

**CONGRESO
INTERNACIONAL
DE ARTES
ESCENICAS**

PONENCIAS

ANÁLISIS DE PROCESOS CREATIVOS.

PRESENCIAS ESCÉNICAS EN BUSCA DE TERRITORIOS POÉTICOS.

ACTUACIÓN MEDIADA: OBJETOS, TÍTERES Y TECNOLOGÍA EN ESCENA.

LA VOZ EN LA ESCENA TEATRAL CONTEMPORÁNEA.

DRAMATURGIA: LA ESCRITURA EN LA PRÁCTICA

TEATRAL CONTEMPORÁNEA .

www.arte.unicen.edu.ar

GITCE

Grupo de Investigación en Técnicas
de la Corporeidad para la
Escena

IPROCAC

Investigación de Procesos Creativos
en Artes Escénicas



Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires



Centro de Investigaciones Dramáticas



FACULTAD
DE ARTE



Documenta
Dramáticas



Instituto
Nacional
del Teatro

**TEATRO
CERVANTES
TEATRO
NACIONAL
ARGENTINO**



COMEDIA
DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

Organizado por
**Departamento Teatro - Facultad de Arte - Universidad Nacional del Centro de
la Provincia de Buenos Aires.**

C.I.D. (Centro de Investigaciones Dramáticas).

IPROCAE (Investigación de Procesos Creativos en Artes Escénicas)

GITCE (Grupo de Investigación en Técnicas de la Corporeidad para la Escena)

Documenta Dramática (Centro de Documentación e Investigación en Dramaturgia)

PUBLICACIÓN DE ACTAS

Análisis de Procesos Creativos Grupo de Trabajo N° 1

Coordinador: Martín Rossopág. 6 a 119

Actuación mediada: objetos, títeres y tecnología en escena Grupo de Trabajo N° 2

Coordinador: Guillermo Dillonpág. 120 a 186

Presencias escénicas en busca de territorios poéticos Grupo de Trabajo N° 3

Coordinadores: Gabriela Pérez Cubas, Javier Lester Abálsamopág. 187 a 276

La voz en la escena teatral contemporánea Grupo de Trabajo N° 4

Coordinadores: María Cecilia Gramajopág. 277 a 308

Dramaturgia. La escritura en la práctica teatral contemporánea Grupo de Trabajo N° 5

Coordinadores: Julia Lavatelli - Silvio Torrespág. 309 a 343

TABLA DE CONTENIDOS

Los procesos creativos en la improvisación

Falcón, Javi.....pág. 6

A escrita da prática e os processos de criação: entre a dança, o teatro e a contação de histórias

Valéria Maria C de Figueiredo, Maria Ângela De Ambrosis Pinheiro Machado Alexandre Donizete Ferreira.....pág. 13

Análisis crítico genético de la obra “cómo atender con glamour (y una elegancia) mesa”

Adriana Soler Hurtadopág. 21

Bilis negra: un estudio sobre el cuerpo trágico y la melancolía

Arolfo Penélope, Sajeva Maurapág. 30

Construção de um corpo crítico: num corpo intérprete sob a ótica de Stanislavski e Merleau-Ponty

Paulino Dos Santos Lucianapág. 40

Escenarios de papel: teatro en viñetas y la relación teatro-historietas

Farrell Santiago.....pág. 49

Fantasmática y teatralidad en el proceso de creación-composición

Mastropiero Jacintopág. 54

La metáfora potencia lo real- el hecho teatral, identidad y memoria

Juliá Andrea.....pág. 62

La organización negra: procesos creativos y construcción escénica

Marconato Clara.....pág. 69

La práctica artística como investigación. Lineamientos metodológicos del grupo IPROCAE

Rosso Martínpág. 78

La última inocencia. Teoría y práctica en la creatividad

Vullo Fabricio Catriel.....pág. 85

Poema dança: sinergias poéticas do movimento

Silva Soraia Maria.....pág. 91

Relaciones: prácticas de expansión en las artes

Sastre Luciana Irene, Sánchez Goldar Soledad.....pág. 105

Una mirada sobre el espacio de creación en la formación teatral. tres casos testigo

