de la orquesta. Entonces el anterior proscenio se convierte en una pista central totalmente rodeada por filas de espectadores. Esto puede hacerse incluso en plena función. Este ataque al espectador, moviéndolo durante la representación y

desplazando inesperadamente la zona del escenario, altera la existente escala de valores, presentando al espectador una nueva conciencia de espacio y haciéndole participar en la acción". (36)

El auditorio convertible estaba equipado también con un escenario periférico, en el que la acción podía rodear al público. Alternativamente, este **Spielring** podía ocultarse por una pantalla segmentada de proyección posterior, para exhibir imágenes cinemáticas como complemento de la acción en el escenario. Se disponía también de un ciclorama desmontable similar para el escenario propiamente dicho. La adaptabilidad de este auditorio sería incrementada ulteriormente por la aportación de exhibiciones acrobáticas, exactamente encima de la pista circular central. Este escenario aéreo habría tenido el efecto de transformar el vacío ovoide de *Gropius* en un auténtico espacio tridimensional de actuación, con el público rodeando o rodeado por la acción en todas partes.

Hemos recorrido históricamente hasta aquí los espacios inmersivos previos a la propuesta artaudiana. De este transcurso podemos inferir que existen al menos dos propuestas de espacios inmersivos: los **espacios inmersivos ascéticos (a)** y los **espacios inmersivos tecnológicos**. El primero está en relación con una estrecha vinculación ritual no mediatizada entre espectadores y actores. Esta relación pretende ser directa, sumergiendo al espectador en el rito simbólico. En el segundo ese sumergirse se conjuga con el uso de las nuevas tecnológicas, generando una simulación espacial que se pretende equívoca con respecto a los espacios de lo real y de ficción. Estas dos tendencias se profundizarán mucho más a lo largo de lo que queda del siglo XX para analizar.

Living Theater y happenings.

"A partir de los años 60 diferentes manifestaciones artísticas de alto nivel de elaboración -no sólo el teatro- tendieron, en su ejecución, a intervenir lo cotidiano, a proponerse como el terreno, literal, de alguna práctica liberadora. El teatro, por implicar una relación social viva y presente, ofrecía un campo privilegiado para la materialización de esta actitud. Los happenings, las performances, el teatro de calle y otras muchas estéticas -algunas influidas por un enfoque antropológico más o menos sistematizado y consciente-; pero también el movimiento de teatro político de los años 60, el teatro "poblacional", y muchas formas de teatro de "apoyo social", admiten un estudio bajo esta perspectiva" (37)

Durante la década del 60 en teatro, la espontaneidad lo era todo. Se elimina el texto y reaparece la improvisación, exaltando la espontaneidad sobre la reflexión. Cuando *Judith Malina*, directora del **Living Theater** (Teatro Vivo) decía: "No quiero ser *Antígona* (en el escenario); soy y quiero ser *Judith Malina*", pretendía eliminar la ilusión en el teatro, el espacio de ficción.

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



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

Como vemos, nuevamente hace su aparición *Artaud* con su deseo de unión entre el arte y la vida y su proyecto de retorno al ritual. El ritual, para *Durkheim*, depende ante todo de una clara distinción entre lo sagrado y lo profano, acordada por todos los integrantes de la cultura. El ritual custodia las puertas de lo sagrado y una de sus funciones es conservar los tabúes esenciales para una sociedad en funcionamiento, mediante la sensación de temor respetuoso a que recurre; en otras palabras, el ritual es una representación dramatizada del poder sagrado. En una sociedad que no parte de esta distinción fundamental entre dos ámbitos del ser y que niega toda idea de una jerarquía de valores ordenados, ¿cómo puede haber algo semejante a un ritual significativo?, preguntará *Bell*. Desde ya que lo que el nuevo teatro llamaba ritual no dejaba de dar la sensación de ser una exaltación de la violencia. Para lo cual se apartaron del teatro (que no deja de ser una producción simbólica) para realizar happenings en donde la integración "con la vida" es mayor.

En un documento de 1966 *Beuys, Brock, Ferro, Lebel, Pardo, Vostell*, etc. expresan con respecto al happening: "... crea una relación de intensidad con el mundo que nos rodea porque se trata de hacer prevalecer en plena realidad el derecho del hombre a la vida psíquica." (38)

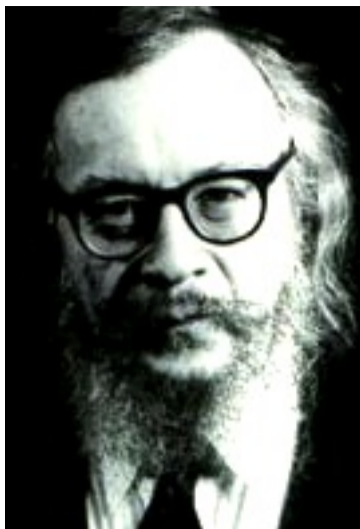
Con respecto a esto dirá *Marchan Fizz*:

"El happening europeo ha sentido la necesidad de una instrumentalización transformadora de la realidad y, en primer lugar, de la reivindicación de la vida psíquica ahogada por las condiciones históricas existentes. Toda posible transformación se filtra a través del redescubrimiento de la propia subjetividad... esta reivindicación de la vida psíquica va íntimamente ligada a la magia y al ritual..." (39) Para luego agregar: "...es preciso insistir en que ciertas manifestaciones europeas se han interesado por el happening como reconquista de la función mágica y del arte como transmisión de ciertas fuerzas psíquicas... Muchas de estas experiencias manifiestan incluso semejanzas estructurales con el ritual: el acto se celebra con parsimonia tanto por los sacerdotes artísticos como por el devoto público. Ambos realizan acciones sustitutivas de sacrificios y víctimas... Se han despertado prácticas rituales primitivas, aisladas y privadas de sus contextos de creencia y religiosos." (40)

En el simposio sobre "destrucción en el arte" realizado en la iglesia *Judson* de *Nueva York* en 1968, uno de los participantes suspendió un pollo blanco vivo del techo, lo hizo balancearse y luego le cortó la cabeza con unas tijeras de podar. Después colocó la cabeza cortada dentro de sus piernas, dentro de la bragueta cerrada y procedió a martillar el interior de un piano con el cuerpo del animal. El artista alemán *Herman Nitsch*, en la *Cinémathèque* (1968) -perteneciente a lo que se dio en llamar el accionismo vienés- destripó una oveja en el escenario, volcó las entrañas y la sangre sobre una muchacha y clavó el cuerpo del animal a una cruz. En este happening, los actores del Teatro del misterio-orgía se arrojaron unos a otros cantidades de sangre e intestinos, presumiblemente reproduciendo el rito romano del taurobolium, en el cual se mataba a un toro de sacrificio sobre la cabeza de un hombre colocado en un agujero como parte de su iniciación en los misterios frígios.

En las antípodas del happening o del teatro anarquista del *Living Theatre* se encuentra el **Teatro Laboratorio** de *Grotowski*. Con un planteo más sectario, y encumbrando el trabajo del actor, el teatro de *Grotowski* realiza importantes innovaciones en la escena al propiciar nuevas relaciones entre el actor y el espectador, abrevando de antiguas tradiciones, tanto orientales como occidentales.

El teatro Laboratorio de Grotowski.



Jerzy Grotowski creó en 1959 el **Laboratorio Teatral** en *Opole* al suroeste de *Polonia*. En la historia del teatro se recuerdan los "laboratorios" de *Stanislavski*, *Vajtangov*, *Meyerhold* y *Copeau*. Cuando *Grotowski* definió esta palabra en *Opole* utilizó el ejemplo del *Instituto Bohr*.

"Es un lugar de encuentro donde físicos de distintos países experimentan y dan su primer paso en la tierra de nadie de su profesión". (41)

En 1965, el *Laboratorio Teatral* se mudó a la ciudad universitaria de *Wroclaw* y ahí se convirtió en el **Instituto de Investigación del Actor**. Las representaciones del *Laboratorio Teatral* plantean una especie de modelo activo en el que las investigaciones regulares sobre el trabajo del actor pueden ponerse en práctica. Dentro del medio teatral, esas investigaciones se conocen como el **Método Grotowski**.

"Grotowski es único" dice *Peter Brook* para continuar:

"... porque nadie en el mundo... desde *Stanislavski*, ha investigado la naturaleza de la actuación, sus fenómenos, sus significados, la naturaleza y la ciencia de sus procesos mentales, psíquicos y emocionales tan profunda y completamente como *Grotowski*." (42)

El método actoral propuesto por *Grotowski* daría como resultado al actor santo.

"Si el actor, al plantearse públicamente como un desafío, desafía a otros y a través del exceso, la profanación y el sacrilegio injurioso se revela a sí mismo deshaciéndose de su máscara cotidiana, hace posible que el espectador lleve a cabo un proceso similar de autopenetración. Si no exhibe su cuerpo, si en cambio lo aniquila, lo quema, lo libera de cualquier resistencia que entorpece los impulsos psíquicos, entonces no vende su cuerpo sino que lo sacrifica. Repite la expiación; se acerca a la santidad." (43)

Este acceso a la liberación y a la exteriorización orgánica sólo se logra mediante la investigación y un exhaustivo entrenamiento corporal. Este método de actuación necesitaba asimismo de una peculiar relación entre el actor y el espectador. *Grotowski* reconocía como esencial del hecho teatral al actor y la relación con el espectador.

"¿Puede existir el teatro sin actores? No conozco ningún ejemplo de esto. ¿Puede el teatro existir sin el público? Por lo menos se necesita un espectador para lograr una representación. De esta manera podemos definir el teatro como lo que "sucede entre el espectador y el actor". Todas las demás cosas son suplementarias..." (44)

Grotowski abandonó la relación tradicional de escenario-espectador generando para cada espectáculo un nuevo espacio relacional entre actores y espectadores, creando de este modo una variedad infinita de relaciones entre el público y lo representado: los actores pueden actuar entre los espectadores, poniéndose en contacto directo con el público y dándole un papel pasivo en el drama (**Caín** de *Byron* y el **Sakuntala** de *Kalidasa*); o pueden construir estructuras entre los espectadores e incluirlos de esa manera en la arquitectura de la acción, sujetándolos a un sentimiento de presión, congestión y limitación de espacio (**Akrópolis** de *Wyspianski*); o bien pueden actuar entre los espectadores e ignorarlos, mirando a través de ellos. Los espectadores pueden estar separados de los actores, por ejemplo mediante un alto corral del que sólo sobresalgan sus cabezas (**El príncipe constante** de *Calderón*) y desde esta perspectiva mirar a los actores como si fueran animales

encerrados en un corral; o toda la sala es utilizada como un lugar concreto: la "última cena" de *Fausto*, en un refectorio de un monasterio, donde *Fausto* agasaja a los espectadores, los huéspedes de una fiesta barroca servida en grandes mesas, al mismo tiempo que les ofrece episodios de su vida.



"La eliminación de la dicotomía escenario-auditorio no es lo más importante... El interés fundamental es encontrar la relación apropiada entre el actor y el espectador en cada tipo de representación y cumplir la decisión mediante arreglos concretos." (45)



Para *Magalí Muguercia* esta inquietud "tenía mucho del apasionado reclamo de vida y verdad de *Stanislavsky*; pero también de la aspiración brechtiana a encontrar alguna clave de funcionamiento signico que diera acceso a una comprensión compleja del mundo. Los lenguajes que propuso reunían en un solo cauce aquellas dos actitudes investigativas que el teatro del siglo XX había venido perfilando." (46)

Tanto el sentido de la **organicidad** del actor y de su relación con el público, como la producción de **formas simbólicas** con su referencialidad signica, fueron abordados por *Grotowski* en absoluta interdependencia:

"Para *Grotowski* el encuentro con la vida pasaba por un encuentro con los mitos y los arquetipos del imaginario y del inconsciente colectivos, con el nivel profundo de la producción simbólica de una cultura. De este modo se introduce en las vanguardias teatrales del siglo XX la novedad del prisma culturalista." (47)

Esta perspectiva culturalista será la desarrollada por un discípulo de *Grotowski*, *Eugenio Barba*, a través de sus postulados de un teatro antropológico.

Espacio inmersivo ascético: Eugenio Barba y el Odin Teatret.

Al considerar a *Eugenio Barba* como uno de los propulsores de los espacios inmersivos ascéticos y para arribar al análisis de la forma que resulta más pertinente para hablar de este tipo de relación actor-espectador (**Trueque**) es que realizaré una extensa cronología del **Teatro Odín**, a fin de poder contextualizar dicho intercambio.

En 1960 *Barba* va a *Varsovia* donde conoce a *Jerzy Grotowski* incorporándose en poco tiempo al *Teatro Laboratorio* creado por éste. *Barba* pasa con *Grotowski* casi tres años que él considera de "aprendizaje". Con frecuencia cita a *Grotowski* como su "maestro". *Grotowski* ha hablado de *Barba* como de su único pupilo, el único que ha sabido "traicionarlo". En 1963, *Barba* interrumpe su estadía con *Grotowski* y viaja a la *India*, para buscar técnicas que pudieran adaptarse al *Teatro Laboratorio* polaco. Ciertas formas del teatro oriental ya habían sido una "revelación" para muchos hombres del teatro occidental. Sin embargo, tanto *Meyerhold*, como *Brecht* o *Artaud*, nunca habían visitado Oriente y estudiado el teatro que tanto les fascinaba. De todas maneras habían encontrado en estos teatros una confirmación de sus propias ideas y teorías, que eran opuestas a las ideologías teatrales de su época. *Barba*, contrariamente, no va a confirmar ninguna teoría preexistente sino a buscar la experiencia de otro teatro. Lo que al parecer impresionó más a *Barba* no fueron solamente las imágenes de los **espectáculos de Kathakali**, sino algo que se escondía detrás de estos: la rigurosa preparación de los actores.

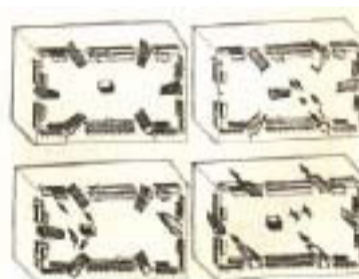


En 1965, después de los primeros meses en *Oslo* en que el entrenamiento era el centro de su trabajo, *Barba* y sus actores empiezan a ensayar "**Ornitofilene**" (Los amigos de los pájaros). La presentación de la obra se hace difícil. Nadie está interesado en un grupo que no es un teatro estable reconocido. Solamente diez de las cincuenta representaciones de *Ornitofilene* terminan por hacerse en *Oslo*. Las posibilidades de sobrevivir en *Noruega* son nulas. En este momento crítico, el *Odín* recibe una invitación para trasladarse a *Holstebro*, una pequeña ciudad de 20.000 habitantes en el noroeste de *Dinamarca* que se encuentra en proceso de planear una nueva política cultural. Deciden aceptar la invitación. Se autodenominan "**Teatro Laboratorio**

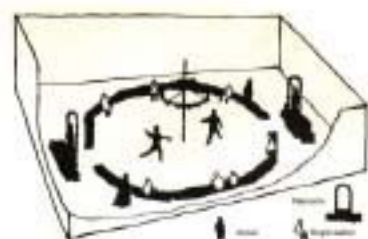
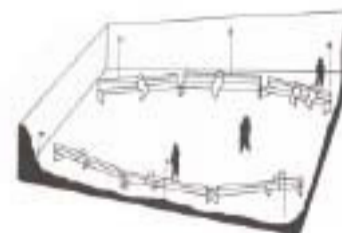
Inter-Escandinavo para el Arte del Actor".

De 1966 a 1972 es debido a la profusa actividad cultural que desarrolla el *Odín* que es aceptado en *Dinamarca*. Es conocido por los muchos espectáculos invitados de compañías extranjeras que organiza, los seminarios, la edición de libros y la publicación de revistas. En el extranjero empieza a ser apreciado por sus propios espectáculos que son asociados a *Grotowski* porque *Barba*, más que nadie, había contribuido para dar a conocer a *Grotowski* en el extranjero. El libro de *Grotowski*, **Hacia un teatro pobre**, que ha tenido una inmensurable influencia sobre la historia del teatro moderno, fue editado por *Barba* y publicado en 1968 por la editorial del *Teatro Odín*.

En 1967 el *Odín* presenta su segundo espectáculo, **Kaspariana**. Como la mayoría de los actores son extranjeros y no pueden expresarse bien en danés, el espectáculo evoluciona a través de acciones y situaciones dramáticas inspiradas en un guión del poeta danés, *Ole Servig*. Las palabras son utilizadas por sus efectos sonoros y por las diferentes asociaciones que un texto de muchas lenguas puede despertar, independientemente del valor semántico. Este tipo completamente desconocido de teatro, no basado en un texto escrito sino en un texto espectacular (acciones, relación actor-actor, relación actor-espectador, distribución y uso del espacio escénico, etc.) no atrajo un gran público cuando fue presentado por vez primera en *Holstebro*.



En 1969 el *Odín* presenta su tercer espectáculo: **Ferai**, que llegará a *París* en el mismo año, siendo representado para un máximo de 60 espectadores por vez. Es juzgado en *Dinamarca* como un ejemplo de teatro esotérico y ritual, alejado de los problemas históricos y sociales. De todas maneras fueron menos las asociaciones políticas de *Ferai* y más su carácter ritual lo que impresionó a los críticos, convirtiéndose en un éxito no sólo en *París* sino en todos los grandes festivales de teatro y en las demás capitales europeas. **De repente el Odín era famoso**. De nuevo en *Holstebro*, *Barba*, preocupado por los posibles efectos que este repentino éxito podría tener en los actores, interrumpe abruptamente las representaciones de *Ferai*. Disuelve el grupo con la intención de reformarlo ante de comenzar un nuevo trabajo. Solamente tres de los actores aceptan las nuevas condiciones de trabajo y se quedan: *Else Marie Lauvik*, *Iben Nagel Rasmussen* y *Torgeir Wethal*.



Los años 1974-1979 fueron para *Eugenio Barba* y el *Teatro Odín* un período de múltiples experimentos sobre la "utilización" del teatro, especialmente en las "regiones sin teatro". Resultado de esta apertura fue el trueque, una relación-intercambio con el espectador, que también se desarrolló a partir del encuentro con los grupos del Tercer Teatro (b) y de la visión de las "islas flotantes" (c) que construyen su propia cultura. En 1976 el *Odin* viaja al *Festival de Caracas*, en *Venezuela*. El nuevo espectáculo que presentan se llama **Come! And the day will be ours**, una reflexión sobre lo que el *Odin* ha visto mientras viajaba: la destrucción de culturas, la eliminación de aquello que es diferente y el golpe final a quienes ya están destruidos mediante el uso de su cultura como folklore.

En 1977 se presenta la primera versión de **Anábasis**, un espectáculo que invade y llena las calles y las plazas, los tejados y los balcones, las estatuas y las torres de las iglesias. *Anábasis* toma su nombre de una antigua crónica griega de un grupo de extranjeros marchando a través de países y poblaciones extrañas. Los actores, armados con zancos y banderas, máscaras, trompetas y tambores, se unen y dispersan como soldados. Solamente las dos altas imágenes de la muerte al final de la procesión están en contacto con la gente que los rodea. El viaje de *Anábasis* termina en una tela negra que envuelve a los actores, sofocando sonidos y voces.

A principios de 1978 los miembros del *Odin* se separan por tres meses. Algunos van a la *India, Brasil, Bali* o *Haití*; otros se quedan en *Europa* o *Dinamarca*. Cuando, en abril del 78, los actores regresan, cada uno trae una "guía de viaje": vestidos, instrumentos musicales, danzas, música o cortas escenas que sintetizan los recuerdos de sus viajes. La unidad del grupo se recompone en torno a este material, que a finales de este año dará como resultado un nuevo espectáculo: **El Millón - Primer Viaje**. En 1964, en su libro sobre *Grotowski*, **En busca del teatro perdido**, *Barba* había hablado del teatro como una "expedición antropológica".

Después de 1979, *Barba* se concentró de nuevo sobre el problema de la pedagogía, de la transmisión de la experiencia, elaborando el concepto de "**antropología teatral**" y creando el **ISTA**, *Internacional School of Theatre Anthropology (Escuela Internacional de Antropología Teatral)*.

La actividad del *ISTA* versa sobre la investigación de los principios de base que rigen la utilización particular del cuerpo en las situaciones de representación. Pero esta actividad está basada en una inversión de la óptica tradicional: no asimilar una técnica, sino "aprender a aprender". Se trata de comprender y de este modo dirigir los procesos que tienen lugar en el organismo del actor y lo ponen "en vida". Por primera vez, las tradiciones del teatro Oriental (japonés, chino, indio y balinés) están orgánicamente combinadas con la investigación dentro del entrenamiento del actor occidental. "*Originalmente el término antropología era comprendido como el estudio del comportamiento del hombre no solo a nivel socio-cultural, sino también en el ámbito biológico. ¿Qué significa entonces antropología teatral? Es el estudio del comportamiento del hombre en el ámbito biológico y socio-cultural en una situación de representación.*" (48)

Trueques (d) (1974 _ 1984)



"La diferencia es nuestro punto de encuentro. Imagínate dos tribus, en las dos orillas de un río. Cada tribu puede vivir por sí misma, hablar de la otra, hablar mal de ella o elogiarla. Pero cada vez que cruza el río y va a la otra orilla, lo hace para trocar algo. No cruza el agua para enseñar, predicar, entretener, sino para dar y tomar: un puñado de sal por un pedazo de tela, un arco por unas perlas. Trocamos nuestro patrimonio cultural". (49)

Es la situación de trueque una de las más ricas proposiciones del *Odin*. Todos los participantes son en algún momento actores o espectadores. La relación de igualdad cultural generada por el intercambio de hechos simbólicos de igual valía es lo que hace del trueque una de las expresiones teatrales más democráticas sin negar el valor simbólico ya que lo que se intercambia es cultura. Lejos

estamos de la conjunción arte-vida propugnada por los surrealistas y Artaud pero muy cerca del carácter ritual del teatro. En el Trueque no sólo podemos hablar de **Inmersión** sino también de **Imaginación** y de **Interacción**, una de esas tres "I" que nombramos al principio y tan difícil de explicitar en teatro. Esta acción **entre** no es con un elemento tecnológico sino con el **otro no mediatizado**.



"Un teatro puede abrirse a las experiencias de los otros teatros, no para mezclar distintas maneras de hacer espectáculos, sino para buscar principios similares a partir de los cuales transmitir sus propias experiencias" (50)

Espacio inmersivo tecnológico: La Fura dels Baus - De la Guarda.

La información relativa a la agrupación catalana **La Fura dels Baus** fue extraída de su sitio web oficial <http://www.lafura.com>. La correspondiente a **De la Guarda** también circula en la red pero en gran parte fue originalmente publicada en la *Revista Teatro al Sur* y *Cecilia Propato* aparece como su autora.

Este sentido de recopilación está basado en el interés de manejar directamente y dar a conocer lo que *La Fura* "dice que hace" dado que no hay documentación teórica respecto a la actividad desarrollada por este grupo. *De la Guarda*, en cambio, no teoriza sobre su hacer, sólo contesta preguntas.

"La Fura dels Baus es un equipo ecléctico de profesionales que ha creado un estilo propio y singular de espectáculo en vivo, en el que confluyen técnicas teatrales, artes plásticas y música. El resultado es un "espectáculo integral" en el que la vivencia del espectador es completa, lo ve, lo siente, lo huele, lo toca y forma parte del mismo. Por todo ello, se les considera

creadores de un nuevo lenguaje teatral que ha tenido amplia aceptación en todo el mundo.

Las obras de *La Fura dels Baus* no se representan en espacios convencionales, no existe en ellas un escenario formal sino que todo se transforma en espacio escénico. El público se entremezcla con las escenografías, se sitúa dentro, alrededor y debajo de ellas moviéndose y evolucionando en función de los diferentes impactos que le producen la música, las imágenes, la dramaturgia, los ingenios mecánicos, las esculturas móviles. Con estos elementos se crea un lenguaje de expresión propio, sin utilizar la palabra.

Los miembros de *La Fura* son: Miki Espuma - Miquel Badosa-Hansel Xavier Cereza- Alex Olle-Carlos Padrisa-Pera Tanti-Pep Gatell-Jürgen Muller "

La compañía realizaba intervenciones teatrales callejeras a finales de los años setenta. Ya en los primeros ochenta, a partir de su espectáculo "**Accions**" se convierte en el fenómeno artístico del momento. La base de este trabajo estaba formada por una gama de recursos escénicos que incluía música, movimiento, uso de materiales naturales e industriales, aplicación de nuevas tecnologías y la implicación del espectador directamente en el espectáculo. Todo estaba dominado por una creación colectiva donde el actor y el autor eran una misma entidad.

Esta estética creará su propia definición con el término "lenguaje furero" que se desarrolló en sucesivos espectáculos como son "**Suz o Suz**", "**Tier Mon**" "**Noun**", "**MTM**" y se continúa con "**Manes**".

Durante los años noventa la compañía ha extendido sus proyectos artísticos al teatro de texto, el teatro digital, la ópera o la realización de grandes eventos, entre otras actividades. *La Fura dels Baus* realizó la ceremonia de apertura de los *Juegos Olímpicos* de 1992 de *Barcelona*, ciudad donde ha tenido su base la compañía desde sus inicios. Firmas como *Pepsi* o *Mercedes Benz* le han encargado "acciones" de promoción.



Fiel a sus principios de creación participativa, *La Fura* desarrolla proyectos a través de Internet. **B.O.M** fue una propuesta de fiesta planetaria para el fin de milenio. **Fmol** propone la creación colectiva de parte de la música del espectáculo teatral "**F@usto, versión 3.0.**" una versión libre del *Fausto* de *Goethe*. La compañía ha presentado trabajos discográficos con la música de sus producciones. Con "*Atlántida*" de *Manuel de Falla* y "*El martirio de San Sebastián*" de *Claude Debussy* la compañía se ha adentrado en el mundo de la ópera.

Espectáculos de "Lenguaje Furero"

* *Acciones*

Las acciones generalmente "ocurren" en un lugar y fecha determinados y sólo ahí. Las realizan con motivo de la presentación de un espectáculo nuevo, discos y otros proyectos. También las han realizado a propuesta de entidades culturales, ciudadanas o comerciales. En este género, al decir de *La Fura*,

"...se condensa todo el estilo furero. El público cobra una dimensión mayor por realizarse en espacios abiertos o de gran capacidad. El hecho de utilizar paisajes arquitectónicos, calles y otros espacios determina un uso diferenciado de los recursos escénicos usuales. Escenografía, iluminación, actores y demás elementos están sujetos, a un tiempo, por el carácter de inmediatez, impacto y riesgo escénico." (51)

* "*Accions*"

ACCIONS es descrito como un montaje operativo, en donde se manipulan productos residuales para conseguir una proyección escénica distorsionada. Las actuaciones se realizan en diferentes zonas del espacio. En octubre de 1.983 ACCIONS se estrena en *Sitges* dentro de la programación off del Festival.

"El montaje no sigue las pautas de nuestros anteriores espectáculos, hemos reciclado el teatro de animación para subvertirlo desde sus propias bases, el resultado es: teatro de impacto. No pretendemos animar sino romper la pasividad del espectador mediante acciones imprevistas, situaciones de choque, espectacularidad visual, sonido directo, efectos plásticos, pirotecnia, etc... todos estos factores fuerzan la complicidad del público durante el desarrollo, in situ, del montaje, le exigimos su reacción y el impacto es el medio más contundente." (52)

El espectáculo se desarrolla en un marco urbano, por ejemplo: nave industrial en desuso, espacio en construcción, garajes o almacenes, zonas de uso público. Parte de los elementos escenográficos varían durante el espectáculo, son móviles y se acomodan a los recursos arquitectónicos del lugar de la representación. El campo escenográfico se sitúa en diferentes zonas de visualización y el espectador debe acomodarse a las exigencias de la escenografía itinerante. La pirotecnia "es un anexo de efectos escenográficos, canaliza las acciones e incrementa su efectismo luminoso y sonoro". La iluminación realza y crea el ambiente apropiado a la acción, transforma los espacios neutros y define zonas de actuación. Los efectos lumínicos dan color al humo y se funden con los juegos de pirotecnia. La iluminación determina constantemente el clima y el relieve del espectáculo. La música establece el ámbito sonoro del espectáculo respaldada por objetos acústicos y electrónicas de diferente procedencia que amplían las áreas de sensación auditiva. Los instrumentos que intervienen reproducen una sonoridad agreste, repetitiva, metálica y en absoluto melódica. La música del montaje sintetiza diversos aspectos del sonido urbano.

* "Manes". Estreno: Junio de 1996, El Ejido, Almería". (53)

La Fura utiliza en MANES dos tipos de convenciones teatrales que conviven, de forma alternada o simultánea, a lo largo de la representación:

- "**Lenguaje furero**": las acciones suceden en el mismo espacio escénico donde está situado el público.
- **Lenguaje convencional**: se utiliza como contrapunto. La noción de personaje y el conflicto emocional, aportan un ambiente de intimidad al espectáculo, introduciendo códigos más convencionales de la actuación.



En este espectáculo *La Fura dels Baus* propone un entorno escénico neutro que no existe a priori, sino que se va generando a medida que es transformado por la acción del espectáculo. Con la utilización de dos torres de luz autónomas y polivalentes, la acción va desplazándose, arrastrando literalmente al público a un espacio determinado, recuperando con ello las migraciones de espectadores como elemento casi-coreográfico. La iluminación se convierte así en el guía que posibilita descubrir los diferentes "cuadros" o acciones que conforman el espectáculo, sorprendiéndolos en la intimidad de un primer plano (y convirtiendo con ello al espectador en un voyeur, por ejemplo, en la relación entre hombre, mujer y pollo), o bien sumiéndolos en un aparente caos.

Una iluminación de tipo móvil, manipulada en algunas ocasiones a la altura de los espectadores (actores-lámpara), jugando con las sombras y contraluces, revelando presencias y ausencias en una narración escénica presidida por la discontinuidad.

La música del espectáculo está ejecutada en directo por un solo músico y múltiples máquinas, cuyas presencias se integran visualmente en la puesta en escena. Esta partitura electrónica envuelve sensorialmente al público y secuencializa el espectáculo. Así mismo en el espectáculo

hay otras fuentes de sonido de tipo móvil y efímero: los gritos de los actores o las fricciones que se producen al manipular los trastos escenográficos.

En *Manes*, explicita *La Fura*, hay mayor participación del texto, si bien "esa mayor presencia de texto no significa una incursión en la dramaturgia aristotélica. Al contrario, *Manes* sólo muestra una serie de discontinuidades en las que el texto, como un elemento más, tiene cabida". (54)

La utilería (objetos manipulables) así como prótesis o la indumentaria, cobra una especial relevancia al realizarse las acciones en un espacio escénico sin grandes estructuras escenográficas -teniendo en cuenta la habitual parafernalia de *La Fura*-. Estos objetos o elementos adquieren un valor funcional y también simbólico. Algunos son de carácter casi-escultórico (grandes huevos de madera articulados), utilizándolos los actores como soportes de sus acciones.