Ferrari Daniela, Huber, Sebastián, Diaz Delfino Ignaciopág. 113

Ausencia/presencia: enfoques escénicos más allá de las dicotomías

Airton Dupin Garcia, Christiane de Fátima Martins, Felisberto Sabino da Costa, Ipojukan Pereira da Silva, Rudson Marcelo Duartepág. 122

Títeres y titiriteros en una trama de violencia escolar Zulema I. Borra	pág. 132
El objeto multifuncional en el espacio escénico Zulema I. Borra	pág. 140
El cuerpo-ente y su relación con los objetos escénicos. Un análisis bio-filosófico de “Los Corderos” (2015) y “Unos viajeros se mueren” (2017) Dopazo, Silvia Carolina	pág. 150
El universo objetual en la cinematografía de Wes Anderson Sordini Lucía	pág. 157
Tico, teca e os artistas de rua: estudo de caso com metodologias múltiplas Manon Toscano Lopes Silva Pinto, Zaiife Freitas, Sônia Maria Moraes Ferreira	pág. 165
El mapping como performace de teatro de objetos digitales Dillon Guillermo, Gil Malén	pág. 181
Metodologías emancipadas para la escena. Prácticas, Políticas, Poéticas. Trabajo en proceso (wp) de la obra “Pueden dejar lo que quieran” de Fernando Rubio. Mar García Barros, Belén Bijarra	pág. 189
Procesos creativos unipersonales: soledad pre-escénica Darío Torrenti	pág. 200
Aportes a la coordinación de grupos en espacios de educación no formal. La mirada militante del coordinador Brenda Di Spalatro	pág. 203
Dramaturgias de la corporeidad. Autopoiesis de los procesos creativos escénicos Pérez Cubas Gabriela, Cabrera Martina, Ricardo Delfina, Agustina Molfesa.....	pág. 208
Dirigir desde el cuerpo. Aportaciones de la filosofía para pensar el propio cuerpo en la dirección de actores Verónica Aguada Berteau	pág. 219
Lo psicodramático como dispositivo de intervención en la formación de profesores y licenciados en Teatro, el atravesamiento corporal como posicionamiento político epistemológico para la coordinación grupal Camer Mastropierro Juan Jacinto, Marano Carlos, Rodríguez Marisa.....	pág. 228
Poesía de luz y sombra Souza Iara	pág. 235
“Professora”: estudos de atuação como provocação de crítica e sentidos Curi Alice Stefânia	pág. 243
Vínculos de poder desde el cuerpo del actor Trejo Ramiro Martín, Romero Jorge Lucas	pág. 250
Corporeidad en escena: investigación somática de un proceso de creación Bittencourt Meira Renat.....	pág. 256

Las geografías y los vínculos que habité me habitan. “Lo único” como genialidad singular y delirante	
Valentina Etchart Giachero	pág. 270
Aportes de la Formación del Habla (Sprachgestaltung) al entrenamiento del actor	
Montello Flavia	pág. 279
Cuerpo-voz: Sobre el devenir sonoro de la presencia	
Comandú Marcelo	pág. 288
El trabajo con y a favor de las particularidades de cada individuo en el ámbito de la educación artística	
Roisinblit Carolina	pág. 296
La voz en la escena teatral contemporánea	
Díaz Claudia	pág. 305
Una genealogía materialista en la dramaturgia argentina	
Ferreyra Sandra	pág. 311
La desestabilización como dispositivo de memoria en la dramaturgia de Daniel Veronese	
Buscemi Agustina	pág. 321
Sobre la función de la fotografía en <i>Lisa y las fotos</i> de Ariel Farace	
Gómez Hoffmann Agustina	pág. 327
Yo somos la autor	
Huber Sebastián, Marconato Clara	pág. 335

Los procesos creativos en la improvisación

Falcón, Javier.

UNCUYO (Universidad Nacional de Cuyo) Mendoza / Argentina

En su visión más tradicional, improvisación es una **TÉCNICA** que históricamente ha sido utilizada en el teatro formal para desarrollar la técnica actoral.

Para Stanislavsky la improvisación se usa para “*trabajar en el estado interior del artista, desarrollando en él sincera y real vivencia en escena, y no la representación de un sentimiento que en realidad no existe en el escenario durante la actuación. Pero no es suficiente vivir el sentimiento sincero hay que saber revelarlo, encarnarlo*”. Para eso el actor debe entrenar todo el aparato físico para poder revelar hasta las más pequeñas sutilezas de cada sensación y sentimiento

*“Al contemplar el momento de la improvisación, yo descubría modelos relacionados con toda clase de creatividad; descubría claves y a la vez **VIVÍA UNA VIDA** que se creaba a sí misma, se organizaba a sí misma, y era **AUTÉNTICA**”¹*

Como parte de este trabajo de investigación se realizaron entrevistas a diferentes improvisadores latinoamericanos y, para un 21% la improvisación era definida como **CREACIÓN Y JUEGO**.

Si nos remitimos a la historia de la improvisación del siglo XX Adams y Boyd son pioneras en el desarrollo de la improvisación dramática como un juego y un elemento de cohesión intercultural. Para ellas, tanto como para un alto porcentaje de nuestros entrevistados, improvisación es **CREATIVIDAD**, relacionada directamente con la **ESPONTANEIDAD** en el fluir de las cosas, el no tener filtro.

“Al contemplar el momento de la improvisación, yo descubría modelos relacionados con todas las clases de creatividad; descubría claves y a la vez vivía una vida que se

¹ NACHMANOVITCH, Stephen. (1991) *Free Play. La improvisación en la vida y en el arte*. Ed. Paidós, Buenos Aires, Argentina. Pág. 13

creaba a sí misma, se organizaba a sí misma, y era auténtica. Llegué a ver la improvisación como al llave maestra de la creatividad”²

El juego es algo íntimamente relacionado con la infancia. Con el paso de los años la educación formal va llenando el cerebro con información RACIONAL que las personas tienden a utilizar para la toma de decisiones. Este ejercicio de improvisar, que tan común es en la infancia y que tan útil resulta ser en la resolución de nuevas problemáticas, queda relegado al arcón de los recuerdos. Es por eso que los adultos ven a la improvisación como algo inestable, que asusta porque no es conocido y lo desconocido contrario a lo que sucede con los niños, causa temor, en lugar de curiosidad infantil.

“A medida que fui creciendo, todo comenzó a ponerse gris y triste. Aún podía recordar la increíble intensidad del mundo en que había vivido siendo niño, pero pensé que el empañamiento de la percepción era una consecuencia inevitable de la edad. No comprendía que la claridad estaba en la mente. Desde entonces he descubierto que puedo hacer resplandecer al mundo en tan solo 15 segundos y los efectos duran horas....”³

Pero, ¿cómo funciona la **CREATIVIDAD**? Charles Limb es un médico Otorrinolaringólogo que es fanático del jazz y realiza estudios científicos para descubrir cómo funciona el cerebro cuando un músico de jazz improvisa. En una sala de Resonancia Nuclear Magnética colocó un teclado y le dio al músico para tocar una partitura aprendida y luego lo dejó improvisar, monitoreando todo el tiempo lo que sucedía con el cerebro. Lo que descubrió es que, cuando los músicos improvisaban, se apagaban las partes del cerebro relacionadas con la autocrítica y la observación mientras se prendían áreas relacionadas con la auto expresión.⁴ En definitiva lo que sucede es que cuando improvisamos se apagan los inhibidores del cerebro y se encienden nuestra voz interior.

Finalmente, la improvisación puede ser un **ESPECTÁCULO** que posee sus propios elementos para poder llegar a desarrollar una idea.

² NACHMANOVITCH, Stephen (2013); PAIDOS; Quilmes, Argentina; pág. 18

³ JOHNSTONE, Keith (2008); IMPRO. Improvisación y el Teatro; Cuatro Vientos ED. ; Santiago de Chile, Chile; pág. 1

⁴ ZAGORSKI, Nick (2008); Music on the Mind; The Johns Hopkins University; EEUU

ELEMENTOS DE LA IMPROVISACIÓN COMO ESPECTÁCULO

Poner en escena una obra de improvisación no es sencillo. No existe un libreto y los actores tienen que estar dispuestos y entrenados para reaccionar ante los estímulos del público y los otros actores. Es por eso que hay que definir previamente varios elementos que contribuyen a que el espectáculo fluya.

Para esta ponencia los dividimos en tres grandes grupos:

1. **Elementos básicos:** citados en la mayoría de la bibliografía y referidos por casi todos los entrevistados. Sin ellos no se podría realizar una improvisación.
2. **Elementos creativos:** aquellos que ayudan a exaltar la creatividad en el escenario.
3. **Elementos estructurales:** que generan el marco dentro del cual se realiza el espectáculo.