El espectáculo también utiliza materiales de carácter fungible (agua, arena), ampliamente utilizados por *La Fura dels Baus* a lo largo de su trayectoria grupal.

En su sitio web, **De la Guarda**, se presenta de la siguiente manera:

"De La Guarda es un grupo argentino de investigación y realización de eventos artísticos. Está formado por artistas provenientes de diferentes disciplinas: teatro, danza, música, alpinismo y arquitectura. Esta fusión enriquece el show y es la base de la originalidad del producto artístico creado por el grupo.

Comenzando en 1993 con diferentes experiencias, estrenan en 1995 su primer espectáculo: Período Villa Villa, el cual representan en diferentes festivales de Europa y America, enriqueciendo así el espíritu de participación con la audiencia de diferentes culturas.

En 1998 crean su segundo espectáculo: Doma, un megaevento al aire libre para 14000 personas. Este grupo es un desprendimiento de la Organización Negra". (55)

De la Guarda está integrado por: *Diqui James; Pichón Baldinu ; Fabio D'Aquila; Gaby Kerpel; Tomás James y Alejandro García.*

De la Guarda dixit:

* *Queremos ir más rápido que la mente del espectador... pensamos que el espectador esté sumergido dentro de la misma escena en que está el actor...*

* *Nos interesa sobre todo transmitir un espíritu festivo, mucha energía, estar sacados, pero no ser violentos. Algunas imágenes son contemplativas, poéticas, en otros momentos desarrollamos la acción entre el público.*

* *Necesitábamos un espacio propio para nuestro espectáculo VILLA VILLA, un entorno que además pudiésemos llevar con nosotros. Para el diseño y construcción de la carpa trabajamos con el arquitecto Martín Etchegoyen ...armar una caja en la cual tuviéramos completo dominio del espacio físico, por eso se ideó la carpa...*

* *Tocamos la música en vivo, a veces son samples, a veces instrumentos reales. También hay gritos y cantos. Nos interesa*

rescatar nuestro primitivismo, no todos somos músicos y creemos que eso nos lleva a lugares de interpretación más primarias. Grabamos los ensayos y algunas partes del show, luego elegimos y sampleamos.

* Utilizamos elementos de escalada (sogas, arneses, mosquetones ...) para desarrollar nuestras imágenes; gran parte del show transcurre sobre la cabeza de los espectadores.

* En VILLA VILLA también convocamos a "El Descueve", un grupo proveniente de la danza. Ellos participaron del show como intérpretes creativos aportando su forma de expresión y su conocimiento en el manejo del cuerpo.

* El espectáculo es completamente abstracto, nosotros no nos manejamos con conceptos intelectuales de explicar situaciones, sino que nos dejamos llevar por la intuición. Partimos del sentimiento de lo festivo, en el sentido general de la palabra, no solamente desde el punto de vista de fiesta. Si no en cuanto a lo festivo del hombre, que está relacionado con los rituales, con exorcizar algo. El sentido de fiesta está emparentado con la celebración de la vida.

* Hay una gran tradición en la Argentina de la violencia, y hay muy poca tradición de la fiesta. A mí me enseñaron que festejar era romper algo, emborracharse y dañar el vidrio del boliche o de donde iba. Otros países tienen una tradición de fiesta: la gente se emborracha, se droga, se descontrola pero no se pelea, no se lastima. No sé, uno de nuestros sueños como grupo, es empezar a entender qué significa la fiesta, el ritual y el descontrol.

* A la gente le pega mucho ver con la energía que trabajan las mujeres en nuestra obra. Son todas de El Descueve, grupo formado por integrantes que provienen de la danza. En De la Guarda no hay mujeres, y necesitábamos trabajar con ellas, pero era difícil encontrar mujeres que tuvieran la energía de ellas. Hay mujeres que bailan muy bien, pero las hacés correr y lo hacen como bailarinas, no pueden correr como una hembra humana. Nosotros buscábamos personas que puedan expresar a fondo sentimientos muy simples, que no estén amañados por el arte.



En el artículo publicado por Cecilia Propato en *Teatro al Sur* en octubre de 1997 propone para clasificar el espectáculo de *De La Guarda* el concepto de "teatro de alturas" por utilizar el "plano de aire" como espacio escénico y dramático.

"...los espectáculos de teatro de alturas, en general, crean una realidad virtual en ese "plano de aire", entendiendo por virtualidad aquella situación que parece ser pero que no es, como, por ejemplo, estar en un medio selvático -elaborado artísticamente aunque sea con materiales naturales-, y sentir estar en la selva, sin estar verdaderamente en ella.

Un componente fundamental para conformar la realidad virtual, es un espectador activo, o sea, que se integre como parte "movilizante" del espectáculo. También es primordial un público que, por momentos, se convierta en actor, reformulando de este modo el rol de los protagonistas". (56)

Propato explica así el principio del espectáculo:

"En *Período Villa Villa*, luego de un breve período que pasa de la música fuerte y la media luz, a la oscuridad, el "cielo" se empieza a iluminar. La noción de "cielo" es suscitada a raíz de un entretecho armado con papeles de pizzería a través del cual se visualizan cuerpos que deambulan en forma etérea. Por momentos parecen peces, aves, renacuajos, seres primarios... Esta escena metaforiza el comienzo de la vida. Luego se empiezan a escuchar sonidos que provocan estos cuerpos mientras manipulan diferentes objetos (juguetes de cotillón, globos, papel picado) sin dejar de desplazarse de un lado al otro del "cielo". Posteriormente, gotas de agua se diseminan por el papel, luego esas gotas se vuelven chorros. A través de pequeños agujeros del entretecho empieza a caer agua sobre el público. El papel se rompe por completo: mujeres y varones sostenidos de arneses que penden de sogas, se mueven y relacionan entre sí en el "plano de aire".



Conclusiones

En este apretado recorrido histórico, hemos podido confirmar que la ilusión de acercamiento entre el actor y el espectador no es nuevo. Desde la separación del rito en lo sagrado y lo profano, el teatro no ha cesado de buscar el regreso a sus orígenes, al contacto con la **divinidad**. Este proceso de reunión -si bien con otros motivos- casi se concreta nuevamente en los **misterios** medievales. Pero los espectadores, por más que participaran a la vez como actores, ya son conscientes de la ficcionalidad representada. El **sumergir** al espectador en la escena vuelve a su sentido de reconciliación con el ritual en el siglo XX: *Meyerhold*, al igual que *Piscator*, por intencionalidad política, siguiendo luego con el *Living Theatre* y su "anarquismo ritual", el deseo de la gran fiesta colectiva.

El sentido de lo sagrado, del saber ritual manejado por unos pocos iniciados, regresa de la mano de *Grotowski*. Este carácter sectario se hace social en la confrontación con el público, el teatro sólo existe **para otros**. *Eugenio Barba* retoma el concepto de grupo cerrado de investigación diciendo que cuanto más se cerraban para buscar lo que deseaban decir y cómo, más

aumentaba su importancia en lo social. El *Teatro Odin* ha realizado una de las experiencias, que a mí particularmente, me resulta más rica: el **Trueque**.

El desconocimiento de las manifestaciones culturales de un grupo social puede llevar a otro a ver dichas manifestaciones "bajo su prisma"; esto implica que si sus manifestaciones conservan algún carácter sagrado verán lo del otro desde ese lugar. ¿Es esto lo que buscaba Artaud? Sin embargo, este regreso al **primitivismo** no es tal. Nuestro primitivismo es copia del horror de nuestra razón, no de nuestros instintos. El intercambio sólo se conseguiría en un nivel primario (¿artaudiano?) si el otro "no tiene teatro", no posee el sentido de lo profano y por lo tanto de lo ficcional. Quedan pocas culturas en estas condiciones de "incontaminación" lo que equivale a decir que son pocas las que pueden participar del intercambio como si se tratara de un ritual. "Nosotros" -occidentales "desarrollados" o al menos capitalistas- ya no. *Barba* y el *Odin* son conscientes de que en el trueque ellos intercambian ficción por "construcciones de la realidad". Teatro y rito están separados para siempre.

Barba compara en *Más allá de las islas flotantes* al teatro con una moneda y dice:

"Tú quieres sustraerla a lo que aparentemente es su mundo definitivo. La llevas a los lugares donde originariamente fue acuñada, como queriendo restituir un fragmento del pasado a un presente que le dé vida. Pero aquí nadie puede ya reconocerla cómo algo que le pertenece. Claro, debiste imaginártelo. Entonces puedes regresar, teniendo tu moneda bien apretada. O bien, puedes quedarte y decidir usarla, cambiarla. Pero ahora ya sabes que ni los años de búsqueda, ni los catálogos especializados cuentan para nada, y que su valor coincide con aquello a lo que se reduce materialmente: al peso de su cobre."

Asimismo cuando *Walter Gropius* propone el diseño de su **Auditorium** a *Piscator* pensaba generar una "nueva" incidencia del espectáculo sobre el espectador. Gropius, de alguna manera, deseaba reconciliar la tecnología con lo humano, el espectador **inmerso** en un espacio dominado por los artilugios de la técnica. Este sueño lo han concretado 90 años después, las "últimas tendencias" de **teatro de impacto** como les gusta nominar a lo que realizan ellos mismos los integrantes de *La Fura* o **teatro de alturas** en el caso del término acuñado por Cecilia Propato y hecho propio por *De la Guarda*.

La Fura se considera a sí misma como una agrupación sumamente innovadora. En una actitud que podríamos denominar "moderna", no cesan de repetir la originalidad de sus producciones:

"creadores de un nuevo lenguaje teatral", "imágenes nunca vistas u oídas en una nueva categoría de representación teatral", "una dramaturgia... que distorsiona los hábitos perceptivos del espectador ante estímulos irreconocibles en su imaginario..."

Todo hecho cultural tiene un grado de novedad y un grado de "sedimentación cultural":

"Cada fase histórica sedimenta sus productos fruto de sus técnicas, de sus formas de organización social, de sus sistemas de consumo, de su cultura. Algo desaparece, otras cosas permanecen y se convierten en sustrato para sedimentos sucesivos."

Esta cita de *Manzini* viene a cuento para contraponer a *La Fura*. No queda claro leyendo sus expresiones, si realmente creen que es así o si simplemente forma parte de un argumento "de venta". Sea lo que fuere es innegable que *La Fura dels Baus* se ha transformado en EL grupo de experimentación en espectáculos tecnológicos. Lo cual también tiene sus trampas.

En **Manes**, espectáculo en donde los elementos espectaculares mutan continuamente, transformando el espacio y acomodándolo de una nueva forma cada vez, el carácter tecnológico está llevado a cimas muy altas, pero a la vez, el modo ritual, la necesidad de romper las barreras entre actor-espectador (sin atarse a este concepto) hace de este espectáculo una manifestación muy bella de lo que es posible conseguir con la técnica aplicada a las artes. Antes expresaba que los espectáculos tecnológicos tienen su trampa y me refiero a la que genera el término **digital**. Al igual que a los artistas de principios del siglo XX, la proyección de los deseos de aplicación tecnológica van más rápido que la técnica fáctica, generando muchas veces ciertos retrocesos estéticos al aplicar nuevas tecnologías a antiguas formas de decir. El uso de los multimedia (video, retroproyecciones de diapositivas, proyectores de P.C.) pasa a ocupar un lugar análogo al de los telones de fondo de antaño: pantalla/telón no matérico, sí luz. O su ausencia.

La proyección digital esperada es la de la **realidad virtual**, es decir, la virtualización no sólo de los espacios escénicos sino la desmaterialización de sus protagonistas, los actores. Como hasta el momento la holografía no se ha concretado, se vuelve al uso de los lentes 3D o se usan simuladores sensoround, pero no más. De todos modos, en el momento en que podamos asistir a dichas presentaciones, estas ya no se llamarán más **teatro** sino de otra forma, ya que no estaremos frente a un **arte presencial** sino a otro modo de expresión. El teatro ES presencia, organicidad del ejecutante. Sin esa presencia el teatro no existe. *Julio Bermúdez* y *Robert Hermanson* en el artículo "**Cultura Virtual y Cultura Material**" en donde retoman el concepto de arquitectura híbrida o simbiótica del Arquitecto *Kisho Kurokawa* hacen alusión a lo híbrido en aquellos casos en los que las manifestaciones (arquitectónicas para ellos, artísticas en general en este lugar) en donde se mixtura lo presencial o material con lo virtual o desmaterializado. Este es el caso de *La Fura* con su espectáculo **OBS**, y de otros proyectos similares que se han venido desarrollando en el campo de las artes visuales, sobre todo en *Europa*.

El deseo de proteger o afianzar al teatro como arte presencial, valorizando la corporeidad, lo encontramos por ejemplo en *Barba*. El congreso del ISTA (International School of Theatre Antropology), en su XI edición, se refirió a la noción de organicidad. Dicho congreso se aglutinó alrededor del término O-Effect, para referirse a la organicidad, "más estrictamente, al efecto de lo orgánico en el marco de una situación de representación organizada."

Para la "realidad virtual" todavía no están dadas las condiciones tecnológicas. Por el momento es mejor no referirse en estos

términos cuando se habla de teatro. Al inicio del trabajo hago referencia a la definición que dan de realidad virtual Burdea y Coiffet en el libro citado, para evitar imprecisiones o confusiones en el uso del término. Cuando Cecilia Propato habla de realidad virtual al referirse al espectáculo **Período Villa Villa** de *De la Guarda*, me parece una proposición apresurada:

"...los espectáculos de teatro de alturas, en general, crean una realidad virtual en ese "plano de aire", entendiendo por virtualidad aquella situación que parece ser pero que no es, como, por ejemplo, estar en un medio selvático -elaborado artísticamente aunque sea con materiales naturales-, y sentir estar en la selva, sin estar verdaderamente en ella."

Esta extrapolación de un concepto informático es absolutamente banal. No agrega nada a la comprensión del hecho teatral tratado, sólo confunde. Teniendo en cuenta que hoy vivimos en un ambiente "semióticamente contaminado" es que hace falta ser muy cautos a la hora de los neologismos. Concretamente cuando se habla de "realidad virtual" se hace referencia al "mundo virtual en el que es posible "dar forma" sin intervenir en el espacio físico y sin relacionarse con los límites de la materia, o mejor dicho interviniendo en un "espacio" de informaciones y relacionándose con los límites de una "materia" hecha de algoritmos y de memorias ópticas o magnéticas." (Manzini)

La realidad virtual no es llevar al límite la materialidad, contradecir las leyes de la gravedad, que es lo que lleva a cabo De la Guarda en *Período Villa Villa*.

En definitiva, ¿cuál puede ser el rumbo del teatro?

"Hablar del teatro del futuro viene a ser interrogarse sobre la competencia futura del espectador", dice en un artículo publicado en la revista española de autores **Las puertas del drama**, Jorge Urrutia, en un lúcido análisis sobre las perspectivas futuras del teatro.

"No se trata probablemente de que el espectador inmediatamente futuro vaya a desaparecer o se unifique y reproduzca clónicamente, sino que el aprendizaje que habrá hecho de la visión tendrá que ser necesariamente distinto del que hasta ahora conocemos. Cada época histórica del teatro ha conformado sus espectadores, pero desde la transformación de la cultura oral (y del modo de representación a ella ligado) a una cultura escrita (y al modo de razonamiento correspondiente) no se ha vivido algo tan fundamental."

Esta clasificación de cultura oral y cultura escrita proviene de Marshall McLuhan en su libro **La Galaxia Gutenberg**, en donde emparenta nuestra cultura electrónica con una vuelta a la oralidad. Nuestra sociedad de la información se ha transformado en la sociedad del ruido. Como diría Jean Baudrillard, es el paradigma de la sensibilidad el que ha cambiado, modificando por ende las convenciones escénicas.

"Los posibles espectadores del futuro vivirán bajo la autoridad del signo, de la sustitución, de la apariencia", a lo que agrega Urrutia "Las nuevas tecnologías han modificado el concepto de ocio. Frente al disfrutado en espacios compartidos, como los del estadio, la fiesta, el circo o el teatro, o a través de la semi-privacidad de la sala cinematográfica, existe ya hoy y se desarrollará aún más, un "ocio claustrofóbico" cubierto por electrodomésticos de la nueva tecnología que retienen a los individuos en el interior del hogar y se convierten en objetos de culto."

Al teatro, una vez superada la convención escénica, sólo le quedará fusionarse, ya sea con la Red o con la televisión o bien convertirse en un espectáculo marginal.

"...la minoría puede ser muy grande, formada por incontables personas pero, eso sí, vistas de una en una, ejerciendo su propia individualidad, con plena conciencia de su ser. En ese concepto de minoría deberán apoyarse cada vez más las artes que ahora conocemos. Porque buscar al espectador no es buscar una masa amorfa y compacta. Se trata, al fin y al cabo, de asumir el sabio y lúcido convencimiento de marginalidad que, posiblemente más que nunca, no será sino la manifestación de la libertad".

NOTAS:

(a) **Ascetismo:** del griego *akéin*, ejercitarse para alcanzar una meta difícil. [\(Volver\)](#)

(b) **Tercer Teatro:** «Los grupos que llamo del Tercer Teatro no pertenecen a una tendencia teatral única. Sin embargo viven todos en una situación de discriminación personal o cultural, profesional, económica o política. Son los amos de la escritura quienes deciden la validez de lo que hacen». [\(Volver\)](#)

(c) **Islas Flotantes:** «...Un grupo de personas excluidas... ha tenido el coraje de dejar la tierra firme, allá donde los hombres parecen trabajar útilmente esta tierra. Encima de una balsa, se han llevado consigo su propio saco de tierra y la han trabajado obstinadamente, sin seguir la cultura del continente, adaptándose a las corrientes que los empujaban lejos...» [\(Volver\)](#)

(d) **El libro de las danzas** es el único espectáculo del *Odin Teatret* cuyo origen se encuentra en el entrenamiento. En la primavera de 1974, distintos ejercicios fueron estructurados y montados en breves secuencias para ser usados públicamente como material de "trueque". La intención era mostrar, en las "regiones sin teatro", en qué consistía el oficio del actor. La dinámica, el ritmo y la energía de estas secuencias de ejercicios se hicieron de tal modo que los espectadores los llamaran "danzas". La danza se encuentra en las culturas populares que no se expresan mediante la palabra escrita, sino más bien mediante la presencia física: los narradores, los cantadores, los danzadores. Una comunidad se caracteriza por el modo en que bailan sus miembros. Los cuerpos adquieren vida y se puede leer en ellos la historia y normas de la comunidad, como si el danzador fuera un libro viviente. De ahí el título: *El libro de las danzas*. En su versión final el espectáculo presentaba la lucha profesional e interna del grupo, sus esperanzas, su virtuosismo y el abandonarse al universo personal de los sueños y de las asociaciones. [\(Volver\)](#)

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) Hauser, Arnold. (1951) "Historia social de la literatura y del arte". Editorial Labor. (1983)
- (2) Pavis, Patrice. "Diccionario del teatro". Edit. Paidós. (1996).
- (3) Breyer, Gastón. (1968) "Teatro: el ámbito escénico". Centro Editor de América Latina. (1968)
- (4) Breyer, Gastón. Op. Cit.
- (5) Sontag, Susan. (1972-80) "Bajo el signo de Saturno". Recopilación de artículos. Edhasa. 1987.
- (6) Burdea, Grigore / Coiffet, Philippe. (1993) "Tecnologías de la realidad virtual". Colección "Multimedia" de Ed. Paidós. (1996)
- (7) Burdea, Grigore / Coiffet, Philippe. Op. Cit.

- (8) Burdea, Grigore / Coiffet, Philippe. Op. Cit.
- (9) Burdea, Grigore / Coiffet, Philippe. Op. Cit.
- (10) Burdea, Grigore / Coiffet, Philippe. Op. Cit.
- (11) Burdea, Grigore / Coiffet, Philippe. Op. Cit.
- (12) Artaud, Antonin. (1971) "El teatro y su doble". Ed.Sudamericana.
- (13) Artaud, Antonin. Op. Cit.
- (14) Artaud, Antonin. Op. Cit.
- (15) Sontag, Susan. Op. Cit.
- (16) Sontag, Susan. Op. Cit.
- (17) Artaud, Antonin. Op. Cit.
- (18) Ceballos, Edgar / Jiménez, Sergio. (1985) "Técnicas y teorías de la Dirección Escénica". Colección escenología. Edit. Gaceta. (1988)
- (19) Cruciani, Fabricio. (1994) "Arquitectura teatral". Colección escenología. Edit. Gaceta. (1994).
- (20) Cruciani, Fabricio. Op. Cit.
- (21) Ceballos, Edgar. (1986) "El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral." Edición, recopilación y notas sobre y de Meyerhold. Colección escenología. Edit. Gaceta. 1994.
- (22) A.A.V.V. "Investigaciones sobre el Espacio Escénico".
- (23) A.A.V.V. "Investigaciones sobre el Espacio Escénico".
- (24) A.A.V.V. "Investigaciones sobre el Espacio Escénico".
- (25) Bell, Daniel. (1976) "Las contradicciones culturales del capitalismo". Alianza Universidad. 1996.
- (26) Bell, Daniel. Op. Cit.
- (27) Frampton, Kenneth. (1980-1985-1992) "Historia crítica de la arquitectura moderna". Gustavo Gili. Sexta edición 1993.
- (28) Frampton, Kenneth. Op. Cit.
- (29) Bell, Daniel. Op. Cit.
- (30) Ceballos, Edgar. Op. Cit.
- (31) Braun, Edward. (1982) "El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski". Edit. Galerna 1986.
- (32) Braun, Edward. Op. Cit.
- (33) Braun, Edward. Op. Cit.
- (34) Braun, Edward. Op. Cit.
- (35) A.A.V.V. "Investigaciones sobre el Espacio Escénico".
- (36) Frampton, Kenneth. Op. Cit.
- (37) Muguercia, Magalí. "Teatro y utopía en el siglo XX". Revista del CELCIT. Nº 7 _ 1996
- (38) Marchán Fiz, Simón. (1986) "Del arte objetual al arte de concepto. (1960-1974)". Edit. Akal. 1994.
- (39) Marchán Fiz, Simón. Op. Cit.
- (40) Marchán Fiz, Simón. Op. Cit.
- (41) Grotowski, Jerzy. (1968) "Hacia un teatro pobre". Siglo XXI. (1970)
- (42) Grotowski, Jerzy. Op. Cit.
- (43) Barba, Eugenio. (1987) "Más allá de las islas flotantes". Eds. Firpo y Doba. (1987).
- (44) Grotowski, Jerzy. Op. Cit.
- (45) Grotowski, Jerzy. Op. Cit.
- (46) Muguercia, Magalí. Op. Cit.
- (47) Muguercia, Magalí. Op. Cit.
- (48) Barba, Eugenio. Op. Cit.
- (49) Barba, Eugenio. Op. Cit.
- (50) Barba, Eugenio. Op. Cit.
- (51 a 54) <http://www.lafura.com>
- (55) <http://www.delaguarda.com>
- (56) Propato, Cecilia. "Revista Teatro al Sur". Octubre de 1997.

BIBLIOGRAFIA

- A.A.V.V. "Investigaciones sobre el Espacio Escénico".
- Artaud, Antonin. (1971) "El teatro y su doble". Ed.Sudamericana.
- Barba, Eugenio. (1987) "Más allá de las islas flotantes". Eds. Firpo y Doba. 1987.
- Barba, Eugenio. "Tratado de antropología teatral". Catálogos. 1994.
- Bell, Daniel. (1976) "Las contradicciones culturales del capitalismo". Alianza Universidad. 1996.
- Braun, Edward. (1982) "El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski". Edit. Galerna 1986.
- Breyer, Gastón. (1968) "Teatro: el ámbito escénico". Centro Editor de América Latina. 1968.
- Brook, Peter. (1987) "Provocaciones". Ediciones Fausto. 1989.
- Burdea, Grigore / Coiffet, Philippe. (1993) "Tecnologías de la realidad virtual". Colección "Multimedia" de Ed.Paidós. 1996.
- Ceballos, Edgar / Jiménez, Sergio. (1985) "Técnicas y teorías de la Dirección Escénica". Colección escenología. Edit. Gaceta. 1988.
- Ceballos, Edgar. (1986) "El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral." Edición, recopilación y notas sobre y de Meyerhold. Colección escenología. Edit. Gaceta. 1994.
- Cruciani, Fabricio. (1994) "Arquitectura teatral". Colección escenología. Edit. Gaceta. 1994.
- Frampton, Kenneth. (1980-1985-1992) "Historia crítica de la arquitectura moderna". Gustavo Gili. Sexta edición 1993.
- Grotowski, Jerzy. (1968) "Hacia un teatro pobre". Siglo XXI. 1970.
- Grotowski, Jerzy. "¿Qué significa la palabra teatro?". Editorial Almageso.
- Gubern, Román. (1996) "Del bisonte a la realidad virtual". Anagrama. 1996.
- Hauser, Arnold. (1951) "Historia social de la literatura y del arte". Editorial Labor. 1983.
- Huyghe, René / Rudel, Jean. (1969) "El Arte y el mundo Moderno". Edit. Planeta. 1978.
- Manzini, Ezio. (1990) "Artefactos". Experimenta. 1996.
- Marchán Fiz, Simón. (1986) "Del arte objetual al arte de concepto. (1960-1974)". Edit. Akal. 1994.
- McLuhan, Marshall. (1962) "La galaxia Gutenberg". Círculo de lectores. 1998.
- Muguercia, Magalí. "Teatro y utopía en el siglo XX". Revista del CELCIT. Nº 7 _ 1996
- Pavis, Patrice. "Diccionario del teatro". Edit. Paidós. (1996).
- Sontag, Susan. (1972-80) "Bajo el signo de Saturno". Recopilación de artículos. Edhasa.1987.
- Torres, David. "La vigencia oculta de la performance". Revista Lápiz Nº 132. Mayo 1997.



"Llevan consigo un cajón de cerveza Carta Blanca y sonríen eufóricos mientras bajan con el aire de una imagen soñada, empezando a cantar "Lorelei" al descender."

Didascalía de Tennessee Williams en "La noche de la iguana"



La forma de la *no forma*: la música habitando, gestual y ritualmente, los espacios escénicos abiertos colectivos.

por [Marcela Sabio](#)

A manera de introducción

"... y por el lado donde casi todos tenemos un punto de coincidencia, que es la comunicación a través del arte. Por sobre todos los instintos de depravación, flota en el espíritu humano un hálito infantil que lo suaviza... la música no separa, une, porque es volátil, no tiene ningún tipo de fronteras..."

Vicente Rossi (en "**Cosa de Negros**")

Una reflexión sobre el carácter de las prácticas escénicas conduce, necesariamente, a revisar el concepto de representación.

La perspectiva según la cual los signos expresados en una escenificación remiten siempre a otros signos, o dicho de otro modo, que trata de imitar, repetir, volver a hacer presente, actualizar un instante, un suceso acaecido en otro lado ha sido fuertemente cuestionada, sobre todo a partir de los datos arrojados en el estudio de las manifestaciones escénicas de culturas alejadas en el tiempo y en el espacio. Éstos indican la probabilidad de que en muchas de esas manifestaciones no se trate de mera imitación de un suceso sino del suceso mismo, de un acontecer inmediato real y efectivo. El actor, el danzante no representa al dios sino que se convierte en el dios. En este sentido puede decirse que el signo no remite más que a sí mismo. Como ha escrito *Todorov* a propósito del lenguaje gestual, definiéndolo como el grado superior de la presencia, un lenguaje de acción, autónomo e incluso primero, éste vendría a ser el grado cero del signo, ya que se significa a sí mismo.

Por otra parte la doctora *María Sten*, buscando vestigios del teatro prehispánico en la literatura dramática mexicana, señala que es necesario "ver la fiesta según dos puntos de vista distintos: Uno de ellos es la estructura de todos los elementos que componen el teatro tradicional: vestuario, maquillaje, máscaras, música, danzas, poemas: el otro es la fiesta como una comunión entre el espectador y el actor, en que ambos cumplen un rito para rendir tributo a los poderes invisibles. Un espectáculo que nada tenía que ver con la diversión, siendo ante todo un acto místico, lleno de sentido simbólico, oculto, impenetrable para los que carecían de la noción de lo que fue la religión que regía la vida de los antiguos mexicanos. Un espectáculo "acontecimiento" y no "representación". En las discusiones acerca del significado de la palabra "teatro" se hacen cada vez más claros dos puntos de vista opuestos. Para unos, el teatro sigue siendo una "representación", para otros un "acontecimiento". Para los primeros el teatro representa en el microcosmos de la escena el macrocosmos del mundo. Para los segundos, el teatro debe sacar el espectáculo de su cotidiana rutina, hacer participar, conmover. El "acontecimiento" puede ser religioso, ritual, político o tener el carácter de una diversión. Como ejemplo de teatro "acontecimiento" se citan a menudo los juegos de carnaval o los ritos populares".

Siguiendo la misma lógica de pensamiento es que surgen otros criterios de diferenciación, por ejemplo el sugerido por *Leenhardt*, que opone a los actos escénicos basados en la representación, aquellos que parten de la figuración. De igual modo *Diez Borque* pretende establecer diferencias entre actuar festivo y actuar teatral, y de allí obtener, consecuentemente, las características de cada uno de los elementos que integran el teatro y la fiesta. Lo cierto es que, empíricamente, es muy complejo determinar cuáles actividades responderían a la representación y cuáles a la figuración, pensando, sobre todo, que hay una enorme gama de manifestaciones escénicas populares que se ubican entre el actuar festivo y el actuar teatral, en las cuales, estas dimensiones se mezclan y confunden.

El término fiesta, en su amplitud polisémica, incluye tanto el acto público organizado, como el ritual profano o religioso y también las celebraciones folklóricas con un carácter espontáneo o cíclico, laico o sagrado, o de extraño maridaje entre ambos, afianzadoras o inversoras del sistema de valores establecidos: **desde el carnaval** a los pesebres vivientes, pasando por las mil y una formas de festejar el comienzo de la primavera.

La búsqueda de lo que es particular a las "formas escénicas", gira en torno a dos puntos cruciales: **Texto y separación** (entre acción y público). La pregunta en torno al sentido y a la función de tales formas remite inevitablemente a la existencia o ausencia del texto y a la separación entre actores y espectadores, entre obra y público.

La noción de espectador y la idea misma de separación está siendo cada vez más cuestionada. Uno de los criterios que comúnmente se utiliza al clasificar los procesos de escenificación es aquel que alude a la presencia o ausencia de un observador ajeno a la comunidad de participantes en el evento. Con lo que se distinguen diversos niveles o cualidades de la expectación. Por ejemplo lo que para una comunidad de participantes tiene un carácter ritual, tal vez será visto como teatro por un espectador ajeno a la misma.

La contribución de *Jauss* es de gran utilidad en la medida en que arroja luz sobre este desplazamiento semántico o transformaciones de sentido que se operan al cambiar de sitio de la representación y la presencia de un espectador ajeno. Es por eso que transcribo este fragmento de su obra:

"Tanto si se trata de ceremonial de una fiesta como si se trata de un ritual profano, surgido de la comunicación literaria, o de una forma de sociabilidad derivada de ella, todos estos actos lúdicos tienen en común lo que el drama espiritual del Medioevo manifiesta en su forma más pura: que, al participar todos, desaparece la oposición entre obra y público, actor y espectador. En este punto discrepo de Gadamer, quien, para poder acercar de nuevo el drama al ritual - en tanto "que procedimiento lúdico que exige, necesariamente, la presencia del espectador"- se muestra partidario de entender el acto ritual "como representación verdadera para la comunidad". Pero al pensar así, no tienen en cuenta que, tanto en el juego ritual como en el social, había desaparecido ya la oposición entre procedimiento lúdico y espectador: allí donde una acción lúdico-ritual se convierte en representación para la comunidad, empieza a haber ya distancia entre obra y espectador, y en ese momento lo ritual se pierde (...). También el juego social se vería interrumpido si a un espectador no participante en el mismo, éste le resultara desconocido." (Jauss, 1992: 245-249).

Hay que tener en cuenta, además, el impacto de la globalización económica y política que sin duda influye en el campo cultural y artístico de cualquier país, región o localidad, con alcances que aún no podemos prever, pero de los que sí tomamos conciencia al hablar, por ejemplo, del fenómeno de la "interculturalidad". Es muy frecuente ver en la creación teatral, el traslado de rituales, ceremonias, danzas y en general, comportamientos espectaculares propios de otras culturas, alejadas en el espacio y/o en el tiempo, y con las que, por tanto, la mayoría del público no está familiarizado. Generalmente, el objeto de los directores escénicos que recurren a este método es -según el mismo *Jauss*- "sacar al espectador de su distanciamiento contemplativo", en otras palabras, hacer entrar al público en una vivencia supuestamente ritual, mágica o mística.

Es innegable que el Carnaval - como otras tantas fiestas populares construidas por la sociedad- ha perdurado en "expresiones de lo espectacular" sumamente variadas debido a que sigue reflejando los deseos, preocupaciones, anhelos de la misma sociedad que lo genera. De tal modo, la evocación de sentido que envuelve a tales expresiones escénicas conduce, frecuentemente, a oponer dos dimensiones, o a establecer dicotomías que no siempre coinciden entre sí, y que tampoco marcan fronteras tan visibles o dilucidables con respecto a su esencialidad.

Si bien en algunas zonas del Río de la Plata la fiesta del Carnaval se ha mantenido durante más de dos siglos como una tradición cultural, o sea, rescatando el valor de la memoria pero reinventándose permanentemente para proyectarse al futuro, en otros lugares, esa **interculturalidad** a la que hacía mención párrafos antes, ha dado lugar a un complejo entramado artístico que supera incluso el marco limitante del carnaval para llevar la fiesta hasta un espacio donde se mezclan diversas concepciones y sectores sociales.

Los comportamientos espectaculares surgidos de la celebración del Carnaval en la zona del Río de la Plata (en la cual se incluye nuestra ciudad, más por incidencia cultural que por cercanía geográfica) muestran clara diferencia con los de Brasil, el Noreste o Noroeste argentinos. En los primeros, el teatro y la representación tienen preponderancia sobre otras formas de participación y expresión. Muy a grandes rasgos, podríamos hablar de dos momentos estructurales básicos: el **procesional** y el **representacional** propiamente dicho (los uruguayos hablan de cuatro: el desfile inaugural, el desfile de llamadas, los tablados o escenarios barriales y el Concurso Oficial de Agrupaciones Carnavalescas).

En el primer momento -eminentemente musical -, la murga pasa, el público acompaña, baila, aplaude, el ámbito escénico es móvil, se desplaza prácticamente con disolución absoluta de los límites entre actor y espectador y, por ende, entre lugar mirado y mirador.

En el segundo momento, en cambio, los roles actor/espectador se definen claramente, la procesión se detiene y los actores u oficiantes ocupan el lugar mirado, generalmente enmarcándolo con sus propios cuerpos a manera circular o semicircular, lo que recuerda - de algún modo- su conexión con lo ritual.

Sabemos, que en este caso, esa ritualidad parte del homenaje que en el Medioevo se efectuaba al rey Momo, y que si bien, actualmente, las expresiones espectaculares generadas desde ese ritual exceden ampliamente los límites calendarios a los que se circunscribe tal festejo, en ellas subsiste, de uno u otro modo, el sentido del mismo en su esencialidad: la subversión o inversión del sistema de valores establecidos. Esa polémica permite, en cierta forma, la enunciación de nuevos valores, la reflexión y la crítica. Es quizá, este punto el que establece la diferencia entre rito propiamente dicho y una escénica basada en la recreación de ritos sociales: el distanciamiento estético, como lo llama *Octavio Getino*, colocándose en el ángulo de mira de una teoría de la comunicación. Getino logra entrever lo que es **constitutivo de la experiencia ritual: la ausencia de distancia**. El autor sugiere que cuando la comunicación de los hombres con el dios o con la naturaleza es intermediada por un actor, se percibe entonces una distancia estética, la cual implica una transformación del sentido de esa misma experiencia, y nos encontramos ante un espectáculo de otra naturaleza. La percepción de la distancia (abstracta, no física) es un factor definitorio de la especificidad de la experiencia ritual en relación con el drama. El actor se convierte así en un intermediario del ser humano ante los dioses, relegando a éstos al papel de espectadores.

"... Allí donde el hombre participaba del rito, no ya directamente sino distanciándose, como si a un tiempo fuera actor y espectador. El ritual se representaba ante él, que podía comunicarse con los dioses a través, en este caso, de los jugadores de pelota (refiriéndose al *Tlachtli* - juego de pelota entre los aztecas). El hombre no se disolvía ya en la imaginería de los dioses, ni en el mundo de abajo, de la madre tierra. Antes bien, le era posible tomar partido, a través del juego mismo como conflicto, en favor de uno u otro, según fuera su actuar. Al distanciarse, pudo así enriquecer su pensamiento, obligado como estaba a incorporar, además de los mecanismos de proyección e identificación subyacentes, los de razonamiento. Nace entonces un nuevo tipo de sacerdocio, una casta de intermediarios entre el hombre y su contexto: está formada por autores, actores, músicos, poetas, gimnastas. A ellos le toca representar el conflicto de las fuerzas del bien y del mal, de lo subterráneo y de lo celeste, de lo justo y de lo injusto. En cambio, el papel que comienza a corresponder a los individuos, es el definido por el verbo griego *theodamai*: "veo, escucho, soy espectador" (Getino, 1984: 190-196).

Un poco de historia

Era el año 1.000, occidente temblaba, ya que el plazo que según el Apocalipsis de San Juan había asignado para la prisión del Dragón (o sea, Satán) se había cumplido. "Después de ese lapso", se decía en el texto sagrado, "será liberado por un tiempo", ese tiempo sería el fin del mundo. Esto provocó una histeria colectiva: la gente hacía sacrificios, confesaba sus pecados, poblaciones enteras se entregaron a prolongados ayunos y flagelaciones. El "**quiliasmismo**" - la espera angustiada del fin del milenio- hizo sentir la fuerza de la palabra, de lo místico y de la religión, en el continente europeo.

Pero el año 1.000 transcurrió normalmente, llegó el último instante y... ¡la humanidad no pereció!. El alivio tomó la forma de una fiesta de dimensiones desmesuradas, como se correspondía con el medioevo. Así, el miedo a la muerte, se transformó en una burla a la muerte. La vida humillaba a la muerte en festejos desenfrenados, que ponen como eje central a la figura de MOMO. Este príncipe del Carnaval, el "Carnario" italiano, el "Karner" alemán, se erige desde la burla a la muerte, esa que se gritaba: " ¡Carne, vale!" (¡Carne, adiós!), lo que pone de manifiesto la confluencia de lo religioso con lo humano. Para otros, la etimología de la palabra carnaval, se vincula con "carrusnavalis", (una nave marítima con ruedas, arrastrada por caballos).

Muchos coinciden en que el rey Momo (de influencia Románica) aparece como una efigie burlesca que personifica la estación festiva y que estimula el desorden, la irracionalidad, la transgresión eufórica. Una vez disipada su breve carrera de gloria, es burlada por el pueblo y públicamente destruida y quemada con la alegría y la fingida tristeza. El antiguo rey, personificación grotesca y humana de Saturno, avanzaba en su carro naval con sus atributos míticos: el remo de una nave que avanza inexorable y jamás se detiene, el reloj de arena que marca el discurrir del tiempo, que pone fin con la guadaña, explícito significado de la muerte. De allí, ese sabor agrisado que se advierte en algunas de las mejores despedidas murgueras del "Rey Momo"; un rey profano, que como los hombres, ha sido concebido para la farsa de la vida y la verdad de la muerte. O sea, para la fugacidad. Saturno, dios que marca la ambigüedad sexual y el androginismo, rasgo que lo vincula con lo transitorio, lo que está en permanente transformación y lo que pone fin a toda identidad construida.

La regla de lo masculino y femenino social, será burlada en la rebelión carnavalesca. El disfraz, la máscara, deben ocultar esa trabajosa identidad. El carnaval antiguo, conlleva ideas de orgía y travestismo. Significa, el retorno temporario al desorden, como válvula de escape; para luego seguir soportando la tensión del orden del sistema social. La inversión del sistema de valores, era vivido como liberación extrema de toda socialidad. Breve período en el que el Caos regresa a través de la transgresión (parafreseando algunos fragmentos de un artículo de *Teresa Porzecanski*, "**Momo, Rey Andrógino y Fugaz**", Revista "*Pos-data*", *Montevideo*). El rey Momo, una vez terminada la orgía, sufría una muerte simbólica y era quemado por los presentes.

En sí, el Carnaval, que es mucho más que una mera repetición de fiestas olvidadas, es la creación auténtica, autóctona y popular de la Europa medieval que da origen nada más y nada menos que a la *Comedia dell' Arte* con personajes - figuras que han signado a todo el teatro occidental posterior: *Arlequín*, *Colombina*, *Pierrot* y *Polichinela*.

Arlequín, o "*Alichino*", o "*Harlequin*", se emparenta con uno de los diez demonios que encabezan la trágica procesión de los muertos en el Infierno del *Dante*, que rodeado por almas del Purgatorio realiza rondas nocturnas, provocando alboroto y ruidos infernales. Este personaje también tiene su igual en la mitología griega: *Hermes Psychopompos*, un dios que debía guiar a los muertos al lugar de purificación en los infiernos, era, por lo tanto, un demonio desatado, y dentro de la propia *Comedia dell' Arte* un criado tonto, que tras la máscara escondía secretos, por lo que su necedad, grosería, sensualidad casi infantil, se renovaba en las salidas burlescas de cada actuación, pero no en su vestuario, hecho de recortes y parches de diferentes géneros. Este Arlequín es infaltable en toda procesión carnavalesca y/o murguera. Se desplaza con movimientos eléctricos, brincando como si no pudiera mantenerse cómodo en la planta de los pies, bailando y cantando frenéticamente en derredor de una de los demás protagonistas: *Colombina*.

El nombre de *Colombina* proviene del latín "colombariun", con que se designa al edificio parecido a un palomar, donde se conservan las urnas funerarias. *Colombina* -"palomita"-, es la más sensual de las mujeres, la "Pachamama", Eva, que representa la fertilidad y la procreatividad que anhelamos para nuestra semilla. *Colombina* se mueve voluptuosamente, atrevida como el color rojo de su vestido, es el fuego que arde, la vida.

Pierrot (*Pedrolino* o *Pietrolino*), eterno enamorado de *Colombina*, a pesar de que ella le es infiel, es el personaje blanco de pies a cabeza, de melancólico y dulce cantar, que expresa con suaves movimientos de danza en torno a su amor imposible, la injusticia de no haber podido disfrutar de los placeres de la vida. Él representa a la humanidad que, ya muerta, revive a la espera del inapelable juicio final. Muchos lo emparentan con el difunto del entierro, basándose en que el cortejo de Carnaval es una parodia del cortejo fúnebre, con intención de burlarse de la muerte.

Otros ejemplos de festejos y ceremonias propiciatorias en occidente. Mascaradas de la Pascua de Pentecostés

El rey del bosque de *Nemi* se consideraba encarnación de un espíritu arbóreo o de la vegetación que como tal, según la creencia de sus adoradores, estaba dotado de una virtud mágica para hacer que los árboles dieran frutos, germinaran las semillas de los cereales y así por el estilo muchas cosas más. Su vida, por esta razón, era muy preciosa para sus creyentes y probablemente estaba circundada por un elaborado sistema de precauciones o tabús semejante a los que en muchas partes han resguardado la vida del hombre-dios contra la influencia malévolos de demonios y hechiceros. Pero también se sabe que el verdadero valor que se atribuye a la vida del hombre-dios exige su muerte violenta como único medio de prevenirle contra la inevitable decadencia de la edad. El mismo razonamiento se aplica al rey del bosque, que también debe morir violentamente con el objeto de que el divino espíritu encarnado en él pueda transferirse en toda su integridad al sucesor.

Esta explicación de la regla por la que el rey del bosque tenía que ser muerto por su sucesor la hace por lo menos inteligible y está vigorosamente apoyada por la teoría y la práctica de los shilloks, que disponen la muerte del rey divino a los primeros signos de salud decadente, ante el temor de que su decrepitud vincule la correspondiente debilidad a la energía vital de los cereales, del ganado y de los hombres.

Estas costumbres han dejado huellas inequívocas en las fiestas rurales de los campesinos de Europa septentrional. Por ejemplo, en *Niederpörling, Baja Baviera*, el representante de la Pascua de Pentecostés, el *Pfingstl*, iba cubierto de pies a cabeza con hojas y flores, en la cabeza llevaba un capirote alto y puntiagudo que le llegaba hasta los hombros y con dos orificios para los ojos. El capirote estaba cubierto de flores de plantas acuáticas al igual que las mangas de su chaqueta y el resto de su persona envuelto en hojas de aliso y de avellano. A sus costados marchaban dos muchachos sosteniendo los brazos del *Pfingstl* y llevaban espadas desenvainados lo mismo que la mayoría de los que formaban su acompañamiento. Ante cada casa paraban en espera de que les dieran algunos obsequios y la gente oculta en el interior arrojaba agua al muchacho revestido de hojarasca. Todos reían cuando quedaba bien empapado. Finalmente, vadeaba por medio del arroyo y entonces uno de los muchachos colocado en el puente simulaba cortarle la cabeza.

En *Wurmlingen, Suabia*, una cuadrilla de chicos se viste el lunes de Pentecostés con blusas y calzones blancos, fajas rojas en la cintura y espadas colgando de las fajas. Montan a caballo y van al bosque, precedidos por dos muchachos tocando trompetas. Ya en el bosque, cortan follaje de roble, con el que envuelven de pies a cabeza al jinete que llegó último, le envuelven también las piernas pero por separado para que pueda abrirlas y montar a caballo otra vez. Entonces cortan un árbol mayo, generalmente un álamo temblón o un haya, de unos tres metros de alto, lo engalanan con pañuelos y cintas de colores y se lo entregan a un portador especial del mayo. La cabalgata retorna a la aldea entre música y cantos. Entre los disfrazados que figuran en la procesión hay un rey moro con corona en la cabeza y la cara tiznada, un *Doctor Barba de Hierro*, un militar con graduación de cabo y un verdugo. Hacen alto en la aldea engalanada y cada uno de los caracterizados pronuncia un discurso en verso. El verdugo anuncia que el hombre vestido de hojas ha sido condenado a muerte y le corta la falsa cabeza. Hacer una carrera de caballos al árbol mayo, que han plantado a alguna distancia de allí, y el primer jinete que consiga arrancarle del suelo cuando pasa al galope, queda dueño del árbol con todos sus atavíos y adornos.

En *Erzgebirge* se hacía anualmente en el Carnaval, hacia los comienzos del S. XVII, la siguiente fiesta: se caracterizaban dos de hombre salvajes, uno con matojos y musgos y el otro con paja; marchaban por las calles hasta la plaza del mercado, donde les daban caza corriendo arriba y abajo hasta que al fin les disparaban tiros y les daban puñaladas. Antes de caer muertos se bamboleaban en posturas ridículas y estrambóticas y, de unas vejigas que llevaban dispuestas al efecto, arrojaban chorros de sangre sobre la gente. Cuando al fin estaban muertos, los cazadores los colocaban sobre tablones y los llevaban a la cervecería, marchando los mineros a su lado y agitando al aire sus herramientas de minería como si hubieran cobrado unas magníficas piezas de caza. Otra costumbre de Carnaval muy parecida todavía se observa cerca de *Schluckenau, Bohemia*. Cazan por las calles del pueblo a un muchacho vestido de Hombre Salvaje; después de correr por varias calles, llega a un callejón estrecho con una cuerda tendida que le cruza y donde el Hombre Salvaje tropieza y cae amontonándose los perseguidores sobre él y capturándolo. El ejecutor corre a él y le acuchilla con su espada una vejiga con sangre que el Hombre Salvaje lleva atada al cuerpo. El Hombre Salvaje ha muerto y un torrente de sangre enrojece el suelo. Al día siguiente colocan en una parihuelas un muñeco de paja que semeja al Hombre Salvaje, y con gran acompañamiento lo llevan a una laguna y el verdugo lo tira al agua. Esta ceremonia se llama el "**Entierro del Carnaval**".

Aparte de las ceremonias que acabo de describir, hay dos clases de costumbres afines en la que la muerte simulada de un ser divino o sobrenatural es un rasgo sobresaliente. En una de estas clases, el ser cuya muerte se representa dramáticamente es la personificación del carnaval; en la otra clase, el ser es la muerte misma. La ceremonia principal cae, como es natural, al final del carnaval, sea en el último día, principalmente en el martes de carnestolendas, o en el primer día de antruego cuaresmal, es decir, el Miércoles de Ceniza.

A continuación transcribiré algunos ejemplos de la "Muerte del Carnaval" (descritos en **La Rama Dorada**, de *James Frazer*).

"En Frosinone, en el Lacio, casi a la mitad de camino entre Roma y Nápoles, la vida insípida y monótona de una provinciana ciudad italiana se rompe agradablemente en el último día de Carnaval por la fiesta conocida como la Radica. Hacia las cuatro de la tarde, la banda de la ciudad, tocando alegres marchas y seguida de un gran gentío, llega a la Plaza del Plesbiscito (...) los ojos curiosos de la multitud se regocijan a la aparición de una inmensa carroza dorada decorada con muchos festones de colorines y arrastrada por cuatro caballos. En la carroza hay un asiento muy grande en el que está entronizada la majestuosa figura del Carnaval, muñeco de yeso de tres metros de altura y de cara rubicunda y sonriente. (...) Y ahora la multitud se agita y arremolina junto a la carroza y se expansiona con gritos montaraces de alegría, mezclándose la gente sencilla y educada con los demás que danzan con frenesí el saltarello. Un carácter especial de esta fiesta es que todos llevan en la mano lo que ellos llaman una radica (raíz). (...) El himno del Carnaval atruena en este instante y entre una ensordecedora gritería son voltejeadas por el aire las hojas de áloe y las coles cayendo indistintamente sobre justos y

pecadores, lo que conduce a un nuevo placer, pues se empeñan con ellas en una lucha libre. Cuando estos preliminares han concluido a satisfacción de todos los interesados, la procesión prosigue su marcha. Al final de ella va una carreta cargada de toneles de vino y policías, afanados éstos en la simpática tarea de servir vino a todo el que lo pida, mientras una lucha sin cuartel, salpimentada de copiosas descargas de aullidos, golpes y blasfemias, se libra entre la multitud arremolinada a la trasera del carro (...). Finalmente, y cuando ya la procesión ha desfilado por las calles principales a un paso mayestático, cogen la efigie del Carnaval, le arrebatan sus adornos y la tienden en medio de una plaza pública sobre un montón de leña, quemándola entre gritos de la multitud y atronando los aires una vez más con el canto del Carnaval, volando las llamadas "radicas" a la pira y entregándose el público a los placeres del bailoteo más desenfrenado.(...)

En los Abruzos (...) algunas veces se representa al Carnaval por un muñeco de paja en la punta de un palo que un tropel de enmascarados llevan por toda la ciudad durante la tarde, y cuando llega la noche, cuatro máscaras cogen una manta o sábana por las puntas y mantean al Carnaval. La procesión se continúa y los ejecutantes de tambores lloran lágrimas de cocodrilo acentuando lo acerbo de su pesar con la ayuda de cacerolas y cencerros. (...)

En Lérida, España, el domingo de Carnaval, una gran procesión de infantería, caballería y máscaras de toda clase, muchos a caballo y otros en carruajes, escoltaban en triunfo la carroza de su Gracia Pau Pi, como llamaban a la efigie, por las calles más importantes. Durante tres días el jolgorio fue muy grande y por último a medianoche del último día de antruejo, recorrió otra vez las calles la misma procesión pero bajo un aspecto diferente y con un final harto distinto. El carro triunfal había sido convertido en un carro fúnebre en el que reposaba la efigie de su Gracia, muerta. Un grupo de enmascarados, que en la primera procesión había actuado como estudiantes de la folía entre bromas y jaranas, iban ahora vestidos de sacerdotes y obispos, andando pausadamente, llevando grandes cirios encendidos y cantando responsos. Todas las máscaras enlutadas con crespones y todos los jinetes llevaban antorchas encendidas. La procesión caminaba melancólicamente por la calle principal entre las altas casas de muchos pisos y balcones, donde cada ventana, balconada y tejados estaban atestados por una densa masa de espectadores, todos con antifaz y disfraces de lujo y fantasía. (...) sobre el ruido de los cascos de los caballos en el empedrado y del mesurado paso de la multitud marchando, se elevaban las voces de los sacerdotes cantando el réquiem, mientras las bandas militares batían tristes marchando, las trompas roncadas, los tambores destemplados. Al llegar la procesión a la plaza principal, recitaron una oración funeral burlesca ante el difunto Pau Pi y apagaron las luces; al punto el demonio y sus diablos saltaron entre la multitud, arrebataron el cadáver y huyeron con él, perseguidos vivamente por todo el gentío chillando, gritando y aclamando. Naturalmente los diablos fueron alcanzados y dispersados y el falso cadáver, rescatado de sus garras, fue metido en una fosa preparada al efecto. Así vivió, murió y fue enterrado el Carnaval de 1877 en Lérida.(...)

En las montañas de Hartz, una vez que termina el Carnaval, tienden a un hombre en una artesa de amasar pan y le conducen entre responsos a la sepultura, pero en lugar del hombre entierran una botella e aguardiente. Pronuncian un discurso y el acompañamiento vuelve al pueblo; en el paseo o lugar de reunión, fuman esas grandes pipas de barro que acostumbran a distribuir en los funerales. Al año siguiente, en la mañana del Martes de Carnaval, desentierran la botella de aguardiente y la fiesta comienza para todos probando el espíritu, que, según dicen, ha resucitado."

Para Frazer, estos ejemplos y otros tantos que no he transcritos, son pervivencias de rituales muy primitivos ligados a los ciclos vitales, la vida y la muerte simbolizadas en la idea del resurgir de la vegetación en la primavera, tras el invierno. Estos rituales fueron rebautizados con nombres que por abstractos son más modernos: Carnaval, muerte y verano. De todos modos, hay símbolos recurrentes que se han mantenido hasta la actualidad, algunos tan sólo en su significado y otros, en significado y significado.



Atando puntas

El canto de la palabra y el cuerpo

"Podríamos tal vez llegar a la conclusión de que las lenguas primitivas en general tenían gran cantidad de sonidos difíciles (...) Es un hecho bien conocido que la modulación de las frases está fuertemente influenciada por el efecto de emociones intensas, que provocan variaciones del tono más fuertes y rápidas... Ahora bien, como consecuencia del avance de la civilización, la pasión, o al menos el modo de expresarla, se modera, por lo que debemos concluir que el habla del hombre incivilizado y primitivo era más apasionadamente agitada que la nuestra, más parecida a música o cántico (...) Todos estos hechos y consideraciones nos conducen a la conclusión de que hubo una época en la que toda el habla era canto(...) Tal como en la literatura que nos ha sido transmitida, es evidente que en cada pueblo la poesía precede a la prosa, de manera que el lenguaje poético es en un todo más antiguo que el lenguaje prosaico; la lírica y los cánticos del culto aparecen antes que la ciencia (...)" (Otto Jespersen, "Language: Its Nature, Development and Origin" - Londres, 1959).

Esta conclusión de Jespersen está basada en múltiples estudios y testimonios de expresiones de civilizaciones antiguas y primitivas que la sustentan. Además de haberla elegido para citar algunos de dichos ejemplos, abre ventanas a otras observaciones. Por ejemplo, el hecho de que quizá uno de los pocos terrenos que se nos ofrece a las actuales culturas para explorar, reelaborar y resignificar la realidad y "el decir" (con toda la gama de intensidades y formas posibles de expresar y comunicar nuestras pasiones, miedos, enigmas y misterios que nos desvelan, nos atribulan, nos trascienden), quizá sea, justamente, el del lenguaje que canta, el del espacio de la poética sonora, el de la ilusión primaria de la música, el del teatro cantado.

La música involucrada en la escena como formante con sentido autónomo, obliga al teatro a romper, de cierta forma, con la temporalidad lineal, creando un tiempo diferente. Y por su parte, la música como gesto, construye un espacio ficcional grávido de sucesos que llegarán. Se incrementa la sensación de atemporalidad, de intangibilidad del presente dramático.

Permanentemente se prepara para el suceso sonoro que vendrá, el que cuando se transforma en presente, fugaz, debe aferrarse a la historicidad del lenguaje verbal, a la función referencial de los distintos lenguajes en juego, a la presencia sólida del cuerpo como gesto y símbolo cultural, y como "carne" del sonido, lo que le otorga cierta sensación de permanencia.

Quizá, esto explica el por qué de una "demanda" social de espectáculos musicales y multimediales, que revalorizan géneros como la opereta, la murga, el circo, el clown, el títere, que fortalecen la interdisciplinariedad artística y recapitalizan **la tensión entre propuestas populares y propuestas "académicas"**, revitalizando, fundamentalmente, el espacio de la comunicación interpersonal, resignificando el ritual del encuentro.

En la antigua Mesopotamia, Semitas y Sumerios interpretaban el universo como un estado: sus ciudades estaban dominadas por una alta torre, parte de un templo monumental, en cuyo interior las palabras y la música se combinaban para adorar a los dioses. Para aquellos pueblos agrícolas, toda la naturaleza estaba viva. *Ea*, soberana de las profundidades, en su ira, anegaba sus tierras, o *Ramman*, dios del trueno, destruía sus cosechas. Sólo gracias al homenaje de la voz humana y de los instrumentos musicales, *Ramman* y *Ea* se sentían aplacados.

La estructura de estos himnos o salmos muestra la estrecha vinculación en que se encontraban los textos y la música, en formas poéticas considerablemente evolucionadas. A cada poema correspondía un canto propio (sir sumerio), canto al que se atribuía un **ethos** Particular (efecto mágico de los modos, heredado por los griegos, doctrinas que más tarde pasaron a Europa).

Durante los reinos Antiguo y Medio de Egipto (de 3000 a 2500 años a. de C.), los sacerdotes entonaban himnos en honor a las divinidades, ya que consideraban a la voz humana como el más poderoso instrumento para llegar hasta las fuerzas del mundo invisible.

En las épocas más remotas de la cultura hindú, su música también estuvo ligada a los ritos religiosos. Es por eso que el repertorio de actuales canciones callejeras contiene constantes referencias a las deidades del país. En los grandes poemas épicos: El Ramayana (S.VI al V a. de C.) y el Mahabharata (400 a.de C. a 400 d. de C.), existen frecuentes citas a la música hindú, de donde se infiere un alto grado de evolución en tal aspecto. Numerosos **dramas musicales con baile**, cuya tradición aún perdura -especialmente en el Kathakali de Kerala-.

En China, alrededor del año 485 d. de C., la danza se convirtió, oficialmente, en una parte de las ceremonias confucianas. Por un himno confuciano de seis estrofas, se sabe que los danzarines actuaban durante tres de ellas, sosteniendo en la mano izquierda una flauta o varilla y en la derecha, una pluma de faisán. En cada estrofa adoptaban treinta y dos posturas. Esas posturas están basadas en la caligrafía del poema, en el sentido de que los símbolos caligráficos son realmente el "aliento" de las palabras y por tanto, a su modo, repiten la forma de la melodía inherente a las mismas. Es difícil imaginar un arte que sea más integral. Según dice el antiguo Registro de Ritos: "...*la poesía expresa la idea, el canto prolonga los sonidos, la danza aviva las actitudes*". De allí, las palabras música y movimiento también se combinan en el teatro de marionetas, que imitan las primitivas ceremonias rituales, pero que son expresiones profanas que representan la etapa primaria del desarrollo del drama musical chino. Durante la dinastía Sung (960 a 1276) hubo algunos movimientos hacia un teatro popular. Imitando a los títeres, empezaron a aparecer **por las calles espectáculos realizados por "títeres humanos" que cantaban y bailaban**.

Entre los siglos XII y XVII, se encuentra en pleno auge el drama musical japonés. Surge la representación de drama llamados Saguraku No, nombre alusivo a su origen, que fue la danza del mono. **No** (literariamente "talento"), fue el principio de una forma seria del drama musical, representado indistintamente en templos sintoístas y en teatros levantados en las riberas de los ríos, al aire libre. Estas obras constituyen una manifestación intermedia entre lo profano y lo sagrado. La música de la obra teatral No, se llama **yokyuko** o **utai**. Consiste en un solo de canto, interpretado por cantores -actores, canto coral al unísono, con acompañamiento de flauta traversa (yokokué) y tres tambores-. En este estilo de canto dramático se **alterna el recitativo con el aria**.

En la antigua Grecia (S. VIII a VII a. de C.), además de la declamación poética realizada por un bardo (ministril privilegiado que residía en casas de familias aristocráticas), hay pruebas de una práctica musical comunal representada por coros (**choros: canto en círculo**) de ciudadanos -hombres, mujeres y jóvenes-. Estos coros cantaban en los cultos a los dioses (peanes, ditirambos y procesionales), himnos nupciales, lamentos funerales, composiciones en honor a hombres famosos y atletas victoriosos y con motivos de cualquier acontecimiento social. Entre el VII y II a. de C., los poetas, aunque seguían alabando a sus dioses, se volcaron a cantar también al amor, la guerra, la política y otros temas populares. Surgieron así sus **poemas líricos** (llamados así porque se cantaban al son de la lira) **cuya música se creaba simultáneamente con los poemas**. Hacia fines del S. VI a. de C., Atenas se convirtió en el centro principal de poetas-músicos que crearon un estilo clásico, el cual tuvo su expresión más importante en el **ditirambo** y el **drama**. Probablemente ambos se originaron en el culto a Dionisio. Las representaciones dramáticas -tragedias y comedias- eran esencialmente piezas músico-dramáticas en las que se combinaba poesía, música y danza. Las mismas tenían lugar en anfiteatros. Al principio, la música consistía en coros sin acompañamiento o acompañados por el aulos (especie de flauta); ocasionalmente, podían ser acompañados por una lira ya que se ponía el mayor cuidado en no oscurecer el valor de las palabras. Especialmente en las tragedias se agregaban monodías posteriores (partes para voces solistas). La danza era ejecutada por un coro en un lugar especial, frente al escenario, llamado orchestra, término que se generalizó hacia el año 1600 d. de C., con el nacimiento de la ópera europea.