ELEMENTOS BÁSICOS

Mirada

El primer elemento que analizamos es la **Mirada Universal**. Se trata de una Mirada Generosa que se conecta con el compañero, esta mirada generosa es la capacidad de comunicarnos, es la posibilidad de establecer una conexión real con el otro⁵.

Argentino Galván conecta esta Mirada Universal con la **Mirada Periférica**⁶ pero a diferencia de la mirada universal, la periférica esta vincula a la apertura del campo visual del improvisador para que este pueda estar atento a todo lo que sucede en su entorno.

Escucha

De la Mirada Universal se desprende la **Escucha** que es un elemento clave para improvisar. Si no hay escucha no hay comunicación.

⁵ MANTOVANI, Alfredo; CORTÉS, Borja; CORRALES, Encarni; MUÑOZ LEZA, José Ramón; PUNDIK, Pablo. (2016) *IMPRO, 90 juegos y ejercicios de improvisación Teatral*. OCTAEDRO. Barcelona. España.

⁶ GALVÁN, Omar Argentino. (2013) *Del Salto al vuelo. Manual de impro*. Ed. Improtour. Buenos Aires.

No al No

El mayor problema en la improvisación es el **No** al **No**, el negar para no dejar avanzar la improvisación, el bloqueo de las ideas.

Todas las ideas son interesantes si son aceptadas. En el encuentro de dos improvisadores, se pueden proponer ideas, pero si no se elige alguna, esta queda bloqueada por la falta de aceptación. Hay que aprender a escuchar y aceptar para poder dejar avanzar las improvisaciones. El sabio que sigue es aceptar y sobre-aceptar, embellecer esa idea, incorporar elementos nuevos si hace falta y seguir construyendo el su pareja.

Aceptación:

La **Aceptación** implica poder estar abierto a aceptar todas las propuestas que el compañero nos propone en una improvisación. Esta aceptación nos aleja del conflicto que muchos dicen que es el alma del teatro.

Escuchar es mucho más profundo porque que requiere poder escuchar – asimilar – procesar para luego poder **Aceptar** esta propuesta. La ley principal de la improvisación es la aceptación. Cuando no sucede uno bloquea la propuesta propia, la ajena y empieza a crear situaciones de conflicto que no ayudan a crecer una historia improvisada.

Aceptar una propuesta del compañero nos permite avanzar en la historia y crear la oportunidad de generar una nueva propuesta que vuelva a hacer aceptada y desarrollada, este ir y venir en la improvisación nos permite que las historias puedan avanzar.

Actitud propositiva

El poder descubrir el camino está marcado por las cosas que podemos hacer y cuales no y para eso necesitamos tener una actitud propositiva. Hay que mantener una actitud propositiva durante el acto creativo, para estar en sintonía con mi compañero y poder idear ideas en conjunto.

La actitud Propositiva está asociada a la acción que este ejerce y o a su capacidad de reacción, frente al lenguaje corporal o situacional del otro personaje.

Para poder desarrollar plenamente la actitud propositiva hay que estar predispuesto a transitar el **error**. El error en la sociedad contemporánea está visto como un problema sin solución. Uno queda expuesto a una situación de vulnerabilidad frente a otra persona. Sin embargo, en la improvisación, uno tiene que estar dispuesto a aceptar el error, ver, reconocer el error y si el compañero lo produce transitar (actuar) el error.

Estar Presente

El estar aquí y ahora es estar en atento a lo que ocurre en ese momento y en ese lugar, sin distracciones. Cada improvisador tiene la obligación de estar vivo en el aquí y ahora y es precisamente en ese estado de atención, en el que se consigue en cruzar las necesidades que pueden entablar un diálogo profundo con los demás, atendiendo tanto a sus necesidades como a las de los otros. La **Escucha** y la **Aceptación** también forman parte de estar presente. Es entonces que uno mira a su compañero, percibiéndolo desde un lugar creativo.

ELEMENTOS CREATIVOS

Actor + espacio

El espacio al principio está libre, vacío, sin ningún tipo de información ni para los actores ni tampoco para los espectadores. La idea es que no exista ninguna clave que condicione al público ni a los actores. A medida que avanza la escena, el espacio se va transformando en un espacio ideológico que apoya lo que el improvisador quiere contar, y que el espectador va a ver reflejado a través de las actuaciones.