Estos precedentes son sólo algunos ejemplos de las culturas más antiguas en dónde, en forma natural se deba el encuentro entre la música, la poesía y el drama porque "...el habla era canto", según *Jespensen*.

Ya en el medioevo europeo, muchos de los elementos líricos y dramáticos que formaban parte de los rituales y expresiones

sacras y populares antes descritas, se recrearon y afianzaron según los requerimientos sociales, perdiendo a veces su sentido primigenio, pero brindando - en su acumulación de significados, síntesis cultural y reformulación semiótica- reflejos nuevos al anhelo expresivo artístico de los movimientos posteriores de la cultura occidental.

Dicho repertorio elementos lírico-dramáticos se rescatan de:

1. Espectáculos o representaciones de carácter profano y en lengua vulgar:
 - a- Como reminiscencia y transformación del teatro religioso popular medieval: *misterios* (o fiestas con distintos nombres) *autos sacramentales*, *entremeses*, *formas visuales de las fiestas de Corpus*.
 - b- Procedentes de antiguas fiestas paganas como el *Carnaval* o los *Mayos* o *Mayas*.
2. Piezas de música monódica dialogada como las *tensó* y *joes partis* trovadorescas, la *balerie* y las *pastorelas* francesas, las *serranillas* y *villancicos* españoles, la *ballata sacra* italiana y las *laudadas* de esta especie. O bien, formas breves procedentes de la polifonía en formas populares en disposición dialogada, con tendencia a la representación que culmina en el madrigal dramático y representado.
3. Piezas procedentes de la imitación o reminiscencia del teatro clásico latino, comedias, églogas, pastorelas, de carácter predominantemente erudito o letrado.
4. Espectáculos de carácter burlesco (principalmente en Francia) como los *fous*, las *soties* (o *sotties*), *momos*, prosas y *sermones farcidos*, cuadros vivos, interludios representables.
5. Danzas de toda índole: de los salones señoriales, bailes propios del pueblo o danzas donde ambas clases sociales se mezclan en las plazas con motivo de festividades solemnes.
6. Fiestas de carácter suntuario, carros (con representaciones en ellos), alegorías, *trionphi*, ballets callejeros, mascaradas, cabalgatas, procesiones, desfiles de monstruos, "rocas" o castillos que se disputan moros y cristianos.

Características musicales comunes:

1. *Carácter monódico de la melodía con tendencia a la armonización.* Especialmente visible en: las canciones narrativas y romances, el arte de los trovadores, cantigas en España, cantos de flagelantes, laudas, madrigales monódicos y sobre todo, acompañamiento en instrumentos tales como el laúd y la vihuela.
2. *Persistencia del estilo polifónico, con tendencia a la igualdad silábica, acentuación prosódica coincidente con el metro musical- Armonización por acordes.* Características especialmente observables en: Frótoles, villancicos y demás piezas breves, sobretodo, de carácter popular.

Mojiganga dramática y Carnaval Español en los siglos XVII y XVIII: Incidencia en la estructura dramático-musical de las expresiones espectaculares carnalescas del Río de la Plata.

El término "mojiganga" deriva de "moxiga", que a su vez procede de "voxiga", variante fonética de "vejiga", instrumento aporreador -las consabidas vejigas de vaca hinchadas- que portaban los zamarrones, zaharrones o botargas. Con ellas, estas figuras, que intervenían en los carnavales de invierno y de verano, así como en las fiestas de Corpus, solían descargar profilácticos golpes sobre los circunstantes. Muy pronto pasaron a formar parte de la indumentaria de un personaje teatral extravagante (los **sots** franceses de fines del siglo XV y principios del XVI, los **zanni** de la commedia dell'arte y los **diablos** y los **alcaldes bailones** de las mojigangas).

En la procesión del Corpus de Sevilla este personaje recibe el nombre de "mojarrilla" ("persona que siempre está alegre y de chanza"). Es diminutivo de "moharracho" ("persona que se disfraza ridículamente en una función para alegrar o entretener a los demás, haciendo gestos y ademanes ridículos", según el *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia*). Dicho personaje, seguía a los gigantes (que utilizaban una especie de zancos) que, en la catedral y en otros lugares, bailaban una danza que llevaba su nombre. Los gigantes iban, pues, acompañados de un tamborilero y de dos hombres enmascarados vestidos de arlequines: los mojarrillos o mojarrillas.

Ya *Cervantes*, en un pasaje del *Quijote*, se refiere a los cómicos que iban en el carro de *Las cortes de la muerte*, con el término "Boxiganga":

"...venía vestido de "bogiganga", con muchos cascabeles, y en la punta de un palo traía tres vejigas de vaca hinchadas."

Ha de entenderse la expresión "vestido de mojiganga" en este contexto como "disfrazado de manera estafalaria y grotesca", al modo de los personajes de las mojigangas callejeras y, en concreto, de acuerdo con la vestimenta de los diablos, ya que *Cervantes* denomina al comediante que vapulea con vejigas "moharracho", "demonio bailador de vejigas" que se emparenta con las máscaras fustigadoras antedichas.

En algunas mojigangas dramáticas aparece este personaje carnalesco, que llevaba, a modo de arlequín, un vestido y capucha de diversos colores vistosos, cencerros a la cintura, rabo, y tiras de telas.

También según *Coromidas*, el término puede aludir a una "compañía teatral formada por nueve o diez actores: dos mujeres, un muchacho, seis o siete compañeros". En esta acepción, el término también guarda relación con lo carnalesco, ya que alude a una escenificación de fiestas burlescas, muchas veces nocturnas, en palacio.

La tercera acepción es parateatral y conecta con sus orígenes en la plaza pública ("mascarada grotesca y cabalgata de Carnaval"), mientras la cuarta acepción de *Corominas* se refiere a "figuradamente farsa, cosa ridícula con que parece que uno se burla de otro".

La más apropiada parece ser la del *Diccionario de la Lengua Española de la Academia*: "Fiesta burlesca que se hace con varios disfraces ridículos, enmascarados los hombres, especialmente en figuras de animales". A ésta le sucede una segunda de tipo teatral: "Obrilla dramática muy breve, para hacer reír, en que se introducen figuras ridículas y extravagantes". Se trata de una pieza dramática burlesca compuesta por la mezcla de distintos bailes burlescos. Parece ser que las mojigangas callejeras con motes, con el tiempo derivan en **mojigangas dialogadas**, y el inevitable acceso a los escenarios de estas comparsas con desarrollo argumental justifica la segunda acepción, dramática, del término.

Catalina Buezo propone para todo el género, la definición siguiente: "Un texto breve en verso, de carácter cómico-burlesco y musical, para fin de fiesta, con predominio de la confusión y el disparate deliberados explicables por su raigambre esencialmente carnalesca".

La **mojiganga dramática** en sí misma, género de raíces carnalescas, **crea la ficción del espectáculo total y participativo** dentro de la fiesta teatral barroca compuesta por la comedia y las piezas de teatro breve que la flanqueaban. Sin embargo, la intervención del público se produce de manera indirecta, al echar mano de una representación que recuerda la participación directa y callejera de Carnaval.

La mojiganga dramática, ofrece la cara burlesca, no oficial de la realidad: subversiones de tipo lingüístico, las hablas más caricaturizadas de diferentes naciones y lenguas (del portugués, gallego, francés, italiano, negro y gitano), la inversión de sexos (personajes masculinos representados por mujeres y viceversa). Musicalmente, el aparente desorden "tonal", métrico, el canto, el baile, el gesto, el movimiento, el atuendo, se suman para crear la ficción de la "confusión deliberada" del espacio público en tiempo de Carnaval.

Se echa mano a los títeres gigantes y a las danzas de negros, de labradores, de portugueses, propios de las mojigangas callejeras y de las danzas de Corpus. De las mojigangas callejeras proviene también el desfile individual, por parejas o en forma de comitiva burlesca. Ocurre lo mismo con los instrumentos vinculados a dichos bailes y procesiones: cencerros, carracas o maracas, pitos, etc.

Ahora bien, la cristalización literaria separa la mojiganga dramática de la festiva, dándole, a través de la escritura y de los códigos, una estructura repetible. Aún cuando algunas mojigangas no comienzan con una canción y en otras, la parte bailada se deja a la improvisación, se puede sostener que la mojiganga dramática prototípica tiene una estructura musical y de baile en desfile o paradesfile. Se inicia éste con una canción y continúa con intervenciones musicales que vertebran las escenas, para acabar con una estudiada coreografía grotesca que desborda el escenario y da pie o entronca con el desfile popular o festivo propiamente dicho.

Coplas, canciones y couplets: Especies musicales populares españolas, de incidencia en la estructuración vocal y/o coral de las manifestaciones escénicas de la "MURGA" EN EL RÍO DE LA PLATA.

Es innegable la incidencia de la música ibérica dentro de la música en general, el teatro musical y las expresiones escénicas de la Argentina de los siglos XVIII y XIX. Es por eso que me detendré, brevemente, en analizar algunas de sus características formales más sobresalientes y que hasta hoy perduran.

En la España medieval y renacentista, la canción popular española era identificada con el nombre de "cantar", refiriéndose a una composición breve, nacida de la lírica popular, cuya nota característica es su variabilidad estructural. Ello dio origen a que, bajo el término genérico de "cantares", se cobijaran otras composiciones y otros nombres como los de cantigas, villancicos, coplas, etc. Sin embargo, con el paso del tiempo, parece ser que fue la copla la forma predilecta del cantar popular, siendo imitada, en la forma y sentido, por los poetas cultos y ampliamente cultivada por dramaturgos y libretistas, como puede constatarse en la casi totalidad del teatro musical del siglo XVIII español.

Es conveniente hacer alguna consideración y distinción entre la copla, canción española, y el couplet, canción francesa. En principio, para F. Pedrell, el couplet no es más que el "nombre vulgar de cada una de las partes o divisiones de los pequeños poemas que los franceses llaman romance, chanson, chansonette, ballade, etc.(...). En las cantatas, cantos patrióticos y demás poemas de estilo más elevado, los couplets toman el nombre de estrofas o estancias". (*Diccionario técnico...* pag. 121). Es claro, que la aceptación que ha pervivido es la primera, y, una vez independizada esa parte o división, el couplet evolucionó hacia el tipo de canción ligera, melódica, de tema variado y de matiz frívolo. También parece claro que el origen del couplet está en la actividad creadora de los poetas y literatos. De aquí su mayor corrección formal y su justeza conceptual en contraposición a la copla, cuyo origen primigenio está en la creación popular.

En lo que se refiere a sus formas métricas como a su contenido, carácter y función, hay una gran variedad de coplas creadas para el género teatral. La más común dentro de las expresiones escénicas carnalescas es la copla popular que se caracteriza en general por:

- Ø La simplicidad estructural (en contenido y forma). Generalmente basada en la reelaboración literaria y musical de coplas preexistentes, populares - folclóricas.
- Ø La incorporación de elementos preoperatorios del natural ingenio humano, tales como refranes, sentencias, romancillos de ciegos, etc.
- Ø El reflejo de una rudimentaria concepción del mundo de un pueblo a lo largo de los tiempos.

- Ø La síntesis de una común opinión pública ante sucesos de actualidad.
- Ø La formalización espontánea de la vida cotidiana de una comunidad.

En la práctica y con el tiempo, se impuso usualmente el término "canción" sobre el de "copla" o "couplets", sobre todos los géneros de teatro musical del S. XVIII, exceptuando el segmento central de la tonadilla escénica. Allí, las "coplas" centrales tienen una consistencia argumental que se concreta en la expresión de un sentimiento o en el desarrollo de una idea (similar al género operístico). En este aspecto, pues, las "coplas" se constituyen en el centro de la acción y en la última legitimación de la obra. Y aquí reside su interés, sobre todo, desde el punto de vista del contenido ideológico, pues las letras en que se vierte este contenido son el elemento que sirve de sustrato a la música de las canciones y de los bailes, los cuales coadyuvan a realzar y reforzar el significado y el mensaje que las coplas encierran.

"Fue esa noche de carnavales/ que escuchamos al pasar,/ la pregunta de aquel niño:/ ¿Qué es una murga, mamá?/ Murga es la eterna sonrisa en los labios del Pierrot,/ quijotesca bufonada que se aplaude con cariño/ y en la sonrisa de un niño hace ofrenda su canción (...). Murga es pueblo, ingenio y risa, milonga nacional (...)"

(Fragmento de canción de la murga uruguaya "**Falta y Resto**")

Para acercarse a las raíces de nuestra murga

De las encuestas realizadas y los datos brindados por los mismos integrantes de diferentes murgas, intentaré a acercarme a las raíces de la murga de la zona del Río de la Plata y sus adyacencias, en sus expresiones escénicas y formantes de sentido.

Todos los murgueros encuestados reconocen al menos dos corrientes culturales muy fuertes, que en su fusión, conforman el eje troncal de las expresiones contemporáneas de la murga en nuestra región: la **occidental europea** y la **africana**.

La primera, se reconoce en la conservación de:

- El carácter procesional y festivo de la "ceremonia" asociada a rituales de fecundidad y de los ciclos naturales de vida y muerte;
- Personajes o figuras de la comedia del Arte, arquetipos caricaturescos que funcionan como símbolo y síntesis de valores sociales y/o crítica de los mismos.
- El carácter picaresco de los textos y dramaturgia.
- Estilo coral y versificado intercalando parlattos y/o recitativos.
- Algunos instrumentos melódico-armónicos como acordeón, guitarra, e instrumentos de viento (algunas maderas como clarinetes o flautas, y mayoría de metales, propio de bandas).
- Inclusión de artes circenses, de destreza física (zancos, lanza llamas, malabares).

La segunda se reconoce en:

- Pervivencia de ritmos afro-cubanos o afro-rioplatenses como la habanera, la milonga, el tango, el candombe.
- Instrumentos de percusión.
- Personajes, roles y/o figuras pantomímicas del candombe.
- Desplazamientos coreográficos.
- Terminología
- Carácter oral de la transmisión de saberes artístico culturales y valores asignados a estas prácticas.



A manera de conclusión

De lo público y lo privado: Interpenetración de espacios desde la formante textual sonora de la murga.

Si bien, quizá ciertos géneros musicales pueden haber sido concebidos o creados con "vocación" o intencionalidad de ubicarse de manera preferente en el ámbito privado (por el ejemplo el bolero, considera más suyo el ámbito de la relación de pareja y es más intimista) o en el público, se puede decir que por las características del signo musical de la época actual y el avance tecnológico, una oposición entre público y privado es casi imposible, o, mejor dicho, el uso y movimiento en ambas esferas es alternante.

A primera vista, pareciera indiscutible que la formante sonora de la murga (texto y música) haya sido concebida con vocación pública, incorporando temáticas y problemas sociales, políticos, culturales, de ecología, de racismo, con lo que se está contribuyendo a formar corrientes de opinión y de crítica, pero desde su génesis y en su esencia conserva el carácter intimista de un ritual de minorías, al que se le concedían espacios acotados y marginados del resto de la sociedad (por ejemplo el candombe bailado en la fiesta de *San Baltasar* -rey mago negro canonizado popularmente por los habitantes africanos de nuestro país y el Uruguay-, que tenía destinado un barrio el "del Mondongo", o las márgenes del cono urbano europeo-blanco). Espacios públicos pero no tan públicos.

No se puede negar que hoy esa demarcación espacial desde lo puramente racial es diferente, pero sí es evidente una valoración diferenciada de lo culto, lo masivo o lo popular, y las relaciones entre sí entran en permanente tensión. Estos terrenos se encuentran interpenetrados culturalmente hablando, y no siempre es posible diferenciar claramente y desde el terreno de la creación y producción espectacular, lo académico de lo popular.

Los textos de las canciones muestran una imbricación y continuidad fluida entre lo público y lo privado, haciendo públicos "los sentimientos", narrando emotiva e intensamente historias y crónicas de las experiencias de violaciones de los derechos humanos y por otra parte, como decía antes, con una vocación más pública y con una actitud cuestionadora y formativa de una memoria colectiva.

Hay signos espaciales, formales y de intencionalidad desde la creación, que evidencian esta frontera móvil entre el espacio público y el privado, la alternancia e interpenetración de ambos:

- Se produce en espacios abiertos o lugares no formales -escénicamente hablando- de compartimiento colectivo: ritual - político, ritual - cultural, en oposición a ámbitos escénicos formales.
- Relación producción - consumo, que incorpora un público totalmente heterogéneo en cuanto a edades, competencias intelectuales, necesidades, y ambulatorio en cuanto a su posicionamiento en el lugar mirador.
- Como campo temático o problemático identitario - cultural, se caracteriza por su flexibilidad y su problematización en el debate que instaura la crítica moderna.
- Se integran elementos plásticos y escénicos que puedan dinamizar la interacción con el público: cabezudos, títeres de gran tamaño, actores en zancos, técnicas circenses, etc.

Desde la formante sonora de la murga se instaura un **espacio público social**, que posibilita -según *Jean-Marc Ferry*- el ingreso personal a la historia, permitiendo actualizar su pasado, haciendo posible a su vez un espacio para la formación de una identidad colectiva.

En muchos ejemplos, el abordaje de problemáticas sociales a través del humor y la caricaturización, no busca enmascarar los problemas, sino más bien a exhibirlos en un doble juego de simulacros que, al mismo tiempo, testimonia, provoca la reflexión y el compromiso colectivo.

La música, el tamborileo constante con su influencia directa sobre los ritmos cardio-respiratorios, el uso de máscaras, la parodia, obran como una forma lúdica autoliberante. Conflictos sociales, particulares y hasta íntimos que salen al exterior convertidos en una explosión catárquica de movimientos y sonidos, obrando como una especie de conjuro.

Palabra oral y oralidad musical

En este punto, tejer y anudar puntas entre oralidad y simbolismo, podría ayudar a los fines de acercarme a la reflexión y localización de las reglas de empleo de la palabra oral y la oralidad musical en la murga, que confluyen para la conservación del saber humano.

El medio oral distingue muchas formas de mensaje, puesto que hay múltiples maneras de construir el medio oral y por ende de construir mensajes. Prueba de ello, son los distintos tipos de manifestaciones orales como: el mito, el canto, la oración, las sentencias proverbiales y muchas más.

Hay que destacar que en la escénica popular el ejercicio de la palabra requiere de formas especiales de composición, que son por supuesto las claves sonoras que definen funciones y espacios (mirador y mirado).

La dificultad de desdoblar el mensaje del código se solventa evitando su separación radical. El eje del mensaje sonoro (verbal o no verbal - sentido o sonido) se localiza en la simultaneidad de emergencia del código y el mensaje, se trata entonces de vislumbrar el fluir del mensaje sobre la lengua, el sonido en el acto mismo de su producción y/o ejecución. La correspondencia entre código y mensaje ubica a la oralidad y su formante sonoro - musical, en este último como el espacio de su ejercicio.

Acudiré a *Umberto Eco* para establecer la acepción de código: "*...con el nombre de código el técnico ha entendido por los menos cuatro fenómenos diferentes: a) una serie de señales reguladas por leyes combinatorias internas... lo que podríamos denominar como un SISTEMA SINTÁCTICO. b) Una serie de estados (...) considerados como serie de NOCIONES (...) A esta serie de contenidos la llamaremos SISTEMA SEMÁNTICO (...) d) Una REGLA que asocia algunos elementos del sistema (a) con el sistema (b) (...) Sólo este tipo de regla puede llamarse con propiedad CÓDIGO.*" (Eco, 1977: 78-79)

Desde la construcción del modelo de comunicación de *Jakobson* sabemos que cuando el mensaje es estructurado por la función poética - consistente en el desplazamiento del eje metafórico al metonímico, esto es, la construcción de contigüidad por semejanzas-, se tiende a sobredeterminar el mensaje en sí mismo.

Cabe señalar que, en principio, el ejercicio de la oralidad se manifiesta, en términos generales en la repetición de fórmulas (con distintas intencionalidades - recomendación, aceptación, agitación, crítica, complicidad, etc.), que no son sólo actos de interacción ritual sino que fundamentalmente resultan reproducidos y reconstruidos por los recursos orales disponibles dentro de cada cultura.

El mensaje oral queda inscripto en algo parecido a la función poética jakobsoniana, en el sentido de que el mensaje recae sobre sí mismo, sosteniéndose en sus técnicas de elaboración, de modo similar al desplazamiento del eje metafórico al

metonímico que se produce en el efecto poético. En el caso de la formante sonora en la murga, el efecto se transfiere a la propia materia del medio de comunicación: la palabra oral, los signos sonoros y los gestuales como el "cuerpo del sonido".

La construcción de un mensaje ritual reposa en la lógica de equivalencias obtenidas por las distintas fórmulas repetitivas de la composición oral.

Pero el efecto de la función poética, por naturaleza creativo y cambiante de sentido, se elabora en la oralidad de inmediato apoyándose en las posibilidades históricas de la lengua y de ciertos géneros musicales, dado que requiere de establecer su permanencia de manera sólida, en tanto su natural fragilidad como medio: la voz sonora humana e instrumental.

La sistematicidad oral se establece entonces en la combinación de equivalencias de sonidos, en la duración de las emisiones, en los tipos de estructura silábica, en los sistemas rítmico-accentuales, en las insistencias de la paronomasia, de la aliteración, del encabalgamiento, etcétera. En términos generales e incluyentes, en todas aquellas formas ligadas al ritmo y a la métrica.

La creatividad, característica de la función poética del lenguaje, se cumple en la libertad de comunicar al auditorio mensajes recreados, bajo el apego a las estrictas reglas orales y al uso convenido de la emisión y recepción.

Habría que agregar que, cuando el mensaje basado en la función poética se asocia a la función referencial, vinculada a enunciados de tipo informativo y bajo el dominio del mensaje, se está cerca de la idea de *Havelock* (1963) de comprender la oralidad como una enciclopedia tribal de amplios alcances en la reproducción de los saberes sociales.

Cada "personaje" o "figura" de la murga, cada ejecutante de piano, bombo, chico, repique, claves o cencerro, sabe qué tiene "que decir", cuál es su parte en el ritual, para conseguir el efecto deseado. En este sentido, si bien los ejecutantes recrean el discurso dentro de los marcos de regulación del mensaje ritual, al mismo tiempo deben demostrar su capacidad de improvisación y relativa inventiva para hacer fluir el mensaje y lograr su cometido.

La oralidad, entonces, hace un tránsito: a través del mensaje actualiza el código que le sirve como materia prima para elaborar equivalencias de tipo sonoro y producir mensajes de orden especial; éstos, a fuerza de transmitirse, se hacen tradición y se conservan durante generaciones. La característica de tales mensajes reside en sus efectos duraderos aunque constantemente readaptados. Por eso en la oralidad el mensaje se ejercita en la fijación de patrones de la voz, de la palabra sonora, de estructuras rítmico - tímbricas - coreográficas. Para ejemplificar citaré algunas de las onomatopeyas con las que se transmiten oralmente las células rítmicas y diálogos entre los instrumentos de percusión, formantes sonoras de la murga:

" **¡Borocotó, Borocotó, chás, chás!**" : Onomatopeya que caracteriza a los tambores y tamboriles uruguayos. El "Borocotó" representa la onomatopeya de los tambores y el "chás, chás", imita el golpe de los palillos "haciendo madera" y marcando las claves sobre el costado del tambor. Borocotó o bolokota, significa recoger en dialecto *Lingala*.

"**Kulúm-tú**"... "**Páh-puúba-páh pum bá**"...: Onomatopeya, imitando el primer llamado que hace el tambor "piano" antes de comenzar el candombe. Luego le responde el "chico - repicado".

"**Juarínjan - juínjan -juínjan- juín**" ... "**Tan -tam...**": onomatopeya del acordeón o acordeona que hace unas décadas seguía el candombe junto a la guitarra. El tambor contesta la segunda onomatopeya.

Por tanto - parafraseando a *Víctor Franco Pelletier* (Univ. Autónoma Metropolitana- México, 1997)-, se podría considerar al mensaje ritual como un posible tipo de oralidad ejercitado en una cultura determinada.

A veces la aparente simplicidad y reiteración de sus palabras y motivos sonoros, da la impresión de un acto nada extraordinario, cuando de hecho el efecto simbólico logrado será una de las fuerzas que convaliden e instituyan un nuevo estado de cosas para los participantes del ritual.

En dicho efecto simbólico, generado en la repetición renovada, la conciencia de los participantes actúa en la red de emisiones orales conocidas, ignora el proceso completo de simbolización, pero conoce gran parte de éste. Las técnicas del narrador o del cantor, basadas en una creatividad relativa -pues no pueden cambiar del todo la lógica de su saber-, mantienen las reglas a través de reproducirlas ejercitándolas. Para mantener su saber, el especialista y su auditorio deben pronunciarlo y escucharlo una y otra vez. Finalmente este saber se conserva en las técnicas construidas desde generaciones atrás y estas mismas técnicas conservan también a su ejecutor.

La palabra transmitida a viva voz conserva el saber cultural, sin que ello signifique su reducción o fosilización. Todo lo contrario, los mecanismos orales son fuente de cierta creación y no sólo de conservación. El mensaje estructurado oralmente es medio de transmisión, conservación y reproducción cultural. La creación de sentido, como la constituye la función poética, queda limitada y restringida a una creación controlada: a una variación dentro de estilos personales permitidos en las propias reglas de creación y adaptación.

En general, el especialista no conoce sus técnicas como conocimiento explícito o conceptual, aunque sí es un experto en el manejo de sus emisiones verbales y sonoras. En otros términos, los sistemas orales, si bien están alejados de la creación de su ejecutor y aparentan provenir de profundidades simbólicas desconocidas, en realidad se estructuran en el ejercicio de la composición, de la ejecución, de las técnicas de conservación y transmisión del saber. Entonces, el efecto simbólico, más que provenir de cierto código -alguna vez instituido por alguien o algunos-, brota del recorrido hecho por el mensaje (carácter fuertemente comunicativo).

Por eso la oralidad y el simbolismo sólo se reproducen ejerciéndose y en esta relación es indispensable el ejercicio de la voz moldeada.

No se trata de confundir el efecto simbólico con la oralidad, no es la oralidad por sí misma la productora del efecto simbólico, pero muchos semiólogos coinciden en pensar que en sociedades de cierto predominio oral, el efecto simbólico se trasmite y fluye por las palabras, estructuradas con recursos técnicos específicos. Las palabras convertidas en su propia emisión, producen formaciones como los cantos, rezos, plegarias, categorizaciones, sortilegios, sermones, mitos, ritos, narraciones, etc.

Es de destacar que todos los ejemplos estudiados (históricos y contemporáneos) **tienden a destacar a la música y al canto de la palabra, como una manera de perpetuar lo efímero, la función de trascendencia de lo finito.** Y el gesto musical -como cuerpo del sonido que muchas veces anticipa la evolución de la sonoridad que va a desencadenar-, contribuye a sentar presencia, perdurabilidad.

Si bien no se puede hablar de nuestra sociedad como una sociedad de oralidad primaria, sino más bien de oralidad secundaria (escritura y oralidad audio visual), esta multiculturalidad que como expresión espectacular organizada emerge a través de la murga del Río de la Plata, cuenta -entre sus formantes más importantes-, a culturas fuertemente orales, como la africana.

Es la oralidad que conjuga la danza y la música bajo la forma de un lenguaje del cuerpo, base de sustentación de los códigos colectivos de la negritud, que hoy contribuye a dar forma a una espectacularidad que se resiste a lo efímero y pasajero, reafirmando una escénica de la "presencia", del "yo, aquí y ahora".

Es, por tanto, esta "oralidad", el intento de revalorizar y resignificar del campo sonoro, en sociedades globalizadas, con predominio de las tecnologías visuales.



ANEXO

Ahora hablan los actores y músicos que hacen la murga

En muchos países de Latinoamérica se ve al Carnaval como un festejo que refleja de una u otra forma la situación del país, pero siempre en las noches de febrero el Rey Momo despierta la sonrisa de un pueblo que abandona la mediocridad de la rutina para reírse de sí mismo y aprender de sus aciertos y errores. Hablamos de Febrero, entonces por qué, para los murgueros "Todo el año es Carnaval" ¿Qué es lo que hace necesario o presta el espacio propicio a reírse de sí mismo, a reflexionar críticamente, a ironizar la realidad, estableciendo una ficción en donde se subvierten los valores del poder, la autoridad, "la verdad" y la justicia, rescatando el espacio socio-popular ancestral, casi ritual y fundamentalmente comunicativo, durante todo el año?

Entrevista a "LA TRAMOYA" / Silvia Nerbutti e integrantes del grupo- SANTA FE- 2000

Nosotros, como grupo, funcionamos desde hace diez años, cuando empezamos con la murga -hace dos años y medio-, fue a manera de convocatoria para que la gente viera el teatro de la calle. Luego la murga, en su aspecto musical y danzable, lo procesional, creció más que la expresión escénica. La gente te decía "Tengo una fiesta de cumpleaños" o "Queremos llamar para publicitar algo, traigan la murga", conservando sólo la función de "convocar", de "llamar" para otra cosa que no tiene que ver con lo artístico. Por eso nosotros quisimos profundizar más lo teatral para equilibrar ambos aspectos.

Recientemente, en el trabajo que realizamos con Héctor Alvarellos (Bs. As.) para el montaje del "Gauchito Gil", justamente nos vino muy bien para nuestro objetivo, ya que él tiene una visión de la puesta escénica en ámbitos abiertos, y en este caso, la murga como tal podía hacer que se diluya lo escénico en sí, aunque, en lo esencial, algunos elementos se mantuvieron. En esta obra utilizamos el acordeón a piano, ya que por una parte como elemento sígnico de contexto del personaje era importantísimo, y por la otra, es un instrumento que "tira" al aire libre. Porque por qué se utilizan los instrumentos que se utilizan en la murga, porque tiran al aire libre. Además utilizamos una caja percusiva y guitarra.

En otra oportunidad, hicimos una especie de murga teatro "Los Herederos del Barrio" y ahí fue más fuerte la mezcla de la murga con el teatro callejero. El desfile con la puesta, como se hace en Uruguay. También, hoy la murga porteña hace eso: el desfile hasta llegar al predio, en donde se muestra el baile, se canta, en las canciones está la crítica de lo que ocurre en el barrio, o a nivel nacional. La murga empieza a salir en la necesidad de crear y de mostrar algo distinto.

Durante mucho tiempo, lo que preponderó en Santa Fe fue la comparsa, o los corsas de raíz Brasilera. Se comenzaba a ensayar dos meses antes de carnaval, y una vez concluidas las presentaciones, se disolvían los grupos y no se volvía a convocar hasta dos meses antes del próximo carnaval. Ahora hay un resurgimiento de ese clima festivo pero desde la murga, y no sólo acotado al carnaval, sino durante todo el año, como expresión artística permanente. Éste, creo, es el elemento definitorio: los artistas tomaron la expresión, se interesaron en esta manera de comunicar y le dieron otro cariz. La vuelta a la democracia, fue el tomar la calle, los espacios públicos no teatrales, decir...

Ya la murga santafesina tiene su propia identidad, si bien en algunos aspectos se parece a la porteña o a la uruguaya, no es ni la una ni la otra. En nuestro caso, nosotros reconocemos más influencia de la murga porteña: bombo con platillo y el baile con mucha presencia.

La murga uruguaya no tiene tanto baile, sino que el énfasis está en lo músico- coral y mucho más teatral.

La porteña tiene más baile. Se diferencia cuatro momentos estructurales: presentación, crítica, matanza (baile) y retirada. La uruguaya tiene tres: presentación, couplé y retirada. El momento del couplé es en el cual se cuenta-canta una historia. Su ascendiente directo es español. En la murga uruguaya, debido a la predominancia teatral (funciones, roles) cambian todos los años de vestuario, dependiendo del tema que se trate en el couplé. En la porteña, no. En ella casi no se cambia el vestuario, se mantiene el colorido y una forma característica de baile, el estandarte, que identifica y diferencia de murgas de otros barrios. Cada barrio es "hincha" de su murga, como lo puede ser de un equipo de fútbol. Hay otros elementos que enriquecen su estética como los de lo que se denomina el "nuevo circo". Acróbatas, malabaristas, zancos, se han incorporado como para "agrandar el campo visual". También en esto incide la incorporación del artista a la expresión. La técnica, la destreza física propia del circo, fue cambiando la estética. Hay mayor conciencia y cuidado por este aspecto. Grupos como "Puja", aquí en Santa Fe, o los "de la Guarda", por ejemplo. Hay otra búsqueda.

Otra técnica incorporada, o personaje, es el payaso, o de clown, pero criollo, al estilo de Pepino el 88 (Pepe Podestá). Un payaso cantante de música folclórica, que se acompaña con guitarra, que puede improvisar versos, un poco más agresivo, crítico de la realidad socio-política, con un maquillaje más fuerte.

Igualmente se mantiene la esencia ritual en el modo de comunicación. Para eso, es fundamental la disposición espacial que favorece el funcionar complementándose, improvisando, pero sin lo verbal. La calle no tiene frente. Uno está en la calle. La gente, sin pensarlo arma el círculo, para ver, para comunicarse. Cada uno que pasa al círculo, naturalmente, adquiere el centro de atención. También se aprovecha mejor el espacio. Desde nosotros, esto es buscado, pero no es casual que la figura circular se mantenga desde ritos ancestrales, hasta hoy, pasando por el picadero, por las plazas de toros, el circo criollo, etc.

En la preferencia de los que vienen a aprender, se tiran más a tocar que al bailar, todavía hay problemas de inhibición en la cuestión corporal. De todas maneras, vemos que los jóvenes se están animando a diferenciarse, por más que hay ciertos prejuicios, quizá entre sus amigos, en esto de tomar parte, participar, exponerte desde el teatro, el cuerpo, lo musical. Pero vemos el cambio, se están animando a participar, a ser "protagonistas". De igual manera funciona con el público. El público, por un momento deja de serlo, se confunde con los protagonistas, pasa a ser protagonista. Por qué se siente atraído el público que va como transeúnte, y de pronto se ve envuelto por el espectáculo de la murga? Porque se produce una sorpresa, un quiebre en su cotidianeidad pero con algo tan primario como el latido de un corazón, un "tum, tum, tum", un pulso en el zurdo, que se confunde con su propio ritmo cardíaco. Y pedís palmas, y todos hacen palmas, y aunque quieran seguir caminando, al margen de la murga, el ritmo ya se les metió y cambia hasta su andar, su postura. Es ritmo, desde lo escénico, desde el movimiento, pero fundamentalmente desde lo músico-vital.

Trabajamos vocalmente, pero no podríamos decir "coralmente". A veces hasta dos voces. Nos gustaría hacerlo. Pero aquí, todavía no sucede a nivel popular lo que sucede en Buenos Aires, por ejemplo, en donde se incorpora el cantor de barrio, que aunque cante desafinado, expresa el sentir de ese lugar. Es un personaje que va contando-cantando los paisajes característicos, narrando historias.

La música que utilizamos para el canto, en general es algo ya incorporado popularmente, un tema conocido, al que le cambiamos la letra de acuerdo al hilo argumental de lo escénico y le dejamos, por ejemplo el estribillo del original, para que el espectador, pueda integrarse cantándolo.

Lo sonoro es fundamental, todo el espectáculo ya sea desde lo verbal a lo específicamente musical, puede ser leído como una música. En nuestro caso la música, en este sentido, empieza a formar parte del proceso de creación, desde el primer instante, del de la idea. En esta concepción, lógicamente incide el hecho de que yo sea músico, que haya integrantes del grupo músicos. Pero el código en sí es músico-teatral. Por ejemplo, cuando empezamos a pensar en montar lo del Gauchito Gil, al principio ya compramos el acordeón.

La conformación instrumental percusiva suele ser: bombo con platillos, zurdos, redoblantes, repiques, casetas, cencerro, timbaletas.

La enseñanza de los instrumentos se hace oralizando las fórmulas. Le ponemos palabras que suenan dichas, con las duraciones y silencios de cada base rítmica. A cada ritmo se le ponen nombres, pero en cada murga, quizá el mismo nombre adquiere características diferenciadas. Por ejemplo no es lo mismo una "marcha camión" con zurdo sólo, que con zurdo y redoblante, o con zurdo, redoblante y un repique. A la hora de enseñar, se le entrega un instrumento y el maestro hace, los demás imitan y se refuerza con lo verbal. Como el clásico "papito, papá" para la chacarera, o el zapateo del folclore. Aquí pasa lo mismo. Le ponemos nombre por lo que nos suena cotidiano. Por ejemplo, hay uno que le dicen "Lola", porque escucharon una canción que dice: "le llaman Lola" (silencio de semicorchea, tres semicorcheas y dos corcheas). Entonces vos le decís "vamos con Lola", y ellos ya saben cuál es la fórmula rítmica a la que nos referimos. O el famoso "soy una batata" (cuatro semicorcheas y dos corcheas). También es importante el hecho de que la iniciación se hace tratando de hacer sonidos corporales, internalizando, buscando ritmos en el cuerpo. Luego ya trabajamos perfeccionamiento de técnicas, de variantes tímbricas, para tener elementos para la improvisación y creación.

Trabajamos tres aspectos fundamentales de aprendizaje: ejecución instrumental, circo, y baile. Y la gente que baila, se tiene que ligar profundamente con lo que se toca. El bailarín incorpora el gesto del sonido. Hacemos un ejercicio que es muy lindo. Colocamos tres instrumentistas: uno con redoblante, otro con un zurdo, y otro con cencerro. También designamos tres bailarines y a cada cual se le asigna un instrumento para interpretar. Cada bailarín va asumiendo la corporeidad del sonido y ritmo asignado. Este ejercicio también lo hacemos a la inversa: cada instrumentista le pone sonido a los movimientos que incorpora el bailarín.

Por otra parte, cada timbre o sonoridad simboliza un elemento. Por ejemplo el bombo es la tierra, y te va marcando el paso, la caída. Y el plato, del bombo con plato, es el aire, y te va indicando el salto, la tensión. Cuando coinciden bombo y plato, es el momento máximo, es la explosión. Esto también es un elemento del rito ancestral africano y su conexión con la naturaleza. A veces los movimientos simbolizan los cuatro elementos: aire, tierra, agua y fuego. Hay que decir, además, que como en todo baile, un elemento muy importante es la seducción, para adentro (como rito) y para con el público (espectáculo).

En el sentido de la integración de la comunidad circundante, desde el aprendizaje del código, notamos que hay necesidad en la gente de hacer este tipo de actividad escénica. Los padres te traen a sus hijos para que aprendan. Los jóvenes se acercan mucho. Tanto el espectáculo, como la actividad en su aspecto formativo, se convierte en lugar de encuentro. Hay una prioridad: encontrarse con la gente, comunicarse. Es un espacio de resistencia, en oposición a la excesiva individualidad, a los márgenes que tratan de imponer. Esta actividad halla eco en barrios céntricos y en barrios periféricos, y, por ahí, de un barrio, vienen a ensayar en otro, se borran los márgenes. Se juntan realidades completamente distintas, en el interés de protagonizar un hecho artístico, que sobrepasa la cotidianeidad.

¡Buen día Doña Cuaresma! ¡Hasta el otro Carnaval!
(Fragmentos de LO MEJOR DE MÍ - YÁBOR)

Uno de los fenómenos más interesantes, computables dentro de nuestra música popular, ha sido el redescubrimiento del candombe, al abrigo del movimiento rockero, adoptado luego, paradójicamente, por el jazz, el folclore tradicional, y en forma muy cauta, por los nuevos tangueros. "Traído de la mano de diversos músicos uruguayos, este ritmo afro-ríoplatense ha suministrado elementos de original cromatismo" (...)

La murga tradicional

Especie de teatro a la Italiana. Por sus personajes, que aparecen bufonescos, con sus rostros pintados; el vestuario y las bases rítmicas, con percusiones.

Teatro callejero. Dramatizaciones populares fuera del teatro o edificios convencionales.

Patrimonio de nuestro arte. Expresión legítima de las historias del quehacer creativo de los rioplatenses (argentinos y uruguayos).

En Argentina se le llama "Centro-Murga" a dichas organizaciones barriales que funcionan todo el año y están unidas por lazos familiares, amistosos, y vecinales. Por el gusto de bailar y expresarse en los carnavales, demuestran lo que saben, dentro de sus modestos recursos y a su manera. Las murgas modernas, tienen otras variantes en su organización pues cuentan con otras posibilidades y recursos, según el ámbito en que se presentan.

Toda murga "tradicional", tiene un conductor, persona que sabe afrontar las diferencias y las pone al servicio de un objetivo; no cualquiera saca una murga. Las nuevas murgas suelen no tener un Director, pues reparten los diferentes roles del trabajo en conjunto, destacándose más aquellos que dominan cada función; conformando especies de cooperativas artísticas.

El director de la orquesta o murga; no es sólo el que dirige el espectáculo, sino que se ocupa de los instrumentos y de las cuestiones personales de las familias (...)

Los murgueros, que expresan verdaderamente a la comunidad son apoyados por ella. Sus creadores y líderes, casi no vienen de afuera; son miembros del barrio.

Algunas murgas de la Argentina no tienen libreto, el murguero hace las letras, hace la música, hace la entrada y la salida, hace la ropa, hace la escenografía y hace los bailes. Cada murguero es un creador. Cada uno crea lo que hace. Cada paso tiene un nombre. Hay chicos que inventan personajes (...)

Hay una autogestión comunitaria que se da en todos los planos y preserva la continuidad de un teatro tradicional y un modelo de organización artística.

Tablados que se construyen y decoran una vez al año, en los carnavales. Las sociedades de fomento o comisiones de fiesta y cultura de algunos clubes deportivos o centros barriales, son las responsables de crear dichos tinglados de Momo (...)

... "Cruzando la General Paz, nos encontramos con una cultura viva que rompe los esquemas impuestos. Formas culturales creadas colectiva, anónimamente y que expresan la cotidianeidad de las mayorías. Una fuerte tradición de participación social y de una identidad cultural no colonizada en sus principales contenidos.

El fenómeno murguero, como un emergente vivo y como una representación de la cultura popular urbana. Y los murgueros, como protagonistas de un hecho cultural total. La murga es más que una familia, porque no se ve solamente en los carnavales y además, se elige voluntariamente.

(...) Ninguna murga está costeadada por organismos oficiales. La murga se autoabastece a partir de los fondos de cada uno de sus miembros y de las donaciones de los comerciantes o empresarios de la zona en la cual se asienta" (Parafraseando fragmentos de un artículo de Ricardo Santillán Güemes).

Sobre gustos y colores

Muchas personas prefieren la murga tradicional, con sus críticas picarescas y coyunturales. En ellas toman mayor relevancia el ritmo del bombo con platillo, la coreografía del desfile y el baile. Algunas casi no utilizan el escenario, emparentándose con las murgas y compasa del conurbano.

Otros se inclinan por las murgas de escenario, generalmente más pequeñas, donde se prioriza el contenido de las letras muchas veces influido por las canciones del rock y de protesta -esto, al igual que en épocas pasadas, cuando la murga sirviera como fuente de inspiración y semillero de cantantes para el tango, la milonga y viceversa (un ejemplo Rioplatense es el tango "La Cumparsita" de Gerardo Matos Rodríguez), las voces y la teatralización de los textos.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland. "Lo obvio y lo obtuso" Paidós
BARTHES, Roland. "Imágenes, gestos y voces" Comunicación -1995
BARBA, Eugenio. "La tercer orilla Teatral: El Espectáculo" Espacio-FUNDART 1988
BUEZO, Catalina. "El Carnaval y otras procesiones Burlescas del viejo Madrid" Edic. Avapiés - Madrid 1992
DELALANDE, Francois. "La música es un juego de niños" RICORDI- 1995
DE TORO, Fernando. "Objeto y práctica de la semiología. "Semiología del teatro" Edit. Galerna - 1989
DOBERTI, Roberto. "Lineamientos para una Teoría del HABITAR" EUDEBA 1998
ECO, Umberto. "Carnaval!" Fondo de Cultura Econ. Méx.- 1989
FERRY, J.M. y otros. "El nuevo espacio público" Gedisa - Barcelona - 1992
FRAZER, James. G. "La Rama Dorada" Inst. Cubano del Libro Magia y Religión- Tomos I y II La Habana - 1972
GETINO, Octavio. "Cultura, comunicación y desarrollo en América Latina" Edimedios - México 1984 -
HELBO, André. "Construir la coherencia del Espectáculo Teatral" Gestos- Univ. California 1988
HELBO, André. "Approches de l'ópera" Didier Erudiction- París
HELBO, André. "Teoría del Espectáculo" Galerna- Buenos Aires
HUERTAS, Eduardo "Teatro musical español en el Madrid Ilustrado" Edit. El Avapiés- 1989
LEYMARIE, Isabelle. "La música latinoamericana" Ritmos y danzas de un continente Edic. Grupo Zeta - 1997
LORENZO PERERA, M. "Matar la Culebra" Una tradición Popular Canaria de origen Afro-Cubano. Centro de la Cultura Canaria - 1997
ORTIZ, Fernando. "Los Bailes y el Teatro de los Negros en el Folklore de Cuba". Editorial Letras Cubanas. La Habana - 1985
RAMOS Y OTROS. "Carnaval, historias de una fiesta" Intend.Munic.de Montevideo - 1997.
ROMERO, Coco. "El Corsito" N° 1 a 12 C.C.Ricardo Rojas - Univ. de Buenos Aires
ROBERTSON & STEVENS. "Historia General de la Música" Edic. Istmo-Alpuerto- 1977
SCHAFER, Murray. "Cuando las palabras Cantan" RICORDI - 1984
SCHAFER, Murray. "Nuevo paisaje Sonoro" RICORDI- 1986
STRAWINSKY, Igor. "Poética musical" EMECÉ EDIT- 1952
TALENS, Jenaro. "Elementos para una semiótica del texto artístico" Cátedra - Madrid - 1978
UBERSFELD, A. "Semiótica Teatral" Madrid- Cát. Univ. De Murcia





"Nuevamente se escucha un nervioso ruido de pasos. Aparecen Lucrecia, Bernardo y Beatriz caminando como estatuas, y cerrando la marcha avanza el Conde Cenci. La tormenta ruga con creciente furia, se pueden oír voces mezcladas con el viento que repiten el nombre "Cenci", primero en un prolongado chillido, luego como el péndulo de un reloj."

Didascalia de "Los Cenci", de Antonin Artaud



Dimensiones espaciales en el artificio sonoro/musical escénico

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

Desde su **número cero**, (**didascalia**) ya advertía que reflexionar desde los distintos sistemas de códigos escénicos no implicaría una especie de asignaturización de saberes y competencias sobre la puesta en escena, precisamente por desconfiar en un divisionismo analítico estéril. La idea tampoco era, por cierto, que la publicación tomara necesariamente la forma de un diario de puesta, como una especie de bitácora colectiva donde se intersectaran los discursos de las especialidades allí reunidas ya que, aún partiendo de cada disciplina, la idea de fusión, combinación, globalidad, es un presupuesto que ya no se discute, por el tipo de imbricación conceptual y procedimental a que inevitablemente están sujetas.

Sin embargo, antes de dar nada por sobreentendido, este espacio en particular se propuso reclamar, a través de las anteriores entregas, un lugar que en otras publicaciones, incluso importantes escritos teóricos, no le era proporcionalmente asignado. Y por esa emergencia de quien sale en búsqueda y defensa de un cuerpo teórico dilatadamente escamoteado, es que en aquél **número cero** se presenta este lugar como ESPACIO SONORO/MUSICAL, en clara demanda de la puesta en valor de un campo igualmente atravesado por las coordenadas parametrales que sustentan los otros saberes de la teatrología, pero que ha sido normalmente relegado al concepto estrecho de música incidental (en donde 'incidental' suena más a 'accidente' que a 'incidencia'), o al de efectos especiales (en donde 'especiales' suena más a 'subsidiarios' que a 'singulares').

Este preámbulo, viene a cuenta del núcleo temático que convoca a todos los que hacemos esta **didascalia número dos**, porque, el mismo hecho de insistir en la necesidad de un saber epistemológico como sustento de esta especificidad, obliga en este caso, antes que nada, a definir al ESPACIO SONORO TEATRAL en una primera acepción que es, justamente, la de su dimensión en tanto que categoría asignada, como lugar de la construcción de un conocimiento específico, y cuyas incumbencias, por lo ya dicho, no estarían lo suficientemente acreditadas, o por lo menos no con el consenso y tradición de que gozan las demás especificidades. Recién entonces, y ahora sí dando por sobreentendido lo anterior, se podría proponer una segunda acepción de ESPACIO SONORO TEATRAL, que es la que interesa desde el punto de vista metodológico y técnico a la vez.

Cuando decimos espacio sonoro, pero teatral, pensamos, por un lado, tanto en el lugar físico-acústico que contendría a lo sonoro/musical, es decir, los ámbitos que elegimos para el hecho teatral, como en el lugar que ocuparía su flujo en ellos, y por otro, pensamos a lo sonoro/musical como espacio sensible en sí mismo, como generador de discursos que fabrican precisamente imágenes sonoras espacializadas. Entre estos dos niveles existiría una relación dialéctica, no sólo porque los espacios que construye el segundo puede sugerir realidades espaciales que exceden virtualmente la realidad del primero, sino porque la procedencia del propio flujo sería lo que definiría acústicamente los espacios de emisión y los de recepción en el ámbito escénico. También se podría denominar a estos niveles, respectivamente, continente y contenido, y enunciar entonces esta segunda acepción de ESPACIO SONORO TEATRAL, ya no en un orden epistemológico sino proyectual como (1):

- **continente, capaz de albergar los hechos sonoros de la obra, cuyos límites estarían determinados por:**

a) las condiciones físico-acústicas que propone la estructura del ámbito escénico según el tipo de edificio y de espectáculo (de sala, de calle, etc.)

b) las modificaciones estructurales que propone la puesta en escena para definir o modalizar el espacio de la acción con respecto al de la recepción;

- **contenido, a través del texto sonoro/musical, creando otros espacios a partir de la propia estructura sonora y de su espacio-temporalización en el circuito del artificio.**

Esta acepción en el orden proyectual, que es la que resume la problemática, describe al espacio sonoro teatral como un verdadero universo escenoacústico, materia fundante, entre otras, del microcosmos escénico.



Las dimensiones espaciales que intervienen en el proyecto del artificio sonoro/musical escénico

1. Espacio físico.

"el espacio artificial del teatro es una convención cultural que se vuelve elemento activo de la expresión artística, tanto en su construir visión, como en su determinarse como ambiente. Un lugar de las posibilidades expresivas".

Fabrizio Cruciani (2)

El objetivo del artificio sonoro/musical escénico es, ante todo, la construcción del espacio sonoro. Por lo tanto, siguiendo a Cruciani, será un "construir audición".

Como se sabe, no todas las emisiones sonoras en el teatro son visibles. Salvo en el teatro musical o en los tratamientos épicos (coros, canciones), es excepcional la ostensión de las fuentes sonoras. Esta particular situación es propicia para introducir el concepto **acusmática**. Según Pierre Schaeffer sería **acusmático** "un ruido que se oye sin ver las causas de donde proviene". (3) La idea que desarrolla es la de "negar el instrumento y el condicionamiento cultural". (4)

Sin embargo en el teatro lo que interesa es, precisamente, el contexto en que se produce la enunciación. Incluso en un apagón, o al comienzo de un espectáculo en una obertura a telón cerrado, hasta la música menos evocativa, menos programática, generará en el espectador, por convención, la necesidad de una lectura "causal", indicial. En este sentido Michel Chion (5), apartándose un tanto de Schaeffer en cuanto a la oposición *causa* \longleftrightarrow *sonido* (o *fuentes emisoras* \longleftrightarrow *objeto sonoro*), va a distinguir ciertas propiedades "figurativas" de los sonidos, aunque no remitan a su causa.

Cada situación que describe entre causa y escucha pueden ser perfectamente trasladadas a la relación teatral:

- a) Si "la causa es visible", la escucha es "identificada y visualizada";
- b) Si "la causa es invisible para el oyente, pero se identifica mediante un saber o un cálculo lógico respecto de ella (la) escucha (es) identificada y acusmática";
- c) Si "la causa es a la vez invisible y no nombrada, (la) escucha (es) acusmática y no identificada".

Analizando las tres situaciones desde el hecho escénico:

- a) los eventos sonoros /musicales escénicos corresponden a la emisión desde fuentes sonoras visibles al espectador (actores, instrumentistas, altavoces, objetos, etc.) y de manera no emulada.
- b) el reconocimiento depende del contexto, por ejemplo, el ruido de la caída de un objeto entre cajas y que sólo puede ser diferenciado de otros sonidos por contigüidad a una acción manifiesta inmediata anterior, o por una simple mención que designa la causa. En el mejor de los casos los propios sonidos pueden relatar acciones paralelas que acontecen en la extra-escena. Entonces tiene lugar uno de los aspectos característicos en el proceso de mimesis: el teatro a la italiana como caja de ilusiones, acostumbra a prolongar el espacio escénico visible mediante la emulación acusmática, independientemente del grado de verosimilitud de los hechos sonoros emulados. Aquí, el "saber" o el "cálculo lógico" implica que el espectador reconocería, por ejemplo, el efecto sonoro de un trueno (logrado ya desde los medios tecnológicos más primitivos, ya desde los más sofisticados), pues la voluntad de identificar la causa conduciría a la aprehensión (de la representación) del fenómeno meteorológico como indicio dentro de la fábula, y no necesariamente al artificio que lo produce, y mucho menos al técnico que lo manipula (salvo en el caso de técnicas distanciadoras).
- c) Al no poder ser eventualmente reconocidas las causas reales, Chion las denomina "atribuidas" o "figurativas", sosteniendo, a diferencia de Schaeffer que, aún sin ser reconocida la fuente, es decir, la anécdota de la procedencia del sonido, no se lo podría calificar a éste de totalmente abstracto, pues tampoco existirían los totalmente "figurativos". Todos serían siempre potencialmente figurativos.

En el teatro, las modalidades a), b) y c) implican un abanico de posibilidades, siendo c) la situación propicia para fabricar espacios imaginarios, ya que serían igualmente imaginarias la fuente y la emisión.

1.1. Dimensiones del espacio físico del artificio sonoro/musical escénico

"Si el teatro (...) construye su propio referente espacial, esta actividad de construcción hace que el espacio (referencial), pase (...) a conformarse como un sistema de signos organizados, inteligible. Las redes de significación inscritas en el espacio escénico, leídas y ordenadas por el espectador, revierten en la lectura del mundo exterior y permiten su comprensión". (6)

Las características del ámbito escénico, se trate de sala o al aire libre, son las primeras condicionantes físico-acústicas del espacio sonoro, como datos a priori. Pero estos datos pronto serán modalizados (por la planta) en el espacio escénico, con sus nuevos volúmenes, formas y revestimientos, conformando un espacio a veces definitivo, otras mutable.

Sin embargo, a diferencia de lo que acontece con la luz en el universo escenoplástico, las ondas sonoras penetran más fluidamente las capas blandas y duras es decir, trasponen las divisiones estructurales del espacio, virtuales o no, según los recintos. En ese sentido, y conforme los estilos de representación, tipologías espaciales, y sobre todo, ámbitos escénicos, pueden producirse situaciones acusmáticas involuntarias cuando a la escena ingresan sonidos ajenos a la representación. Aquí entrará a funcionar aquel umbral más allá del cual el espectador hace caso omiso con respecto a lo que no 'debe' ser escuchado.

La instalación de dispositivos sonoros, dependerá de la conformación del repertorio de fuentes a ejecutar o manipular, de acuerdo con la relación espacio-espectador que surge de las tipologías escénicas (7) y del grado de naturalismo, simbolismo o, en fin de las estilísticas que demandaren una mayor o menor acusmática a partir de la necesidad de ostensión o enmascaramiento de ejecuciones y manipulaciones.

El artificio, en consecuencia, operaría de manera más o menos oculta en función de los códigos expresivos. Las rupturas convencionales que se efectuaren, podrían ser evaluadas como significantes (8) en proporción al impacto estético que ese desajuste vehiculizara en el espectador. Quiere decir que, si procurar cierto grado de ilusionismo requiere de la veladura de artificios ocultándolos en espacios extra-escénicos, luego, una eventual puesta en evidencia de tales espacios implicaría un factor de extrañamiento y re-significación al dejar en descubierto las fuentes y/o las manipulaciones.

Por lo tanto, el tener en cuenta el estilo o "modo" de representación es un parámetro que ilumina todos los intersticios del proyecto del artificio, así como a la puesta en escena en totalidad. La ostensión de fuentes sonoras, como la de las eventuales manipulaciones de músicos y técnicos, definen una poética del espacio y del espectáculo, relativizando los valores acusmáticos de los objetos y hechos sonoros, cancelando o limitando la remisión a otros espacios imaginarios, así como recortando sus poderes icónicos.

Esta es la autorreferencialidad distanciadora de las puestas épicas y de las resoluciones 'en abismo' o 'teatro dentro del teatro', con sus maestros de ceremonia, cantantes o instrumentistas en escena. Pero, también, la de las performances multimediáticas, que no se ven necesariamente obligadas a ocultar los mecanismos músico-escénicos que otorgan movilidad a sus dispositivos.

El espacio físico a tener en cuenta en el diseño del artificio, contemplará una serie de posibilidades en función de los conceptos propuestos en la definición de espacio sonoro teatral tanto en el sentido de continente, cuanto en lo que respecta a los factores de espacio-temporalización del flujo dentro del circuito de dispositivos y estrategias.

De allí que una puesta en espacio de fuentes sonoras (humanas o artificiales) debe considerar ciertos requisitos tales como: 1) el lugar del espectáculo, es decir, el recinto, en edificios o calle, en salas a la italiana o espacios experimentales; 2) la tipología espacial, ya que una sala de experimentación podría adaptarse a cualquier dispositivo escénico, incluso a la italiana; 3) el dispositivo sonoro; 4) la dialéctica que guía el diseño de la planta y plan para la actualización del texto sonoro/musical escénico.

Las dimensiones del espacio físico quedan expresadas en los siguientes puntos:

1. tipo de ámbito
2. estructura del espacio escénico (y extra-escénico)
3. dispositivos sonoros (fuentes, instalaciones y manipulaciones)
4. estrategia de espacio-temporalización, por ejemplo:
 - una coherencia entre la acción dramática y la ubicación de las fuentes en función de una dialéctica en la direccionalidad de las emisiones (el flujo que emana desde foro, proscenio, bastidores, o desde espacios alternativos integrados a la escena);
 - una libre locomoción entre espacio escenográfico, espacio escénico y extra-escénico, en función de no interferir en los trayectos corporales (espacios lúdicos) y en los traslados de elementos escenoplásticos, así como en las demás manipulaciones técnicas;
 - una correcta propagación de las ondas sonoras para evitar interponer entre la fuente y el oyente una sumatoria de filtros materiales (telones, patas, trastos escenográficos, etc.);
 - un equilibrio y claridad entre planos de intensidad que optimicen la inteligibilidad entre las emisiones actorales y las demás emisiones, mediante la coordinación de ejecuciones performativas e inter-dispositivas.

2. Espacio dramático.

El hecho de que los sonidos no visibles (o acusmáticos) no necesiten de un anclaje verbal o visual dentro de la escena para ser correctamente identificados, no quiere decir que se los considere como una continuación espacio-temporal entre escena y extra-escena. Sólo en la "*concepción de la representación naturalista, la extra-escena existe exactamente como la escena*" (9). En el teatro no naturalista el estatuto de la extra-escena trasciende su existencia como espacio físico, de manera tal que el pasaje de la escena a la extra-escena puede tener connotaciones simbólicas (sociales, psicoanalíticas, etc.).

Estas distintas espacialidades como paisajes imaginarios, donde acontecen acciones paralelas, no sólo pueden tener su propio espacio sonoro, sino estar totalmente fundadas en éste. A partir de aquí, el centro de interés por las causas del evento sonoro/musical (visibles o no; justificadas por un saber o no), se traslada desde los presupuestos del lugar físico, a los presupuestos de espacios simbólicos habilitados por las relaciones intersubjetivas, tanto entre enunciadores-personajes como entre enunciadores-técnicos.

De allí que el espacio dramático, como dimensión en el diseño del artificio, se construya en base a una estratificación de universos sonoros, como transparencias capaces de focalizar diferentes lugares virtuales de enunciación, en sucesión y en simultaneidad.

2.1. Dimensiones del espacio dramático del artificio sonoro/musical escénico

La diferenciación y espacialización de planos dramáticos se fundarían en una relación entre la facultad de cada personaje (o grupo) para la percepción/emisión manifiesta de los eventos sonoros/musicales escénicos, y el grado de pertenencia a la realidad espacio-temporal y físico-acústica de la fábula. Esta relación implicaría la filiación convencional a universos sonoros diferentes, cuyos extremos corresponderían a la oposición mimesis-diegesis, que remiten al concepto aristotélico de los modos dramático y épico:

- a) en el espacio dramático propiamente dicho, o de mimesis, el mundo sonoro es perceptible y emitible entre personajes. Es un espacio-tiempo unidireccional, el de una dramática manifiesta: **es un espacio dramático de superficie**;
- b) dentro de este espacio, pero más profundamente, estos personajes pueden pensar, recordar, soñar e incluso emitir eventos sonoros desde su propia temporalidad interna, y que ya no podrán oír todos los personajes. Será un espacio dramático interior: **un espacio dramático profundo**;
- c) el **espacio diegético**, es el mundo sonoro que pertenece a un espacio-tiempo escénico paralelo; es el que construyen los coros, presentadores, cantantes y cualquier intervención metadiscursiva visible o "en off", y que generalmente no perciben los personajes del espacio dramático;
- d) más allá de la diégesis, poniendo en crisis el espacio de veda, podría proponerse el concepto de *extra-diégesis*, donde la relación escena-emisor y espectador-oyente estalla desde el punto de vista convencional. Por ejemplo en el café-concert, en el happening, es decir cuando se produce una discontinuidad entre mimesis y diegesis, por la intersección entre roles de emisores y receptores, así como entre espacios técnicos y espacios públicos. Es el **espacio extra-diegético**.

NOTAS:

- (1) A partir de aquí, se transcribe un fragmento del escrito "*El espacio en el proyecto del artificio sonoro/musical escénico*", presentado por el autor para el trabajo final de la Carrera de Posgrado Especialización en Diseño y Proyección, mención Diseño Arquitectónico y Puesta Escénica, dictada en 1999 en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional del Litoral.
- (2) Cruciani, Fabrizio, *Arquitectura Teatral*, Méjico, Grupo Editorial Grada, 1994.
- (3) Schaeffer, Pierre, *Op. cit.*, p.56, citando la definición de Larousse.
- (4) *Op. cit.*, p.59.
- (5) Chion, Michel, *Op. Cit.*, pp. 155-159
- (6) Ubersfeld, Anne, *Semiótica Teatral* Madrid, Ediciones Cátedra, 1993. p. 119
- (7) "*El lugar teatral es lo que pone frente a frente a actores y espectadores en una relación que depende estrechamente de la forma de la sala y de la forma de la sociedad (circo, teatro a la italiana, teatro circular, etc.) con o sin trasvase de un lugar a otro, con o sin penetración del uno en el otro.*" Ubersfeld, Anne, *Semiótica Teatral*, *Op. Cit.*, p. 110.
- (8) "*Toda ruptura es significativa porque hay memoria colectiva de las convenciones.*" Rivero, María Cristina, "El espacio en la literatura", Seminario sobre el espacio en las artes, Santa Fe, Escuela de Diseño y Artes Visuales del Liceo Municipal de la ciudad de Santa Fe, 1993, pp. 9 a 13.
- (9) Pavis, Patrice, *Diccionario del Teatro*, Barcelona Paidós Editorial, 1996, p. 208.





"Clov desciende de la escalerilla, avanza unos pasos hacia la ventana de la izquierda, se vuelve para coger la escalerilla, la coloca bajo la ventana de la izquierda, se sube, apunta el catalejo hacia el exterior, mira un buen rato. Se sobresalta, baja el catalejo, lo examina, apunta de nuevo."

Didascalia de Samuel Beckett en "Fin de partida"



El espacio escénico en el teatro y la danza.

por [Cristina Copes](#)

Resumen de la problemática

Esta investigación se realiza con el objetivo de enriquecer el lenguaje del director de teatro y creador de obras de danza contemporánea y danza-teatro. En la misma, con seguridad, se recorrerán conceptos y reflexiones que ya han sido abordadas por otras artes escénicas, el propósito es sintetizar o explicitar algunos de los aspectos que integran esta amplia problemática.

Sumar datos que posibiliten considerar al espacio escénico como un elemento de la percepción en el que los cuerpos y los objetos delimitan el espacio y a la vez lo multiplican, tomar a la composición de danza como una totalidad que va más allá del análisis predominante sobre el fluir kinético, concentrando la búsqueda en un contexto que otorgue el mismo rango al "espacio interior del intérprete" y al "espacio escénico o exterior". Partir del concepto de que éste (el espacio escénico) no es una envoltura, una cáscara que organiza o contiene el espacio interno del intérprete o espectador, sino que se proyecta hacia lugares escénicos significativos que rompen los límites de la escena ("*desbordar la escena para comprender la escena*". G. Breyer).

El espacio escénico como ámbito para construir a través de la acción teatral y el lenguaje corporal, un objeto espectacular que posibilite la creación de ficciones, un volumen pleno de significaciones destinado a alojar las acciones del intérprete.

Un "lleno" que pueda sugerir el "vacío" para habilitarlo y transitarlo desde lo sensorial o intelectual. Un espacio tridimensional al que es factible recorrer y percibir desde vías diferentes de acceso, multiplicando los ejes de la recepción.

Investigar la ubicación de focos, la creación de "atmósferas" realistas u oníricas; una identidad espacial que se perciba a través del trabajo del intérprete y que facilite el manejo claro del espacio total y las zonas creadas según la intencionalidad de la puesta o la temática elegida.

El espacio escénico como una totalidad técnico-conceptual en la que se desarrolla el trabajo del actor y el intérprete de danza, quién dibuja en él su interpretación física y transcurre el espectáculo, ya que nuestro cuerpo tiene necesidad del tiempo el cual ordena y regula la acción.

Búsqueda de una unidad estética en la que los elementos del espectáculo se vinculen hasta formar una totalidad en la que el problema espacio-tiempo, como parte del conocimiento escénico, es un eje insoslayable en las disciplinas artísticas de presencialidad.

Objetivos

- Reconocer al espacio como una totalidad técnico-conceptual en la que se desarrollan las artes de presencialidad como lenguajes estético-expresivos, para abordarlo como ordenador fundamental en la dirección teatral y la composición de obras de danza.
- Ubicar ejes temáticos en esta gran problemática que abarca cuestiones en las que se vinculan varias disciplinas.
- Difundir las mismas partiendo de la experiencia concreta que aportan una serie de creadores entrevistados ("*el arte actual sólo es posible en la encrucijada de una práctica y de una teoría*". G Breyer)

Introducción al análisis de los conceptos contenidos en las entrevistas realizadas a creadores de nuestro medio e invitados.

Para el desarrollo de la presente propuesta se incorporaron sus ejes temáticos en un cuestionario que se facilitó a diversos creadores de nuestro medio, la ciudad de Santa Fe (Argentina), como así también a artistas que visitaron la ciudad en el momento en que se estaba desarrollando el trabajo.

Tanto en el caso de los directores de teatro como los coreógrafos, el criterio para la selección de las personas a entrevistar fue el más amplio posible, tratando de incluir creadores de diferentes generaciones, con metodologías diversas para el desarrollo de sus procesos creativos.

Las omisiones que se puedan observar en cuanto a considerar la totalidad de los artistas que trabajan en nuestro medio obedece sólo a razones de espacio o imposibilidad de coordinar la entrevista en el tiempo establecido.

A continuación se transcriben los citados cuestionarios:

Para directores de teatro y docentes de actuación:

- N° 1: ¿Qué lugar tiene en su concepción el espacio escénico, como totalidad técnico conceptual (lugar de síntesis) en el que se desarrolla el trabajo del actor, para abordar el trabajo de dirección o en el caso de los docentes para abordar los ejercicios que plantea a sus alumnos.?
- N° 2: El espacio teatral es una síntesis, un concepto cultural, que incluye una visión compartida del mundo entre el espectáculo y el espectador: ¿Cómo aborda su tratamiento para ordenar las imágenes previas al hecho teatral que aparecen en forma caótica? ¿Existen normas, codificadores (dispositivo escenográfico, luz teatral, mundo sonoro, actuación, otros)? O (para docentes): ¿Existen normas, codificadores y cómo los va desarrollando en la clase o curso?
- N° 3: La temporalidad que envuelve y regula la acción dramática ¿puede generar el espacio donde ésta se desarrolla?
- N° 4: El arte de la puesta en escena, en su más amplia acepción, es la configuración de un texto, una música, en la que se disponen de diversos elementos que buscan una unidad: ¿cómo plantea el trabajo del cuerpo del actor para lograr una acción que provoque emociones, ingresando en la dimensión poética del hecho teatral?.

Para coreógrafos:

- N° 1: El espacio escénico como totalidad técnico-conceptual (lugar de síntesis) en la que se desarrolla el trabajo del bailarín-actor: ¿qué lugar ocupa en su concepción para el proceso compositivo?
- N° 2: Concentrando la búsqueda en un contexto que otorgue el mismo rango al "espacio interior del intérprete" y al "espacio exterior" (doble espacialidad): ¿cómo plantea usted esta relación en su trabajo como creador?
- N° 3: El problema espacio-tiempo es para esta investigación un eje insoslayable en el trabajo del realizador de obras de danza: ¿cuál es su opinión respecto a este gran tema?

Citas o reflexiones destacadas en las respuestas de los creadores entrevistados

Directores Teatrales:

● SERGIO ABBATE:

"...El espacio escénico depende de la puesta en escena. En mi caso no siempre tomo como punto de partida el espacio. A veces tomo como inicio el texto o el trabajo del actor. O sea que depende de la idea primigenia. No siempre en mi caso el espacio tiene un lugar prioritario. En el caso de las improvisaciones depende del trabajo que el actor hace dentro de un espacio determinado y de la apropiación que los actores hacen del espacio en que se desarrolla el trabajo de montaje."

"...En realidad siempre existen ordenadores. Los ordenadores tienen el orden particular de quién dirige. En algunas obras los ordenadores circulan en forma paralela: campo sonoro, campo visual, campo del movimiento y un espacio escénico a completar para llegar a una idea de totalidad. En otros caso el ordenador es una Idea. Los ordenadores entonces dependen fundamentalmente de la concepción de la puesta y dependen del material con que uno se encuentre para hacerlo."

"...Yo creo que se crea un espacio a partir del tiempo. Porque la temporalidad tiene que ver con una unidad, y la puesta en escena es una UNIDAD DE ESPACIO Y TIEMPO, entonces en el desarrollo del trabajo del actor siempre éste va creando espacio, en la composición de su personaje, en la apropiación de un determinado ámbito."

"...El trabajo del actor en el sentido corporal tiene que ver con la idea de que todo lo que sucede en la puesta converge en el movimiento y en el movimiento dentro del espacio. El trabajo del actor es un trabajo de totalidad, una totalidad en la que convergen todos los elementos que hacen a una puesta y en el trabajo corporal fundamentalmente el actor tiene que empezar a pulsar sensaciones, emociones, imágenes, que tiene que ver con todos estos elementos que están circulando a su alrededor, dentro de un

campo sonoro, debajo de una luz, sentado en una silla o con un determinado movimiento; el actor tiene que plasmar en ese ámbito lo que el clima le va indicando y la creatividad pasa por creer lo que le pasa al personaje, en qué situación, en qué lugar y en qué momento está. El actor puesto en escena tiene una vibración, tiene una energía, una carga, que es intransferible y creo que tiene que ser algo muy visceral, muy desde adentro, con mucha convicción, no puedo considerar el trabajo del actor de otra manera."

- ULISES BECHIS:

"...Yo creo que todo está regido por la idea. O sea que si una idea la da el espacio, el espacio es fundamental para todo el desarrollo. Si la idea la da cualquier otro elemento entonces va a estar regido por ese elemento y el espacio en su momento va a proporcionar y va a sugerir de qué manera puede aportar cosas para esa idea."

"...A mí lo que me ocurre es que para hacer un espectáculo las ideas vienen de diferentes lados, como vienen de lugares diversos después encuentro algo que generalmente es un elemento que puede ser escenográfico, o de utilería, y ahí paso a unir todas esas ideas. Trato de meter todas mis ideas alrededor, dentro y fuera del elemento u objeto."

"...Con respecto a la temporalidad está otra vez como prioridad la idea. Si la idea principal tiene como primer elemento el transcurso del tiempo, el tiempo dramático me refiero, entonces buscará un espacio adecuado para ese tiempo, y si la idea esta basada en un lugar, entonces habrá que adecuar el tiempo a esa idea, tiempo dramático. El tiempo teatral está regido por la atención del público."

"...Con respecto al trabajo del cuerpo del actor, creo que es importante contar con buenos actores. Pero generalmente lo que traen los actores es lo que se aprovecha. O sea que se adapta la idea general a lo que dan los actores. Pero para mí el actor tiene la misma importancia que los otros elementos: el espacio, el tiempo, la utilería, el vestuario. Trato de darle la misma importancia, el mismo rango a todos los elementos que intervienen. Todo tiene que estar en su nivel más alto y en su momento cuando narramos la historia, cada cosa tiene que cobrar la vida que necesita, tiene que decir lo que necesita y eso a veces lo dicen los actores o a veces lo dice el vestuario, la luz o la música."

- JULIO BELTZER:

"...la noción de espacio escénico me parece de carácter fundamental en la medida en que el espacio dramático se construye en íntima relación con él, en verdad preferiría hablar de espacio teatral, con lo que implica la etimología de la palabra teatro, que es el lugar desde donde se mira. Las miradas son diversas, está la mirada interna, la mirada del actor con el otro actor, y la mirada del espectador y todo eso se está dando en un continuum en el espacio directamente, espacio físico, pero un espacio también que es mental y de energía, donde por un lado los actores construyen una realidad de ficción en simultaneidad de tiempo a la realidad cotidiana en la que están los espectadores. El espacio es algo fundamental en la medida que es espacio-tiempo, cuerpo del actor, constituyen el triángulo fundamental en el que se da el fenómeno del teatro."

"...Trato de trabajar desde el principio del proyecto en una confluencia de los códigos de las diferentes disciplinas, o sea, el fenómeno teatral que está atravesado por otras disciplinas siempre, lo corporal, lo visual, lo sonoro, que lo constituyen siempre."

"...En el proceso es fundamental el trabajo del actor, desde una perspectiva más profunda en lo que apunta a que el actor escribe con su cuerpo el texto dramático y lo vuelve texto espectacular o deviene en texto espectacular. Todo eso que va generando desde la acción está en vinculación siempre con el espacio, con las posibilidades de los objetos, con lo que virtualmente puede estar dado en el texto."

"...como dice *Umberto Eco*, que toda obra siempre es abierta, que es inacabada, que se multiplica y que siempre es perfectible, es un corte siempre, pero después en el proceso de la función se van dando modificaciones que van a ir moviendo más la cuestión del proyecto."

"...Las acciones físicas y dramáticas de los actores, sus movimientos internos y externos, el tiempo y el espacio, están en una relación sumamente íntima en las artes presenciales. Un espacio puede ser modificado y lo es, siempre sin lugar a dudas, constantemente por ese trabajo que realizamos desde todos los lugares, pero fundamentalmente desde los actores, el texto como soporte, como andamiaje, el escenógrafo, el vestuarista, y sin lugar a dudas los espectadores. Es fundamental esto de los puntos internos y externos. Un maestro que tuve la suerte de conocer en México, *Luis de Tavira*, decía que *Stanislavsky* decía que lo deseable sería que un actor pudiera manejar 24 puntos de concentración, tener centrada la atención sobre 24 cuestiones de carácter mental, que son de carácter introyectivo, pero nuestro trabajo como actor es proyectar y eso se proyecta en el espacio....Hacer teatro implica aquí, ahora, hacia adelante y es devenir, siempre va hacia adelante, este camino que se desanda, este caminar constante, esto que se va borrando, que no deja huellas y esta cuestión está muy altamente vinculada con el espacio."

"...la presencia del cuerpo es lo que define a este fenómeno que es teatro, sin lugar a dudas. Lo fundamental es lo que ocurre, lo que va y viene entre actor y espectador. Eso está inscripto en lo que se llama una línea de teatro pobre, en la medida de lo posible ascético. Pero una cosa muy abigarrada es nada también. Por eso dije antes cuando hacía referencia al texto, éste es un trampolín, no es un modelo y es tarea de todos construir el sentido del texto....Uno piensa, siente y hace, el pensar es un hacer y el hacer se da no sólo desde el cuerpo sino también desde la palabra."

"..La cuestión de una "poética" precisamente se centra allí: creo que los lenguajes y las técnicas son diversas, todo el mundo

tiene derecho a indagar. Pero lo fundamental me parece una poética, una poética de la existencia que ya desde el concepto básico de Aristóteles de la cuestión de la poética y la cuestión de la "mímesis", si es o no una representación de la realidad o uno tiene posibilidad de construir realidades a partir de este fenómeno, creo que ahí está puesto al menos mi acento. Entonces creo que Arte y Vida siguen teniendo un desplazamiento que a muchos no les gusta, pero es la situación de riesgo del juego, y todo esto porque uno no puede perder idea de que está puesto en un contexto, en un espacio físico, pero después están todos los espacios internos y la posibilidad de compartílos."

- RODY BERTOL (de Rosario):

"...El espacio tiene una importancia fundante. El texto más el espacio son los dos elementos de mayor poder significativo. Es un elemento de síntesis y tiene que producir una interrelación con los otros factores que colabore con la metáfora. Permite establecer una gráfica en el espacio."

"...Coincido con *Kantor* en que una obra aparece a partir de una "idea madre" o central y a partir de ésta todos los demás elementos: actuación, escenografía, luz, vestuario, sonido, etc. Los vamos jugando a partir de las leyes de "adecuación" y "contraste": si trabajo con objetos reales puedo buscar un piso abstracto. O sea ordenamientos gruesos: una idea central y las leyes. Y también un objeto "contenedor". A partir de él se ordenan los demás. Me preocupa el piso y el horizonte de la escena y trato de, en relación a las leyes de adecuación y contraste, *dar valor a*: por ejemplo, si el ritmo de la acción es muy fuerte, pongo muchos detalles en la pausa."

"...Una de las cosas que caracteriza al teatro moderno es la ruptura que produce sobre la idea de espacio unitario. El espacio unitario está concebido por la categoría de la "armonía". En cambio el teatro de este fin de siglo está planteando una multiplicación espacial y eso deviene de haber planteado una diversidad en el tiempo. Yo creo que esas dos categorías son con las que se trabaja: la "diversidad en el tiempo" y la "multiplicación espacial". Ejemplo es *Beckett* donde se ve claramente la aparición del "tiempo teatral" como subjetivo. Es decir el tiempo teatral para *Beckett* es una partitura de texto de 5 minutos (en una de sus obras). En estas últimas décadas el tratamiento del tiempo es muy subjetivo y esto influye sobre la gráfica que queda plasmada en el espacio."

"...Con respecto al trabajo corporal trabajo con ideas "obsesionantes" de su rol o personaje y a partir de allí el actor arma una gráfica o coreografía de acciones. Las acciones que va incorporando las ampliamos o achicamos: caricaturas o gestos pequeños. El teatro es una metáfora de la vida, no plantea un espejo de la vida, o sea que las acciones tienen que producir deformaciones más definidas, porque es una ficción. Por un momento el actor es el centro del Universo (para el actor) y es el centro de otro (el espectador), lo que produce es un símil humano y por eso tiene que haber un gran campo de libertad..."

- RAFAEL BRUZA:

"...La preocupación del espacio escénico como tal es algo que he dejado de investigar hace un tiempo. Antes para mí el espacio era algo fundamental, porque tiene una ligazón tan directa con el espectáculo, con la obra, que no podía concebir la obra si no era a partir del espacio escénico. Cuando yo leía una obra tenía una concepción previa del espacio. Luego fui tratando de buscar nuevas posibilidades al espacio ficcional. Empecé a buscarle nuevas posibilidades a la concepción del espacio escénico, tratando de buscar en el escenario a la italiana, que signa tanto el hecho teatral, lo signa de manera casi definitiva, de alguna manera para remozarlo y en este sentido me quedé con el espacio generado por el actor, o por la obra, como espacios ficcionales, como espacios sugerentes, sugerencias que transmitían al público una especie de penumbra sobre la cuál se desarrollaba la acción o ese espacio y no el hecho definitivo de un espacio escénico muy puntual muy concreto.. Me fui quedando con la idea de lo onírico del espacio, del espacio creado de manera sugestiva y no concreta. Esto no es siquiera una evolución, esto es simplemente una problemática. Yo creo que el tema de la creación del espacio habría que tomar lo que decía *Umberto Eco*, cuando decía que lo que hacían los creadores era volver a recorrer los pasos dados por Dios. Creo que esa imposibilidad del hombre de hacer lo mismo nos lleva a un punto sumamente interesante, que al no poder hacerlo, tenemos que conformarnos con una visión menor, pero quizás ahí está el encanto de la creación. Todos los espacios teatrales son espacios que están metamorfoseándose, no son espacios concretos, no es el mundo puntual. Además porque el teatro, el actor es acción, y por lo tanto está permanentemente operando cambios sobre la estructura dramática, sobre el espacio, sobre sí mismo."

"..Yo siempre digo que las imágenes con las que trabaja el director son imágenes resolutivas, en tanto que el autor y el actor trabajan con imágenes creativas, es decir imágenes puras y en ese sentido se desarrollan en un plano onírico, en un plano mental. El actor y el autor, en ese sentido son hermanos, porque los dos conciben las cosas de la misma manera. La esfera del director, si bien es creativa, pasa por otro plano, pasa por esferas técnicas, por resoluciones concretas que está poniendo sobre el escenario. No significa que no haya creatividad en el trabajo del director pero está signada por lo material. El director cuenta exclusivamente con medios materiales que traslada al escenario en términos de luz, sonido, elementos concretos sobre los que trabaja. Son posibilidades creativas y en ellas tiene suma importancia la maquinaria. Me interesa una maquinaria que tiene una movilidad porque permite que el espacio esté permanentemente en transformación, me gustan las ruedas, cosa que empleo mucho. Un elemento que se traslada en el escenario tiene un concepto, por ejemplo, para variar el punto de observación del espectador, y a veces la máquina es sólo el actor. Lo teatral no es comparable con nada, es decir no basta con poner una mesa en un escenario para que adquiera una cualidad teatral, yo necesito ver que tenga una particularidad que no la tiene en ningún lugar del mundo, creo que esa mesa tiene que valer en el escenario, como decía *Barba*, yo hago caminar al actor pero yo necesito ver en esa caminata alguna particularidad, algo que lo torne original, nuevo, distinto, este mismo concepto que decía *Barba* referente al actor es comparable a lo que pasa en el escenario en términos de utilería o escenografía. Me aterran las obras en las que se traslada una porción del mundo y lo pongo en el escenario y también pierde su significación."

"...Si yo pongo una silla en un escenario, esa silla tiene para el espectador un tiempo de vida limitado. Hay un tiempo de vida determinado que no se lo otorga el elemento sino el espectador. Si yo introduzco un actor que se sienta en la silla voy a

repetir el proceso pero con un elemento vivo, y aquí vamos a depender nuevamente del espectador. El tiempo de vida es como en los cuadros, que uno deje de observarlos no significa que el cuadro desaparezca, sigue permaneciendo como objeto de arte. Con la cuestión del tiempo hay actores capaces de prolongar más aún y cuando decimos está más preparado, tiene más. Hay actores que son capaces de prolongar más el tiempo de vida, esto depende de su formación pero también depende de la acción que está desarrollando, de la emocionalidad que está utilizando, del grado de conflicto de la situación, etc., que hace que el tiempo se sostenga escénicamente. Los tiempos son siempre muy variables porque están dependiendo del grado de conflicto de la intensidad del mismo y el espacio va cambiando en la medida en que ese conflicto va adquiriendo nuevas significaciones. Se podría decir que en el teatro se trabaja con informaciones por un lado y conflictos por el otro lado, es de desear que toda información sea parte del conflicto. Una escenografía puntual excesivamente realista va a jugar siempre en contra porque ya ha incorporado a nivel de información, el resto atenta contra la dialéctica de la obra. El tiempo posterior a descifrar el símbolo es un tiempo muerto que no está en conflicto, la escenografía no tiene conflicto y no sólo que no lo tiene sino que atenta contra la obra, contra los actores que están apresados por ese símbolo."

"...está muy bien planteado en la pregunta lo del concepto de unidad. Este concepto me parece fundamental a la hora de pensar en términos teatrales, es decir que la creación es la conformación de un universo con su propia logicidad. Ese universo, por eso siempre el teatro es crítico, no porque critica directamente eso, sino que al ofrecernos un universo paralelo, por comparación siempre va a existir una mirada crítica. Este universo tiene reglas y estas reglas tienen que tener una unidad, esa unidad se produce en la cabeza del autor, inevitablemente porque trabaja solo. En el autor hay una unidad provocada desde su propio espacio creativo. El problema estriba cuando esta unidad se enfrente con otras unidades, el actor, director, son unidades. Y así lo conflictivo o difícil que resulta hacer teatro porque requiere provocar una unidad en base a otras unidades discordantes muchas veces entre sí. Hay muy pocas obras en las que yo puedo ver esta unidad y por lo tanto donde el milagro estético se produce. Porque como decía *Kesler*, crear algo es ver una analogía donde nadie la vió antes, entonces es utilizar dos elementos, el director tiene estos elementos para utilizarlos, si logra crear la analogía, maravilloso, ahí habrá hecho arte."

"...La emocionalidad es terreno del actor, es terreno del autor y del director. El trabajo del actor es tan complejo como el de los otros dos. El trabajo de la emoción del actor es un trabajo sumamente complicado, porque es como lo que decía *Artaud*, la diferencia entre el actor y el asesino es que el último comete su crimen, pero mientras tanto las emocionalidades son recorridas por uno y por otro, son exactamente las mismas. A veces lo que el director le está tratando de provocar al actor es la emocionalidad que desemboque en el lugar correcto, no porque el actor no tenga emocionalidad, sino que a veces aparecen emocionalidades que van a conducir a otro significado. Cuando se encuentra la emocionalidad también aparece la magia, esto creo que ya lo plantea *Stanislavsky*. Cuando en el desarrollo de una obra se logra detener todo en la sala y la gente está pendiente de qué suerte va a tener el personaje, esto para mí es una de las magias más grandes, pero no es el poder lo maravilloso, lo maravilloso es que en ese momento el espectador y yo estamos sintiendo lo mismo, somos víctimas del mismo problema, estamos unidos, ellos están comprendiendo lo que está pasando al personaje y yo no estoy tan solo en el universo."

- MARCELA CATALDO:

"...Es esencial porque a partir de que el teatro siempre representa otro espacio desde el que uno está realizándolo, es fundamental tenerlo en cuenta desde el principio, e incluso el espacio aparece como ideas, cuando uno tiene imágenes aparece el espacio. El problema es cuando hay que confrontar ese espacio imaginario con el espacio real, y ahí es donde se hacen concesiones y tiene que ver como adecuar las cosas de la mejor manera. Habría que hablar más de ámbito escénico, porque también es fundamental la relación con el espectador, partiendo de lo básico de que el espectador vea la obra, tiene que poder verla."

"..No creo que podamos hablar de normas ni codificadores, creo que no se puede sistematizar. Creo que el teatro es un conjunto de códigos y como elementos ordenadores, fundamentalmente trabajo a partir del texto, el análisis del texto, me van surgiendo distintas ideas que depende de la obra que encare. Siempre hay como una idea fuerte que predomina, a veces puede ser el espacio, a veces no, a veces es una banda sonora, a veces son imágenes que después uno tiene que resolver. Depende mucho de la obra que uno encare y qué le pega más fuerte cuando está analizando la obra y ese texto."

"...Si hablamos de un espacio vacío donde hay actores que desarrollan una acción dramática se está creando un espacio y un tiempo."

"...El trabajo actoral es para mí importantísimo, abordar al actor como la máxima expresión de lo que va a transcurrir después en la obra. Hablar del cuerpo del actor implica también hablar de su voz, de su energía, de su mirada, de sus movimientos. Otorgar a los actores elementos de estímulo para que le permitan llegar a un momento poético, se puede partir de un juego, de la emoción misma, que le provoque a la vez sensaciones interiores, puede partirse de sensaciones interiores que después provoquen una acción y tratar de ver qué funciona mejor con la totalidad."

- MARIA DEL CARMEN DELGADO:

"...Yo creo que el espacio escénico ocupa un lugar primordial en el abordaje del trabajo de dirección, especialmente en relación al trabajo actoral, porque en relación al texto, sea literario o no, creo que condiciona totalmente el tratamiento de la obra y el espacio que se elija, sabiendo que en nuestra realidad no contamos con diversidad de espacios. En el caso de "*Sonata de Otoño*" elegimos el espacio de la *Casa de la Cultura* porque tomamos a la *Casa* como casa. Recordando esta puesta yo tomo una frase de *Bachelard*, todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa, el ser amparado vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños, entonces desde la dirección nuestro desafío era lograr que los actores habitaran realmente este espacio."

"...Yo creo que existen normas y códigos culturales, pero para ordenar esas imágenes previas que son tan caóticas, creo que no existen normas generales para todas las obras o todos los hechos teatrales, sino que cada obra teatral implica un abordamiento

particular, creo que de los conceptos y de las codificaciones que uno conoce va tomando algunos que lo pueden ayudar al director a ir tomando decisiones para cada situación concreta de la obra. En este sentido creo que para que una decisión sea válida de alguna forma tendría que establecer una ligazón orgánica entre las ideas y la forma, cómo esas ideas después se transforman en formas. En este sentido creo que de alguna forma se trata de representar la vida que cree que está en esa obra, y por eso cada decisión va a ir en relación a lo que uno crea más conveniente para hacer la puesta en escena de esa obra."

"...Yo creo que no sólo puede generar sino que también puede modificar el espacio, lo puede transformar según el uso del tiempo que se esté representando a través de la obra."

"...Creo que el trabajo corporal del actor es fundamental en el hecho teatral y que realmente es un instrumento a investigar el uso del cuerpo para el actor, que quizás no lo hacemos en profundidad, creo que podemos considerarlo como en *Sonata* el espacio "casa", el actor tiene su propia casa que es su cuerpo, donde morar sus emociones, sus recuerdos, su historia. Yo creo que tanto en el espectador como en el actor es muy fuerte la creación de imágenes en el hecho teatral, en el espectáculo, y que esas imágenes que aparecían en los textos que decían los actores y en el uso del espacio fuera realmente verdadera, que tuviera sentido como una forma de que esas imágenes fueran o quedaran definitivamente grabadas en el personaje y grabadas para el espectador que crea sus propias imágenes, ese es un poco el desafío poético de cada puesta."

● EDGARDO DIB:

"...En mi forma de trabajo por lo general el espacio escénico es un espacio convocante y de algún modo también disparador. Disparador y ordenador para lo que va a venir. Por lo general trabajo a partir de un espacio vacío, como una hoja en blanco. El espacio base está condicionado por el lugar elegido para ayudar a contar la anécdota."

"...En general como director, tengo imágenes que surgen o de una idea, si el texto aún no está conformado, o del texto dramático que dispara algunas imágenes. Sí, sin duda es una situación caótica que tiene algunas imágenes que tienen que ver con la mirada de un actor, como de una imagen general de cómo puede verse una situación con una luz determinada. Se van ordenando de acuerdo a las prioridades del trabajo. No sólo son imágenes visuales, sino también auditivas. Los ordenadores se van dando espontáneamente, tiene que ver con los gustos y el ordenador pasa por el trabajo del actor a partir de que yo vaya concretando las imágenes que él va planteando y las primeras imágenes que me conmovieron, porque pienso que si me conmovieron a mí pueden conmover a los espectadores."

"...La temporalidad habría que saber si es la temporalidad de la ficción, de la anécdota, sí sin duda que hay un correlato con el espacio y la acción dramática. El tiempo de la acción dramática se va plasmando en un desarrollo espacial. Un ida y vuelta entre el tiempo de la ficción y el tiempo de la acción dramática. Sin duda que la temporalidad de algún modo codifica el espacio o genera espacios. Si uno trabajó situaciones en "cámara lenta" genera un espacio, un espacio visual, un espacio interno para el espectador, un espacio escénico diferente al que se da en una acción naturalista o en una acción mecánica o en cámara rápida."

"...Trabajo realizando un entrenamiento corporal que tiene que ver con un entrenamiento técnico al que le dedico mucho tiempo: tiene que ver con cuestiones de eje, con ordenar la acción. Va y viene entre el trabajo corporal y el trabajo técnico, no sólo es un trabajo corporal deslindado de lo teatral. Es un trabajo corporal focalizado en la técnica teatral que creo es fundamental para poder llegar al trabajo profundo del actor, del personaje. Luego en este trabajo corporal hay un trabajo intenso a partir de las emociones."

● CARLOS FALCO:

"...Yo creo que el espacio como concepto es algo determinante en una puesta en escena y depende un poco de las tradiciones que uno maneje, la formación que se tenga, cómo ese espacio se va a ir articulando en el proceso de montaje. El espacio no es una cosa abstracta ni de carácter universal, el espacio es circunstancial, entonces es muy importante ver cuáles son las tradiciones de los espectadores en función de sus percepciones, saber cuál es la tradición del teatro que uno está haciendo también para articular ese tipo de elementos, y el espacio se ubica en un tiempo y en un lugar. El teatro es un arte visual, es un arte que se ve, y obviamente estos aspectos tienen que ser cuidados. Al espacio de teatro lo articula el trabajo del actor, el texto, la música que también tiene su espacialidad, la luz y el dispositivo escénico en general, es todo lo que confluye para articular un espacio pertinente con un determinado proyecto."

"...Referirse a las imágenes previas caóticas tiene que ver bastante con la heurística, todo hecho creativo o artístico tiene mecanismos a veces más oscuros, a veces más claros. Hay momentos para la ensoñación y momentos para la realidad. Las imágenes que uno sueña son inconsciente o subconscientemente forma, ahí entre otras cosas aparece el espacio y luego están los ordenadores que tenemos los realizadores teatrales para ordenar ese mundo: dispositivo escénico, arte de la actuación, luz teatral y mundo sonoro. En la interrelación, en la interdependencia de estos elementos es cuando uno empieza a utilizar el intelecto para organizar las imágenes ensoñadas, presentidas, todo aquello que es muy subjetivo y pertenece muy internamente al mundo de cada uno."

"...La relación espacio-tiempo es una de las claves del arte en general, no sólo del arte teatral, de todas las artes, incluso aquellas que parecen más estáticas. Esta relación tiempo-espacio es decisiva, porque si uno pega en esta relación es donde las cosas salen bien. Esa relación de lo temporal, de la cuarta dimensión, con las dimensiones euclidianas, esas 4 dimensiones es donde se juega la suerte de una obra de arte. Esta cuestión de tiempo-espacio es decisiva en toda la historia de la cultura universal y es ahí donde un artista debe trabajar."

"...Un actor puesto en el espacio escénico es una forma, el cuerpo se puede analizar como una entidad morfológica que tiene todos sus componentes que son culturales. Todo lo que el personaje hace en el escenario es generador de espacio. A mí me interesa cuando esa entidad morfológica de alguna manera se interpenetra con la emoción que debe trabajar el actor desde

su interior que es construir de afuera hacia adentro y de adentro hacia afuera en simultáneo. El actor genera espacio y genera tiempo con su ritmo interior y exterior, pero los dos componentes espacio tiempo están actualizados en el devenir de la obra."

- MA. SUSANA FORMICHELLI Y MA. ELENA GUASTAVINO:

"...El espacio escénico como totalidad técnico-conceptual en el caso de nuestra dirección conjunta, no aparece desde el inicio como una totalidad sino que se va constituyendo al avanzar sobre la obra, consideramos que el trabajo de dirección se hace cuando uno comienza y elige la obra y desde la primera lectura de la misma comienza el trabajo de dirección y el espacio está incorporado desde ese inicio, como espacio, que después se irá transformando en escénico con otros elementos al avanzar en el análisis de la obra, trabajo sobre las imágenes, cuando se incorporan los actores, los otros co-creadores, pero en realidad no encontramos un lugar de mayor o menor importancia en el trabajo de dirección con respecto al espacio escénico, sino que es indisoluble, inescindible del trabajo de dirección, en la primera concepción en las primeras imágenes que se tienen de la obra ya aparece el espacio."

"...Creemos que las imágenes que se dan previas al hecho teatral existen codificadores que son naturalmente culturales. Esas normas preexisten, ya están incorporadas y me parece que todos trabajamos con esa codificación, entre el público y los creadores se manejan inconscientemente esos códigos que uno a veces voluntariamente los quiere transgredir, pero nos manejamos con los códigos culturales de nuestro entorno y por supuesto que hacemos uso de esta codificación que ya está incorporada en todo el dispositivo escenográfico y todas las cosas que intervienen y los elementos que participan en la puesta en escena."

"...Definitivamente creemos que sí. Que el espacio escénico se crea y se recrea con elementos que se incorporan a las imágenes que tiene el director, el director puede ir tomando la temporalidad, en la acción dramática incluso nosotras la teníamos en cuenta mucho en la obra *Martha Stutz* y creemos que tiene que tenerlo en cuenta el director, aunque se trate de una obra en la que el transcurso del tiempo sea normal, sea real, o no haya ninguna alteración respecto a la normalidad cotidiana, creemos que tiene que ser tomado en cuenta porque tiene que ver con otros elementos como ritmo, situaciones que influyen en la puesta en su totalidad..."

"...Para nosotros el tema del trabajo del cuerpo del actor es algo muy importante pero en realidad es algo que no está muy explorado. Estamos convencidas que el trabajo corporal puede empezar a generar o a desencadenar determinadas cosas en el actor y que eso no necesariamente después tenga que llevarse a escena o a la puesta, sino que empieza a abrir canales y el actor empieza a predisponerse en forma diferente para encarar determinadas situaciones. Se puede lograr mucho a partir del cuerpo, no solamente abordamos el personaje desde lo pasional, lo intelectual, sino tratar de verlo de un modo más integral y experimentar qué provoca la unión de lo intelectual con lo orgánico. El trabajo del cuerpo para lograr emociones es muy importante. Integrar el cuerpo del actor para que su energía trabaje en forma orgánica y esté al servicio de toda su expresión. El trabajo corporal exige preparación, entrega, porque no es solamente un trabajo físico sino que está relacionado con todo lo emocional, los sentimientos y otras cosas que genera..."

- ANTONIO GERMANO:

"Yo hago un relato con las imágenes, un relato del manejo del espacio. Cómo voy a narrar con el espacio".

"El director da el puntapié inicial pero luego son los restantes creadores los que dan la totalidad del montaje"

"En el teatro contemporáneo la gestualidad es más cercana a la vida cotidiana, o sea que el trabajo tiene que tener una realidad muy palpable".

- LUIS MANSILLA:

"Cuando uno toma el primer contacto con la obra, su lectura, aparecen los primeros espacios"

- MARIO MARGARITINI:

"...En el análisis del espacio escénico, me suelo preguntar cómo la resolución del espacio colabora o no con el transcurso dramático".

"...La disposición espacial juega con los elementos: luz, sonido, actuación y todos ellos van moviendo el conflicto, dentro del espacio tridimensional que es la escena."

"...El tiempo propone el transcurso de la escena que se desarrolla en el espacio...Y este ritmo es el que da apoyatura a las emociones o sensaciones que uno quiere hacer llegar"

"No necesariamente los elementos que componen la escena deben necesariamente buscar una unidad".

- OSVALDO NEYRA:

"Para mí la concepción espacial para abordar una dirección es importante pero no fundamental"

"Para ordenar las imágenes previas caóticas considero tres niveles: primero el texto y actuación; segundo: diseño y estructura espacial y tercero: los otros elementos: luz, sonido, vestuario, etc."

"...el tiempo puede generar espacio en tanto se base en el trabajo de los actores"

- MARISA OROÑO:

"...El espacio escénico tiene un lugar importante porque lo considero como la base que sustenta la puesta en escena, por lo tanto yo considero que partiendo de la concepción del espacio escénico se puede empezar a armar el resto de la obra. Pero también considero que el espacio escénico no tiene que ser limitativo porque eso significa que esa obra puede realizarse dentro de ese espacio escénico y en un lugar determinado y no puede ser trasladada a otro. Una vez que se encuentra el espacio base hay que ver de qué forma ese espacio puede recrearse para que se adapte a determinados lugares sin que se pierda la esencia."

"...Para abordar las distintas imágenes que van surgiendo a partir de la maquinación de la obra, el disparador puede venir de distintos lugares. Por ejemplo puede ser un disparador lumínico que me solucione el tema de un personaje. Después otra de las formas es la sonora, creo que es muy importante el mundo sonoro que pueda envolver determinada escena para poder sintetizar en ella las imágenes que uno tiene. Y a través de la actuación que creo es el más importante, crear los climas a través de ella, fundamentalmente teniendo en cuenta que dentro de una obra de teatro el actor es para mí el punto más importante; los dispositivos escenográficos, a mí me gusta trabajar con el escenario prácticamente vacío lo que no impide que ese espacio se llene de objetos si la puesta lo necesita pero tratando de que el objeto que se coloque sea muy fuerte, muy potente. Todas las imágenes y todas las técnicas que uno pueda utilizar pueden ser usados como disparadores de acuerdo a la concepción que se tenga en ese momento de la obra."

"...El tiempo puede generar el espacio de la acción dramática y tiene mucho que ver. En la puesta de la obra "*Yerma*", por ejemplo, el paso del tiempo está dado por el cambio de vestuario del personaje. Empieza la obra totalmente vestida de blanco, esperanzada en cuanto a su actitud. A medida que va pasando el tiempo ella se va oscureciendo no sólo en el sentido figurativo sino también se va oscureciendo en cuanto a su ropa, agregando cosas negras a su vestuario y la desesperanza la va ganando hasta que al final termina totalmente vestida de negro y con los brazos caídos."

"...El trabajo corporal del actor es muy importante para mí y planteado desde el punto de vista de que el actor corporalmente tiene que poder expresar con todo su cuerpo lo que se dice en escena. Respecto a las imágenes poéticas que se pueden lograr a través del trabajo corporal del actor es sumamente importante porque creo que se le puede dar mucho simbolismo a un determinado momento sacando las palabras con una sola actitud corporal que tenga el actor en escena. Además el actor tiene que estar preparado para determinados ritmos, a veces en forma lenta porque eso tiene un significado y el desenvolverse en forma rápida en otro puede cambiar la dinámica de la obra. También a través de la gesticulación corporal se pueden evitar o se pueden dar simbolismos de cosas que si no serían demasiado obvias. Una imagen corporal puede sintetizar la relación que tienen los personajes en una obra."

- MIGUEL PASCUAL:

"...La puesta de la obra "*Escenas cotidianas*", instalación teatral, desde su denominación da cuenta de la importancia del espacio escénico en esta propuesta. La temática gira en torno a lo absurdo y contradictorio de la situación, en la cuál están inmersos los personajes de la obra de creer fielmente en imágenes mediáticas más que en los seres que lo circundan. El proceso creativo de los actores se realizó a partir de la demarcación del espacio a utilizar, la fijación de pantallas, policarbonatos y otros elementos que conformaron el dispositivo para que los actores pudieran recrear el espacio, utilizar los no lugares, buscar distintas posibilidades sonoras, creando planos sonoros, con sus voces y sonidos corporales y fundamentalmente no utilizando de manera realista los medios técnicos expresivos, como la luz teatral y los elementos del dispositivo."

"...El espacio escénico oscila entre el espacio signifiante que propone el escenógrafo con el director y el espacio significado, que remite a lo que simboliza como signo que el espectador construye con su imaginación para entrar en la ficción. Esta construcción ambigua del espacio teatral, o sea el espacio escénico y el espacio dramático, provoca en el espectador una doble visión que le exigirá ordenar imágenes, resignificando subjetivamente el hecho espectacular. Desde la dirección también realizamos un proceso de ordenamiento de imágenes, a veces caóticas, significación de sentidos, síntesis conceptual y formal, que realizamos conjuntamente con los co-creadores que participan de la propuesta. Y para el ordenamiento de todas las imágenes que se aportaban, apelamos a 3 recursos ordenadores, que pertenecen a la retórica clásica: la metáfora, la metonimia y la condensación. Esto nos marcó un ritmo y la necesidad de inventar un espacio diferente, para esto apelamos a que el tiempo dramático y ficcional, mediante la mediación de los discursos aportados por los lenguajes multimediales, se encarnara en un espacio que incluya distintos planos de ficción virtual."

"...En el trabajo del cuerpo del actor, realizamos un trabajo de corte minimalista y esto estuvo en relación a la función estética, dramática y expresiva del objetivo del trabajo de investigación."

- MARIA ROSA PFEIFFER:

"...Creo que toda idea, toda imagen conlleva en sí una concepción del espacio, el espacio siempre aparece como el generador, como contenedor e inclusive como hueco, como vacío provocante. El espacio está presente en una forma racional o intuitiva,

consciente o inconsciente en el trabajo de dirección, o sea, como punto de partida existe la idea de espacio sea consciente o no."

"...El hecho teatral es en sí una sucesión de signos. No creo que existan normas. Creo sí en esa sucesión de signos que mencionaba antes pero dentro de un juego quizás más heurístico, más azaroso, en donde se van ordenando no solos, no mágicamente, pero donde esencialmente para mí el punto de partida fundamental es el actor y el paisaje sonoro y el actor como generador de signos, a partir de su trabajo pueden surgir nuevos ordenadores o nuevos códigos.

"...Sí, indudablemente creo que la acción dramática en sí está generando espacio constantemente. Sobre todo trabajando desde la dirección con obras infantiles en las que encontramos un espacio especial que es el mundo de los niños con un acceso quizás más directo, los niños, aunque el espacio esté despojado, están viendo los elementos que se mencionan en el juego y los actores también, desde el momento en que se compenentran en el juego están pasando por esos lugares creados desde la concepción dramática."

"...Para mí el actor es el punto de partida siempre, para cualquier puesta en escena, no concibo el teatro sin el actor, por lo tanto el cuerpo es el instrumento del actor y hay un permanente juego entre lo interno y lo externo, entre lo que el director desde afuera puede tirar como estímulo para provocar un movimiento del alma y desde afuera algún gesto o alguna posición determinada también puede generar movimientos internos. Creo que es como una especie de *cinta de Moebius*, donde no hay un límite entre esas dos partes: el adentro y el afuera son los que generan la expresión del actor. Y me gustaría citar a *Novalis* cuando dice: "*cuánto más poética es una cosa más real es*" Creo que eso pasa con el actor: cuando más puede abordar, acariciar lo poético, más reales serán los sentimientos que provoca en el espectador."

● JORGE RICCI:

"...El espacio escénico es esencial en todo trabajo teatral puesto que es lo que un libro a la literatura, es el lugar, la síntesis poética de alguna manera en la que sucede la historia que uno quiere contar. El problema es hasta qué punto uno cuenta a veces con el espacio escénico ideal y hasta qué punto eso se puede reproducir en distintos lugares. Muchas veces yo descubro que la gente quiere reproducir los teatros a la italiana en cualquier espacio no convencional y creo que esto es un error, yo creo que lo esencial es partir justamente de lo que nos ofrece un ámbito escénico. Si el ámbito escénico que tenemos es de tal o cuál característica, que esas características sean a favor de lo que vamos a contar.

"...Sí, evidentemente uno tiene que basarse en ciertos preceptos que son esenciales. Siempre recuerdo una frase que decía *Borges* respecto a la literatura: "*todas las palabras tienen que apuntar hacia el mismo lado*". Yo creo que en un espectáculo, en un hecho teatral todos los componentes tienen que apuntar hacia un mismo lado, por eso creo mucho en el trabajo de equipo. Yo creo que el punto de partida de un hecho teatral es lo que se genera alrededor de un texto o de una idea a partir del juego de los actores. Yo tengo un sentido muy lúdico del teatro, siempre he partido del juego de los actores. Una vez que uno acomoda a los actores dentro del juego y de la historia, a partir de allí todos los componentes, sea lo sonoro, lo lumínico o cualquier otro elemento, tienen que estar apuntando hacia el mismo lado (como decía *Borges*), porque de lo contrario uno a veces encuentra espectáculos en los que se da una contradicción entre lo que se genera como lenguaje actoral y la parafernalia técnica. En un punto tiene que haber una absoluta coherencia en cuanto a la estética de un espectáculo. Un espectáculo tiene que reflejar en todos sus aspectos qué está queriendo decir tal cosa y de tal modo."

"...La pregunta de la temporalidad pienso refiere al contexto histórico, el contexto que está alrededor de la historia que vamos a contar. Si es así, creo que el espacio naturalmente se va a relacionar con esas necesidades que hacen a la historia. Si debemos hacer referencia a algo atemporal, creo que tal vez el mayor ascetismo es el mejor camino para generar un producto que no tiene referencias directas hacia lo que es el contexto, sino que su valor, su peso radica exclusivamente en el hecho dramático."

"...En el tema del trabajo del cuerpo del actor, prefiero esperar a conocer cuál es el grado de identidad y de que tipo de identidad es la que se produce entre el texto y los actores. Uno puede guiar, puede ayudar al actor a que vaya más allá del umbral del inconsciente como decía *Stanislavsky*, pero dejando al actor en libertad para generar su propio juego y para descubrir su propia manera de emocionarse frente al texto, frente a la historia, de ganarla a la historia. Logrando eso, evidentemente después las metodologías son diversas. Yo siempre sostengo que ningún género teatral está del todo muerto y esto me lo demuestra mi experiencia como espectador."

"El actor es un creador. Lo que hay que encontrar es la forma en que pueda expresar su creación de la manera más libre y de la forma más poderosa posible. A partir de ahí todo vale. Los actores pueden servir para muchísimos roles, el asunto es que uno le preste las llaves a ese actor para correr y alcanzar cualquiera de esas formas."

● JUAN CARLOS RODRÍGUEZ (F):

"... El tema del espacio escénico es bastante complejo porque éste puede ser cualquiera. De hecho el teatro lo ha demostrado con las nuevas y con las no tan nuevas tendencias. El espacio escénico puede ser cualquiera como puede ser cualquiera la luz escénica. El teatro es una IDEA - el teatro es virtual- es una fantasía. O sea que el espacio depende de la idea, de la idea que uno quiere armar en el espectador. Y por otra parte uno quiere armar en el espectador pero el espectador arma desde el lugar donde está."

"...El teatro puede venir desde muchos lugares: puede venir de la música, del cuerpo, del espacio; yo director puedo imaginarme en este lugar un hecho teatral. Puede también venir del texto, puede venir de las posibilidades del actor, puede venir de un movimiento corporal determinado, puede venir de olores determinados, de climas. El teatro viene de diferentes corrientes, el teatro no nace con

un texto, no nace con una sola cosa, el teatro es una de las expresiones más completas del ser humano. El teatro viene con el hombre, entonces viene desde las más complejas interioridades del ser humano."

"...La acción sí tiene que generar temporalidad. Aunque sea muy breve porque una hable de la representación y ésta puede tener la duración que la idea necesita. Esto es un control y un equilibrio que uno tiene que tener en cuenta. En el teatro los silencios son tan representativos como la acción o los movimientos. Es una idea falsa la que dice que el teatro es como la vida, porque son otros tiempos, absolutamente son otros tiempos. Pienso al actor como al teatro mismo. El actor creo que es lo más importante en el teatro, pero la ausencia del actor es tan importante como su presencia, o sea que el tiempo escénico tiene que estar equilibrado entre la ausencia y la presencia del actor. Decíamos que el teatro no es como la vida pero la vida tiene sus silencios y si el teatro representa la vida esos silencios tiene que estar presentes y es lo que da realmente el contraste, es como un juego de la vida y la muerte, lo blanco y lo negro."

"...A veces lo teatral pasa por fuera del actor, éste puede provocarlo, éste puede provocar el clima teatral y no necesariamente él es el centro de la escena. El es absolutamente necesario pero no como centro de la escena sino como disparador del clima teatral. Como en la danza no siempre el movimiento del bailarín es lo más maravilloso, sino lo que ese movimiento del bailarín ha provocado espacial o teatralmente."

● RICARDO ROJAS:

"...El espacio escénico para mí no ocupa otro lugar sino que nace junto a la idea-origen que luego será la obra. Hay una idea espacial que tiene que ver con la obra a abordar. Una imagen es una idea y esa idea es una imagen a la vez. Esa es la manera de abordarla. Una idea que no tiene el cuerpo que le corresponde es una mala encarnación."

"...Para abordar el proceso de montaje, la relación de esos dos espacios si hay una palabra que los define tiene que ver con la palabra simultaneidad. La misma ejercitación, una doble mirada, creo que existe algo inseparable entre el espacio interno del intérprete y ese espacio externo o exterior."

"...Para el tratamiento de las imágenes previas que pudieran presentarse en forma caótica, en mi caso, se ordenan de acuerdo a una curva de tensión dramática más que a un relato lineal. Como trabajo también en la imagen la fragmentación se van organizando de acuerdo a una curva de tensión dramática, no de un relato lineal."

"...El espacio como ámbito de todas las posibilidades es caótico y como lugar de las formas y las construcciones es cósmico, la relación entre el espacio y el tiempo constituye uno de los medios para poder manejar el espacio. Otro medio es su forma de organizarlo. Existe una forma de ordenamiento de ese espacio y tiene que ver con las 3 dimensiones y a la vez su dualidad, sus opuestos. Por ejemplo: arriba, abajo, adelante, atrás, izquierda, derecha y el centro que es el séptimo punto. Creando así el espacio es una construcción lógica. Por otro lado está una manera de verlo que tiene que ver con lo simbólico: por ejemplo, arriba lo que tiene que ver con lo superior, etc."

"...En mis obras el actor realiza sus acciones, sus movimientos, que son producto de una síntesis o fragmentos, por eso es importantísimo tener en cuenta el espacio-tiempo, esa relación témporo-espacial. Todos esos movimientos, esa relación témporo-espacial se transforma en dramático porque se desarrolla en un ámbito convencional, como es un lugar, un horario determinado donde se va a desarrollar la acción teatral dramática."

"...En mis obras es el cuerpo donde se concentra y deposita toda la tensión, toda la emoción para manifestar lo que necesito que aflore de acuerdo a la obra que se está trabajando. Es necesario un entrenamiento para que se logren resultados positivos, me refiero a lo corporal."

"...Cuando yo trabajo una obra tiene que ver con la fragmentación, con la síntesis y tal vez de todos los ejercicios previos no utilice nada aparentemente, pero sí voy a ocupar toda la emocionalidad que ellos trabajaron. Y la ejercitación en lo corporal concretamente es llevarlos, conducirlos por un camino que casi no se dan cuenta y están construyendo el personaje ellos que yo necesito. Después a todo ese bagaje de emoción y de movimiento se lo concentra. Esa concentración ya tiene que ver con lo poético, si no estuviera lo poético, no estaría el hecho artístico."

● FLORENTINO SÁNCHEZ:

"...Reconocemos que hay varios conceptos de espacio escénico: el convencional, el callejero, etc. Yo no estoy muy de acuerdo con este concepto de espacio escénico. Yo creo que es más bien ideológico el tema, pero de ningún modo es artístico. Para mí el espacio escénico es una gran caja, que puede ser una sala, un patio, una plaza, un espacio cualquiera, yo parto de esa gran caja a la que voy dividiendo en pequeñas cajitas. Trabajo generalmente sobre diagonales, trabajo en rombos, estrellas, es decir tomando las diagonales como puntos álgidos de concentración de energía. A esta gran caja en el lenguaje teatral se la llama escenario. Como concepto de espacio escénico creo entonces en esta *caja, caja mágica*, el actor se mueve dentro de ese espacio, y que yo como director pueda desplazar."

"...Yo no sé si para mí es una afirmación de que el espacio es un hecho cultural. Tampoco sé si es caótico en cuanto al mundo de las imágenes. Yo cuando parto o inicio un montaje arranco del texto que tengo. Para mí es fundamental. No digo si está bien o mal. Yo personalmente no sé hacer teatro sin texto, no puedo hacer teatro si los actores no pueden contar lo que está pasando. Cuando leo el texto que elegí esto provoca en mí imágenes, que conforman como una historieta. Y trato de aferrarme a estas imágenes que aparecen cuando leo el texto."

"...La temporalidad de la acción dramática, esta respuesta depende mucho del tipo de obra que uno encaró, pero creo que sí, es el tiempo histórico el que regula el espacio en el que uno va a trabajar. Trata además de acortar la acción al máximo para que el tiempo real sea el menor posible, considerando la posibilidad de atención del espectador. A veces hay que hacer una síntesis en la relación de tiempo histórico y tiempo real para significar el nudo de la obra en un corto tiempo."

"...Con respecto al trabajo del cuerpo del actor soy un stanislavskiano confeso en cuanto a mi trabajo como actor y director. Es indudable que el cuerpo del actor tiene que estar adiestrado. Una especial preparación técnica que tiene que tener el actor y que no tiene que ver con lo gimnástico o la danza. El adiestramiento es fundamental y depende del montaje que se encare. Es necesario lograr un actor que apoye con su cuerpo lo que está diciendo y esta conjunción visual, auditiva, entre el texto y el espectador, hace que el hecho teatral se enriquezca. Esto tiene que ver con que los actores conozcan en profundidad su propio cuerpo y sus posibilidades expresivas, para ofrecer un trabajo que va más allá del decir."

- DANIEL VITALE:

"...Para mí es fundamental el espacio escénico en cada puesta en escena y yo siempre trabajo con la idea de que el teatro es una totalidad en todo sentido, en lo que hace a lo espacial, a lo actoral, a lo sonoro, y marca una forma de pensamiento en el actor y en el espectador que ve el espacio escénico. En cada una de mis puestas he trabajado en espacios no convencionales y creo que es mucho más interesante porque abre la posibilidad de la creación y la búsqueda de otras alternativas, más allá de una puesta a la italiana, o sea que para mí el espacio es fundamental y no limita al actor, tiene que abrirle las posibilidades de creación, de cambio. Creo que el teatro es esto, es una cuestión de vida, de actividad y el espacio habla de que uno debe poner énfasis en buscar nuevas cosas."

"...El tratamiento de las imágenes en cada una de mis puestas en relación a la mirada, a la primera mirada del espectador, siempre me interesa que se lo tome de sorpresa, o sea que antes de que entre el espectador a escena ya esté atento a que algo va a suceder. Yo siempre pienso que al espectador hay que tomarlo como rehén para que nosotros le inventemos una historia, una forma, un clima, por eso tiene que estar muy preciso desde el principio, no ofrecer un inicio caótico porque influye en los que va viendo después."

"...El espacio demarca al actor, al director y al mismo espectador, entonces el espacio a veces lo forma o lo hace a su lugar al actor y también obviamente a lo que hace a la mirada del espectador, a lo sonoro, al movimiento en sí. Creo que el espacio transforma cada uno de mis espectáculos."

"...En lo que se refiere al cuerpo yo no divido al actor en fragmento, tanto la voz, la palabra, creo que es una unidad y hablo de unidad también lo que hace al movimiento, yo creo que cada cosa que dice el actor tiene que vivenciarla de tal modo y hacerla propia como para que sea creíble, entonces preciso del actor en su totalidad. Yo quiero el actor protagónico y moviéndose en forma verdadera, real, entonces todo movimiento o palabra real va a causar el efecto deseado en el espectador."

Docentes de actuación

- RAUL KREIG:

"...Habría que empezar a diferenciar dos dimensiones en el espacio: una dimensión real y una dimensión ficcional. Y el creador de esa dimensión ficcional, mágica, teatral es el actor. Es el actor con su acción, con su comportamiento que va transformando la dimensión real del espacio, lo va transformando en lo que él necesita para el personaje. O sea que es un trabajo de creación que está condicionado por la dimensión real y condiciona al mismo tiempo al creador. Yo trabajo mucho con mis alumnos el tema del espacio, sobre todo esta dimensión ficcional. En el proceso de búsqueda del personaje es esto de crear esta dimensión mágica, teatral del espacio a través de imágenes, recuerdos, sensaciones provenientes de los cinco sentidos. Esto permite que el actor se concentre en crear esto y esto que él ha creado le permite contener al personaje, y en la medida en que el actor se ha colocado en éste otro lugar que ha creado, ya es otro, ya es un personaje."

"..Yo hago docencia de actores, es decir, talleres de formación actoral, de entrenamiento actoral. Todo el trabajo del espacio tiene que ver con el actor, con lo que el actor necesita para crear el personaje y con el espacio que va creando. No utilizo estímulos técnicos en general, lo que sí utilizo bastante son objetos, elementos que sirven para crear una situación. O sea el objeto siempre en función de la utilidad que le pueda brindar al actor para crear una situación. Como puestista es otro el trabajo."

"...Espacio y tiempo son dos caras de una misma moneda. Deberíamos ver si nos referimos al tiempo real, ficcional, tiempo de la acción, tiempo de la anécdota. Yo tenía un profesor que decía que el trabajo del actor consistía en saber ponerle ritmo a un texto dramático. Y es así también. Porque saber poner ritmo es trabajar con el cuerpo de manera ajustada, el trabajo con las emociones tiene que ser justo, el trabajo con el espacio tiene que ser justo, con el partenaire, con el público. Para poder ponerle ritmo hay que trabajar todo lo demás, si no el ritmo no aparece. El tema del ritmo me parece que es un "signo" del teatro de nuestra época. La atención tiene que ver con el ritmo o la atención influye en el ritmo. O sea que el tema del tiempo, del ritmo, es fundamental."

"...Yo trabajo muchísimo con el cuerpo. Para mí es uno de los instrumentos con el cuál el actor construye el personaje, junto con la voz, las emociones. El trabajo con el cuerpo me facilita el abordaje del mundo interior, el abordaje de todo el universo emotivo lo hago generalmente desde afuera hacia adentro, a partir de un movimiento. Trabajo también mucho el entrenamiento corporal que me parece fundamental para el actor. En la técnica del "clown" el trabajo con el cuerpo es muy riguroso, en esta técnica se aplica la "máscara neutra". Esta apunta a lograr un orden en el movimiento, porque si no hay orden en el movimiento no hay emoción, para

mí. Esto tiene que ver con concepciones estéticas. El arte tiene que ver con el orden. El arte en general. El trabajo del actor es un trabajo de orden. La máscara neutra produce una limpieza gestual. Cuando la gestualidad aparece ordenada la emocionalidad aparece ordenada e intensa.

- MARINA VAZQUEZ:

"...En el trabajo actoral el primer paso es el tránsito del umbral entre el espacio real y el espacio ficcional, y en eso consiste el comienzo de las clases de actuación. Hay un interjuego de una gran cantidad espacios que uno puede caracterizar utilizando distintas tipologías, pero esencialmente es espacio personal, espacio comunitario, espacio real, espacio ficcional, espacio psíquico, espacio físico. Una palabra que los puede llegar a resumir a todos es espacio ritual, es el punto de partida en mis clases."

"...Al hablar de ordenadores en mi caso es la actuación, claro yo soy docente de actuación, entonces el centro de atención está puesto en la adquisición del oficio y esa adquisición del oficio se puede hacer a partir de distintas entradas, una de estas entradas es justamente la apropiación del espacio y para la textura o el "timing" de cada grupo un tipo particular de espacio, el espacio ritual que es como el punto inicial para todo. Después podemos trabajar los otros espacios y en última instancia de lo que se trata es de que sean seres capaces de crear la verdad a partir de objetos imaginarios como dice *Strasberg*. Esto de crear la verdad con objetos imaginarios es algo como la síntesis de nuestro metié."

"...Cuando hablamos de temporalidad y espacio, estos dos elementos pienso que se trata de dos existentes a la manera de *Schumacher*, se dan independientemente de la manipulación consciente que pueda hacer de ellos el creador, el director o sus co-creadores. Cuando escucho la palabra temporalidad pienso en acción dramática, pienso en anécdota y pienso también en temas. Temporalidad me hace pensar en el sintagma y en el relato pero también me hace pensar en el cuerpo en el espacio y en una gran complejidad de temas que tiene que abordar el actor."

"...Con respecto al trabajo corporal antes le daba mucha importancia al juego porque trataba de buscar elementos desinhibitorios que le permitieran al alumno expresarse. Creo que juego y expresión fueron dos claves que la década del 70 y gran parte del 80 en la formación de los actores, pero ahora ya muchos de ellos llegan con algunos elementos ya desarrollados en los talleres de la secundaria. Lo que hay que crear es esta cuestión de la ritualidad y la sacralidad, liberar un poquito de impunidad al alumno en el sentido de que puede hacerlo todo y adentrarlo en esto de la regulación de la energía utilizando las técnicas tradicionales o algunas más novedosas con todo lo que nos proveemos en nuestra formación ecléctica para lograr relajación, para trabajar la senso-percepción, para poder proyectar imágenes internas y desarrollar eso que es tan difícil pero que caracteriza al actor que es la imaginación corpórea, la imaginación en volumen que parte desde pequeños objetos hasta el universo en el cuál está integrado."

Coreógrafos

- MARIO GIROMINI DROZ:

"...El espacio es uno de los principios básicos del movimiento. Las posibilidades son infinitas. Se trata de un espacio vacío que debe ir creándose o un espacio con obstáculos fijos o con cuerpos en evolución. No sólo me preocupa la recepción estética del observador, sino la significación "semántica" de los movimientos, que varía según la dirección. Por otra parte determino el trazado de trayectos en el espacio locomotor y diversas zonas con caracterizaciones virtuales que a la vez contienen significación expresiva."

"...Creo que el espacio interior puede tener diversas lecturas. Una tiene que ver con la imagen o conciencia corporal del bailarín. El espacio que ocupa interna y externamente su cuerpo, ya sea estático o en evolución. De cualquier forma lo que me interesa remarcar es lo referido a la "intención afectiva de la acción", la volición, que van generando una dinámica energética de alto voltaje expresivo. Después del trabajo de improvisación, se va seleccionando, uniendo, para constituir un todo que conforme *la obra artística*."

"...El tiempo es uno de los elementos fundamentales de la danza, tanto como el espacio. Es un principio inseparable del movimiento. Está convencionalmente mensurado por el hombre como un medio de control. En la danza se maneja un tiempo específico que le es propio. En la puesta escénica este principio puede ser transgredido en función de las necesidades expresivas del proceso creativo, los significados. Es obvio que para la proyección de la virtualidad témporo-espacial, que es la interioridad transformada en movimiento expresivo, no se trata de una mera cuestión kinética trabajada desde lo externo, es así como pretendo, a nivel personal, transmitir la "esencia humana" en la danza."

- MIRIAM HEREDIA (coreógrafa) - GUSTAVO PALACIOS (director teatral)

"...en la puesta en escena realizada en conjunto se partió del rol principalísimo que otorgamos al espacio, que en cada disciplina tiene su código: el espacio coreográfico es modificado por el espacio teatral (de los actores) y viceversa y ambos a su vez son modificados por el dispositivo escenográfico que posibilitó un uso espacial más desafiante..."

"...espacio interior y exterior: desde los dos códigos, la necesidad de incorporar el dispositivo escenográfico como un intérprete más y la relación del cuerpo del bailarín y el actor con este dispositivo. Puede hablarse de una multiplicación con respecto a los espacios escénicos: a) el espacio del escenario en su estado neutral; b) el espacio del escenario modificado por el dispositivo escenográfico; c) el espacio del escenario más el dispositivo escenográfico más los espacios generados por el cuerpo y sus modificaciones, d) los

espacios propios de los cuerpos de los intérpretes permanentemente modificados por el juego dramático y coreográfico."

"...Espacio y tiempo son protagonistas en nuestro proyecto, en este género que emplea los códigos del musical y tiene que remitirse a los tiempos y el ritmo de la música, pero no sólo en su relación con la danza sino con el mundo emocional propuesto, el cual busca el impacto sobre el espectador a través de diversos elementos: la música unida a la acción dramática juega un papel protagónico en la transmisión de los elementos de la acción y se constituye en un narrador indispensable con un tiempo y un espacio propios. El musical como género necesita de un ritmo narrativo y de momentos hábilmente manejado en relación con las emociones, de forma generalmente más compleja que en otros géneros teatrales. Se hace necesario poner en juego la fluidez de estos factores para lograr líneas narrativas coherentes y continuadas que permitan una lectura ordenada por parte del espectador y una participación plena de éste. Una lectura que por otra parte permita la verosimilitud en un género que por su propia naturaleza se aparta de los códigos del realismo y crea una realidad otra distante de los lenguajes cotidianos, para entrar en los ámbitos no explorados de la emocionalidad.."

- VALERIA KOVADLOFF (de Capital Federal)

"...El espacio escénico ocupa un lugar fundamental en la concepción del trabajo a crear. Es un ámbito que se piensa para crear la obra y ser creado por ella: no es un dato "dado", un espacio neutro, vacío que la obra "ocupa" sino que hay que crearlo, inventarlo. Es un espacio conceptualizado y trabajado en sus posibilidades expresivas, en su relación con los otros elementos de la obra..."

"...Durante el proceso de creación la relación entre espacio interior y espacio exterior (doble espacialidad) está presente tanto en la improvisación como en el montaje. Trabajando la creación de movimiento como consecuencia de "estados" de los intérpretes nunca el trabajo sobre una espacialidad anula u olvida la otra. A veces el disparador es una imagen que conjuga al intérprete y al espacio exterior y otras veces está en el espacio interior del intérprete el punto de partida para componer una secuencia, una escena o una imagen, pero siempre la espacialidad es doble."

"...En mi búsqueda la relación espacio-tiempo es un eje insoslayable pero no necesariamente el fundamental. No concibo la coreografía como conjugación de ese eje en particular, sino que la organización del espacio y el tiempo surgen en función de la necesidad teatral, de la expresión del "contenido" de la obra y no como pura articulación formal..."

- PATRICIA PIERAGOSTINI:

"...El tema del espacio escénico es un elemento de la percepción. El espacio abstracto no lo puedo pensar sino que en realidad lo que percibo son objetos, los cuerpos, los elementos que marcan y delimitan ese espacio. Al ser el espacio de la percepción, es un espacio que se multiplica, eso es lo maravilloso del espacio escénico. El espacio ficcional a diferencia del espacio de la vida cotidiana, como lugar de veda, de la convención, realmente creo que es un espacio que se multiplica porque tiene que ver con todos los trazados que haga cada uno de los espectadores respecto a cómo se mueven esos cuerpos y esos objetos en el espacio, más todos los diseños que hace el coreógrafo respecto a ese espacio escénico. Es un espacio absolutamente dinámico y a su vez es un espacio que se renueva permanentemente y que está permanentemente cuestionado. Desde que empiezo un montaje pienso en cómo resolver el espacio escénico. Aparecen como especies de esquemas visuales. Trato en el montaje de trabajar en esa especie de dialéctica entre el espacio escénico diseñado por el coreógrafo y el espacio escénico de la percepción. No sólo trabajo con los cuerpos en movimiento sino que también trabajo con objetos en movimiento, objetos grandes y que se desplazan. Los objetos están permanentemente resemantizando el espacio y también los bailarines lo están significando. Se crean lugares escénicos ficcionales desde la intencionalidad del movimiento y desde la estructuración de los objetos en el espacio. Otro elemento importante para la creación de atmósferas tiene que ver con el dispositivo lumínico, son más signos que se le suman al espectador. No obstante que en la mayoría de mis trabajos yo parto del texto, de la palabra, hay inmediatamente una condensación del acontecimiento en la forma espacial."

"...El tema de la doble espacialidad es algo muy propio de los bailarines porque el bailarín hace permanentemente ejercicios para tener una sensación de ese espacio interior, esa noción de centro, para poder trabajar desde su espacialidad interior. El espacio exterior es para mí el espacio de lo visible, tiene que ver con la percepción visual y la espacialidad interior, por experiencia propia, es más fantasmagórica, más misteriosa. Como coreógrafa me interesa muchísimo trabajar en esa dualidad, porque sobre el espacio exterior yo puedo tener una manipulación desde la dirección mucho más precisa. Respecto a la espacialidad interior, siento ese misterio del bailarín y creo que a partir del misterio que tiene el bailarín en su espacialidad interior es donde podemos llegar a veces, con suerte, a encontrar algunas imágenes poéticas. En mi caso permanentemente la espacialidad interior se trabaja a partir del conflicto. Todo lo que tiene que ver con las sensaciones, con las emociones, están trabajadas en referencia a situaciones concretas y a un conflicto que después derivará en acción y eso se va a proyectar hacia un espacio exterior que por lo general es abstracto."

"...Creo que la unidad témporo-espacial es indisoluble en todas las artes de presencialidad, porque de eso se trata. El marco para que tanto la danza como el teatro pueda tener la posibilidad de expresarse es temporal. Y la única posibilidad de desarrollarse el tiempo es en el espacio. Ese momento de las artes de presencialidad se configuran en la percepción del "instantáneo", tiene esa categoría filosófica, en la que el actor y espectador están viviendo simultáneamente en ese mismo momento. Al bailarín se le presenta un problema: nuestro espacio es geométrico y nuestro tiempo es matemático. Lo maravilloso es poder trabajar con el tiempo matemático y a su vez sumarle el tiempo interno que no tiene que ver muchas veces con las matemáticas."

"...En el tiempo en relación al espacio hay juegos de interacción permanente, más allá de esta cuestión de la unidad témporo-espacial indisoluble de las artes de presencialidad, uno con el tiempo va generando distintos tipos de espacios. Cuando uno ralenta, al mejor estilo de la cámara lenta del cine, provoca una especie de hechizamiento en el espectador. Yo comparo los

tiempos de la danza con los del teatro. Está incorporado en la danza la posibilidad de lo aleatorio y los tiempos de resolución en la danza de toda una acción, de toda una escena, tiene otra velocidad, otra duración y a veces está más cercano a lo cinematográfico, tal vez porque la técnica que uso para componer es la técnica del montaje, se trabaja sobre cuadros escénicos."

- CRISTINA PRATES (de Rosario)

"...Cuerpo y espacio son dos conceptos que están totalmente ligados. En cuanto comienzo a proyectar un trabajo, las imágenes, los movimientos, se presentan dentro de un ámbito determinado. A medida que va creciendo el producto, seguramente ese primer espacio pensado cambia, y hay que ver cómo. Es mágico ver después de meses de trabajo cómo el espacio se transforma con la acción de los actores bailarines, las luces, los colores, el vestuario, la música.

"...En los trabajos u obras que abordo yo aportó la idea y comenzamos a elaborar a partir de pautas que voy tirando a los bailarines. Allí comienza a armarse el trabajo. Es en este momento donde el bailarín actor pone todo de sí. En el grupo con el que trabajo tenemos libertad para poner en juego nuestras posibilidades, deseos, sensaciones, límites.

"...Con respecto al tiempo a mí me interesa mucho trabajar con la simultaneidad, en varias obras, por ejemplo, el público estaba en el centro del espacio y las escenas se sucedían vertiginosamente a su alrededor. Cuando en un mismo tiempo y espacio se suceden varias escenas el público debe elegir lo que mira. Una misma persona que ve una obra con escenas simultáneas, cuando vuelve a ver la misma obra, ve otra cosa. Y esto me encanta. Y algo más que también me parece interesante es que como dice *Steve Paxton* "*hay tantos espacios distintos como cantidad de público*". Según donde esté sentado el espectador verá algo diferente a otra persona desde otro lugar. Además está el espacio del bailarín: cada actor-bailarín tiene sólo una visión parcial del espacio. No sabe lo que sucede a sus espaldas. Y esto se debe a la simultaneidad de la acción. Sólo el público ve la generalidad y tampoco ve todo. A mí me resulta fascinante trabajar con lo que no se ve. No me interesa mostrar todo (bueno, tampoco se puede). Prefiero que el espectador arme su propia síntesis."

- BELKYS SORBELLINI:

"...El espacio es para mí una realidad en sí misma. Esto viene de la época de Aristóteles quien a raíz de esto define lo que es el movimiento. Hay quienes dicen que el espacio sin un bailarín o un actor en el escenario es neutro. Yo no lo considero así. Para mí el espacio escénico tiene una fuerza, una potencia, depende cómo se ubique uno y tiene una presencia que no se la carga sólo el intérprete. Con respecto al abordaje del espacio en mis inicios el espacio era un tema que venía luego del tema. Tomaba al espacio como un cubo donde el bailarín era el eje gravitacional con su cuerpo que caía al piso. Desde ahí trazaba líneas, bien técnico, en cuanto al uso. Los coreógrafos contamos con elementos teóricos y técnicos para tener un buen manejo, y a esto hay que agregarle lo emocional. O sea que tomo como un gran cubo al escenario y podía tomarlo dividiendo al escenario en tantos cubos como bailarines tengo para la obra y que cada uno se fuera desplazando y llevando su propio cubo... A partir de las líneas, de los puntos de confluencia determino las calidades de movimientos, las energías, los flujos y también de esa manera en el espacio convencional considero la iluminación y la división del espacio plano del piso define un código de comunicación y nos da la pauta de un espacio y del paso del tiempo. Cuando empiezo a trabajar en espacios no convencionales el espacio tiene una influencia determinante, marca todos los elementos de la obra. Y en la última obra, *Los Sobrevivientes*, el espacio fue protagonista. Elijo ese espacio por la carga que tiene. Los bailarines y actores se ven en toda la tridimensionalidad de ese espacio. O sea que desde que comienzo a abordar espacios no convencionales le doy mayor protagonismo al espacio escénico."

"...El espacio en la danza va siendo creado constantemente por el bailarín, en sus evoluciones, en su dinámica, en su energía y en lo que el bailarín le pone como intérprete de sus propias vivencias, va a determinar la carga que podríamos llamar espacio interior. El espacio y el tiempo interior del bailarín porque tiene que ver con sus propias vivencias. Además de lo que va generando desde sus fuerzas motoras y de su acción y movimiento interior, no se genera solo aunque uno lo marque desde afuera. Los coreógrafos que somos compositores, unimos distintos elementos para componer y la obra se va tejiendo, va poniendo lo que trae el bailarín, yo trabajo desde los dos ángulos: desde el bailarín y lo que yo coreografío. El coreógrafo va sumando de acuerdo a lo que necesita según la idea y esto, trasladado al espacio escénico es una síntesis de las dos espacialidades y el público va a hacer otra que será tan válida como las otras."

"...La medida del tiempo es subjetiva y por consiguiente variable. Pero como las condiciones naturales e imprescindibles para el movimiento son el espacio y el tiempo, a veces es un límite entre los cuerpos, en otras oportunidades puede llegar a ser la medida del movimiento y la relación tiempo-espacio fue un gran tema, es un gran tema y va a seguir siendo un gran tema, por eso seguimos investigando, seguimos probando, seguimos transitando, buscando otros espacios que nos van marcando, nos van enseñando de qué manera podemos manejar el tiempo, siempre teniendo en cuenta una variable externa como para medirlo, pero pasa a pesar de que nosotros estemos fijos. Sigue, transcurre, o tal vez seamos nosotros los que pasamos y el tiempo es fijo."

- SUSANA TAMBUTTI (de Capital Federal)

"...Para mí lo fundamental es generar un espacio de acción, donde el bailarín no salga de escena, una acción lleve a la otra y el espacio se "autometamorfosee". La luz es una "acción sobre el espacio" en la danza. El espacio debe pensarse como algo móvil, en términos de color, de movimientos de elementos y cuerpos en el espacio. Por ejemplo en el solo de "*La Puñalada*" el espacio era a lo *Pirandello*, que hay algo que es ficción, que es el mundo interno del intérprete. Esto me acerca a un espacio concebido desde la acción teatral y de ahí como trato la relación del intérprete con el espacio."

"..Espacio-tiempo: la danza negocia con un espacio concebido desde lo matemático, se mueve en un espacio y tiempo matemático. Esto no es tan afín a los creadores expresionistas pero desde hace algo así como 30 años la danza se está moviendo más en

evoluciones matemáticas. Estas dos grandes líneas obviamente tienen mucho que ver con toda la tradición de la danza teatro, la relación de la danza y el teatro en esos términos varían sus espacios. Un espacio referido a una danza más abstracta resultará una abstracción matemática."

Reflexión final

Como artista que proviene de la Danza (arte de presencialidad) me interesó desarrollar el presente trabajo de investigación sobre el "espacio escénico" por tratarse de un tema de gran importancia para la concreción de una puesta en escena y la necesidad de enriquecer las herramientas para el trabajo compositivo, llevándolo más allá del análisis predominante sobre el desarrollo kinético.

Del análisis de los conceptos vertidos en las entrevistas es factible recortar algunas conclusiones:

- Un acercamiento cada vez más pronunciado entre directores de teatro, docentes de actuación y coreógrafos, en su calidad de creadores provenientes de disciplinas artísticas de presencialidad que se desarrollan en el tiempo y el espacio, en lo que refiere a la concepción del espacio escénico como totalidad, como el lugar donde se realiza el espectáculo, donde se desarrolla la acción, el lugar de "veda", de la "ficción", a diferencia del espacio real cotidiano. Salvo algunas excepciones se otorga una importancia fundamental al tratamiento del espacio escénico como elemento de la "percepción" y por tratarse de disciplinas artísticas eminentemente visuales. A partir de esta concepción se trabajan muy cuidadosamente todos los aspectos relativos a la imagen, incluyendo en este concepto todos los elementos que se conjugan para lograr la misma: interpretación, texto literario, musical o desarrollo coreográfico, mundo sonoro, manejo de objetos, etcétera. El espacio como elemento de síntesis; texto más espacio como los factores de mayor poder significativo en una puesta en escena.
- Evolución en el tratamiento del espacio en sus obras por parte de los creadores y docentes entrevistados: en algunos casos como respuesta a una búsqueda de elementos para enriquecer el montaje y esto logrado a través de la investigación en otras disciplinas artísticas; en otros casos, variando la concepción de acuerdo a la obra a dirigir y considerando al espacio escénico como un concepto cultural no desligado del contexto de la anécdota o, según la temática, trabajando el espacio como un ámbito neutral que se va significando con las acciones de los intérpretes. En otros la concepción se modifica cuando se trabaja en espacios no convencionales. En todos, señalando algunas excepciones, es fundamental la idea de "espacio escénico" para el trabajo de dirección o composición (en el caso de la danza), reconociendo al mismo como una totalidad técnico-conceptual en la que se desarrollan las artes de presencialidad como lenguajes estético expresivos, para abordarlo como ordenador fundamental o prioritario.
- Concepción casi unánime del ESPACIO ESCÉNICO como ámbito tridimensional al que es factible recorrer y percibir desde vías diferentes de acceso, multiplicando los ejes de la recepción.
- Espacio escénico que se articula u ordena, de acuerdo a lo expresado por la mayoría de los realizadores, por el trabajo del actor, el texto, música -que tiene su espacialidad-, luz y dispositivo escenográfico, y la priorización de cada uno de ellos se modifica en función de la puesta (para algunos) o son considerados como una conjunción insoslayable desde el primer contacto con la idea o el texto.
- Consideración prioritaria de la relación témporo-espacial como unidad indisoluble en las artes de presencialidad y para el trabajo de una puesta en escena, ya que el intérprete genera espacio y tiempo con su ritmo interior y exterior. Espacio y tiempo como componentes que se actualizan en el devenir de la obra y se relacionan íntimamente. La temporalidad genera espacio y puede además modificarlo y, en el caso de la Danza que trabaja en un espacio geométrico y con un tiempo matemático, se le suma el tiempo interior del intérprete.
- En la danza, como situación inherente a su esencia, el trabajo del cuerpo es fundamental. En el teatro se observa una evolución que pone el acento en el trabajo corporal como herramienta para concentrar y acentuar la emocionalidad del actor. Algunos realizadores parten de considerar al cuerpo del actor como una entidad morfológica, que se interrelaciona con la emoción que trabaja el actor desde su interior. Trabajo corporal intenso a partir de las emociones. El cuerpo del actor como un instrumento en el que se produce un juego permanente entre lo interno y lo externo. Los directores de teatro, marcando de esta forma tendencias, se interesan e investigan cada vez más en el trabajo actoral con características casi "coreográficas": trabajo con ideas "obsesionantes", "repeticiones", y desde allí el actor arma una gráfica o coreografía de acciones. El trabajo del cuerpo del actor para lograr un orden en el movimiento que genera orden en la emoción. El Arte es orden y el trabajo del actor debe buscar orden para provocar la emoción intensa, que se hace más potente cuando hay limpieza en la gestualidad. Todas estas tendencias están relacionadas con "concepciones estéticas".
- Mencionado el tema de la doble espacialidad (espacio interior y exterior) como palabras claves en la presente investigación, es un aspecto que abordan con la misma jerarquía los creadores de Danza y Teatro. En la danza es una relación transitada insoslayablemente por los coreógrafos: la imagen o conciencia corporal del bailarín o intérprete y su voltaje emocional en relación con el espacio exterior que lo rodea y las pautas que maneja el creador y que tienen que ver más con la percepción visual. Esta dualidad es un aporte importantísimo para el trabajo compositivo. Trasladado al espacio escénico aparece como síntesis de las dos espacialidades.

En este punto de la Reflexión final me parece oportuno incluir una cita de lo expresado por *Juan Carlos Rodríguez (F)* en el marco del *Seminario* sobre "**El espacio en las artes**":

"...el espacio es el lugar donde vive el pensamiento, el concepto, es el continente de una obra. Y digo esto porque existen dos espacios irremediamente unidos, tan fusionados entre sí que no podría vivir uno sin el otro. Espacios que viven con estrictos códigos de convivencia y contraste, a tal punto que pueden ser la sublime armonía o la muerte de la obra. Estoy hablando del espacio exterior y el espacio interior. Una obra de arte es precisamente el equilibrio de estos espacios. (...) Somos memoria, no sólo genética sino también cultural y si somos memoria también somos olvido. El olvido borra y la memoria transforma. Aquí aparece un elemento importante del espacio interior: el tiempo. El creador busca en este cúmulo de datos seleccionando, borrando partes o totalmente, subrayando, transformando y aquí aparece otro punto clave: la imaginación... Muchas veces es el espacio exterior el disparador, otros los materiales, otras el espacio social, otras una confluencia. Cuando "el éxtasis mismo de la novedad de la imagen" como dice Bachelard; cuando esa "verdad" de la que habla Ursula Le Guin al comienzo de "La mano izquierda de la oscuridad", cuando ese "no perdón de la imaginación" del que habla Bretón se haga manifiesto comienza la relación, la unión entre espacio interior y espacio exterior. ...Si las formas del espacio interior armonizan en ese mundo estaremos frente a una posible obra de arte..."

- Investigar los conceptos o posibles reflexiones sobre la búsqueda de una unidad estética en el espectáculo resultó una afirmación que definió concepciones en los creadores entrevistados. Unidad estética en la que los elementos del espectáculo se vinculen hasta formar una totalidad, que, en algunos casos deviene de haber trabajado previamente con la técnica de la "fragmentación" para llegar luego a una síntesis, una concentración que ya tiene que ver con lo poético. Establecer una interrelación en la que los componentes del hecho espectacular se dirijan hacia un mismo lado. Considerar al acto creativo como la conformación de un universo con su propia logicidad con reglas que deben tener unidad: unidad en base a otras unidades discordantes entre sí: cuando se logra la unidad aparece el "milagro estético".
Dimensión poética de la acción dramática: la poética que define la existencia del hecho artístico. Fundamental cuestión de una "poética", una poética de la existencia, de la relación entre arte y vida. Acercarse a lo poético conduce a la realidad de las emociones que se quiere provocar.

En este punto de la *Reflexión Final* también me parece importante incluir lo expresado por el Arq. Carlos Falco en el Seminario "El espacio en las artes":

"...La dimensión poética o sea la capacidad y aptitud de organizar signos que confieren a lo material la propiedad de producir emociones, tanto a quienes participan del fenómeno desde la construcción como desde la recepción. El teatro es una actividad proyectada para suscitar emociones mediante la conjunción e interjuego de todos los elementos, es decir la dimensión poética del arte teatral. Esta surge de los recursos utilizados en el diseño de la imagen y en ella se condensa el teatro como experiencia de comunicación, tránsito de ideas y emociones..."

- Como cierre de esta *Reflexión Final* creo importante destacar los conceptos o términos que aparecen como recortados al caracterizar al Teatro y Danza-Teatro de los últimos años:
 - "simultaneidad", "doble mirada" (define la relación entre espacio interior y espacio exterior).
 - "imagen"
 - "fragmentación"
 - "síntesis"
 - "concentración"
 - "lenguajes multimediales"
 - "espacio y tiempo: dos existentes"
 - "interjuego de espacios"
 - "el hecho teatral como sucesión de signos"
 - "interrelación del espacio con los otros factores para colaborar con la metáfora".
 - "gráfica en el espacio"
 - "leyes de adecuación y contraste"
 - "objeto contenedor"
 - "ruptura del espacio unitario"
 - "multiplicación espacial"
 - "el ritmo de la acción como "signo" del teatro de nuestra época"
 - "espacio dinámico"
 - "espacio que se autometamorfosea generando atmósferas, climas de ficción".

"El conocimiento, la lengua, el mito, el arte, no actúan como simples espejos que reflejasen las imágenes de un dato interno o externo; en vez de ser medios indiferentes, son fuentes de luz, condición de la mirada, como el origen de toda forma"

(Cassirer "Filosofía del simbolismo de la forma")

BIBLIOGRAFÍA

"DICCIONARIO DEL TEATRO: DRAMATURGIA, ESTETICA, SEMIOLOGIA" de Patrice PAVIS (Ediciones Paidós)
 "TEATRO: EL AMBITO ESCÉNICO" de Gastón BREYER (Centro Editor de América Latina)
 "EL TEATRO DE JORGE LAVELLI :EL DISCURSO DEL GESTO" de José TCHERKASKI (Editorial de Belgrano)
 "PROPUESTA DE SIGNICA DEL ESCENARIO. DISEÑO DEL OBJETO ESCÉNICO" de Gastón BREYER (Teatro Celcit)
 "INVESTIGACIONES SOBRE EL ESPACIO ESCÉNICO" de COPEAU, APPIA, CRAIG Y OTROS.
 "REFLEXIONES ACERCA DEL ESPACIO Y EL TIEMPO" de Adolph APPIA.
 "EL TEATRO DE LA BAUHAUS" de GROPPPIUS, Oscar SCHELEMMER, L. MOLÍ-NAGY, KANDINSKY (Editorial Comunicaciones, Barcelona)
 "LA RENOVACIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO" de Francisco JAVIER (Fundación Banco Prov.de Bs. As.)

"NUEVAS TENDENCIAS EN DANZA CONTEMPORANEA" - LAS BASES ALWIN NIKOLAIS (Traducción del capítulo homónimo del libro "CAIDA, SURGIMIENTO Y CAIDA DE LA DANZA MODERNA" de DON Mc DONAGH.)
"SEMINARIO SOBRE EL ESPACIO EN LAS ARTES" (Coordinado por la Escuela de Artes Visuales del Liceo Municipal de Santa Fe - EDAV - Junio de 1993 Ediciones de La Cortada)
"LA LOGICA DE LA APROPIACIÓN DEL ESPACIO - UNA APROXIMACIÓN FUNDATIVA A LA TEORIA DEL HABITAR" de Roberto DOBERTI.





Marcela Sabio



Santa Fe, Argentina.
marcela_sabio@hotmail.com

Delegada en Argentina de la *Cátedra Iberoamericana Itinerante* de Narración Oral Escénica.

Es **compositora, actriz, regisseur y narradora oral escénica**. Como artista, investigadora y capacitadora, ha representado a Argentina en Foros y Festivales Internacionales de *Cuba, México, España e Islas Canarias, Panamá y Costa Rica*. Además de sus composiciones sinfónicas ("**Ciclo de Poemas Coral-Sinfónicos del Titiritero Poeta**" en homenaje a *Javier Villafañe*), de cuentos y comedias musicales para niños ("**Cu-cú, Juegos con Tiempo**", "**Al País del Cuéntico, Cántico, Báilico**", "**Paco y el Sueño**", y "**La calle de los Hu-Paj**" -opereta circense para coro mixto, murga, narrador y actores-) y de música para danza y teatro, compuso en texto y música la Primera ópera argentina para niños: "**Bru-Jácara**" declarada de interés cultural para la ciudad y la provincia de Santa Fe y para la Nación Argentina, y la Primera ópera para títeres, cantantes, orquesta y bandoneón "**Poema de Amor a Lunares**".



Cristina Copes



Corrientes 3938, 2º piso, Dto. 23, Santa Fe, Argentina.
Te. +54 (342) 458-0724
cristinacopes@hotmail.com

Profesora de Danza Contemporánea (Liceo Municipal "*Antonia Fuentes del Arco*" de Santa Fe, Argentina). Abogada. Carrera de Postgrado, Mención *Diseño Escenoarquitectónico y Puesta en Escena*, cursada en la *Facultad de Arquitectura y Urbanismo* de la *Universidad Nacional del Litoral*. Desarrolló un amplio espectro de cursos y seminarios de *Técnica de Danza* y disciplinas relacionadas con la formación artística desde diferentes ángulos. Es directora del **TDC** (Taller de Danza Contemporánea), que funciona en *4 de Enero 2876, Santa Fe*. Es **docente de técnica de Danza Contemporánea, coreógrafa e intérprete**. Ha recibido importantes distinciones relacionadas con su trayectoria, como el *Premio Máscara* en 1998 y el *Premio Gala* en 1999.



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](#)



Los artículos correspondientes a esta sección se encuentran disponibles en el **(archivo 2)** y/o el **(archivo 3)** de este número dos de **(didascalia)**