Motores

*“El motor es una herramienta que facilita el arranque de la improvisación”.*⁷

En Improvisación, si se arranca de un **Motor**, se construye mucho mejor la historia.

El motor también puede ser una propuesta o acontecimiento que genera un punto de inflexión en una improvisación. Si se trata de una propuesta, puede aparecer casualmente o intencionalmente – sea, puede venir de los improvisadores o del público- y dependiendo de la

⁷ MANTOVANI, Alfredo; CORTÉS, Borja; CORRALES, Encarni; MUÑOZ LEZA, José Ramón; PUNDIK, Pablo. (2016) IMPRO, 90 juegos y ejercicios de improvisación Teatral. OCTAEDRO. Barcelona. España. Pag. 88

aceptación general que tenga, y el nivel de escucha utilizado puede direccionar historias increíbles.

Las propuestas pueden ser abiertas o cerradas. Depende de los improvisadores.

*“Las **propuestas cerradas** son las que imponen claramente una situación. Sentencia con un peso de información tal que su lectura es unívoca y evidente.*

*Las **abiertas** son ambiguas e incompletas: sugieren. Esa insinuación por un lado posibilita variedad de interpretaciones, por otro, invita a que se defina alguna de ellas”⁸*

Estatus

La palabra **estatus** no está presente para todos los autores y el modo en que cada uno la define difiere entre sí. Es por eso que, para poder hablar de **estatus**, vamos a aclarar a qué autor nos referimos.

Está relacionado a como cada actor debe encarar su personaje en relación a los demás. A diferencia del P.R.O.L. donde se describe el personaje y sus relaciones básicas, el estatus define específicamente relaciones importancia o poder entre los personajes.

El trabajar el **estatus** es trabajar en la posición jerárquica que el personaje establece en la improvisación, desde la visión macro del personaje hasta los más mínimos detalles según el orden social. Para poder avanzar, toda persona en determinados momentos de su vida pueden estar desempeñando estatus alto o bajo, independiente del estatus social que posea.

ELEMENTOS ESTRUCTURALES

Estructura o canovaccio

La palabra canovaccio proviene de la estructura utilizada para organizar espectáculos en la Commedia Dell’ Arte. Se trata de un esqueleto básico usado para organizar las actuaciones. Bajo este esqueleto los actores podían improvisar. En la improvisación como la vemos nosotros hoy, la mayoría de los formatos tiene un canovaccio que nos guía, nos ilumina en esta forma de contar la trama.

⁸ GALVÁN, Omar Argentino. (2013) Del Salto al vuelo. Manual de impro. Ed. Improtour. Buenos Aires. Pag 124

P.R.O.L. (Personajes, Relación, Objetivo, y Lugar)

“En un planteamiento de Impro clásico y aristotélico, el PROL se define –progresiva o abruptamente– de forma clara y concreta, dando coherencia, seguridad y cierto orden a la igualmente imprevisible historia.”⁹

En improvisación existe una plataforma denominada **P.R.O.L.** que ayuda a la concreción de historias. El **P.R.O.L.** está compuesto por cuatro pilares básicos: **personajes, relación, objetivo, y lugar** sobre los cuales se trabaja para poder construir una historia. El **P.R.O.L.** es la versión moderna del canovaccio.

“A menudo, al principio del proceso de aprendizaje de la impro, el jugador, ante el vertido de crear sin preparación, cae en la tendencia a divagar de una manera general, abstracta, intelectual o banal”¹⁰

La idea detrás del **P.R.O.L.** es poner un orden básico y universal que ayude a crear de un modo organizado, a través del uso de un lenguaje común.

⁹ GALVÁN, Omar Argentino. (2013) Del Salto al vuelo. Manual de impro. Ed. Improtour. Buenos Aires.

¹⁰ MANTOVANI, Alfredo; CORTÉS, Borja; CORRALES, Encarni; MUÑOZ LEZA, José Ramón; PUNDIK, Pablo. (2016) IMPRO, 90 juegos y ejercicios de improvisación Teatral. OCTAEDRO. Barcelona. España. Pag. 101

A escrita da prática e os processos de criação: entre a dança, o teatro e a contação de histórias.

Valéria Maria C de Figueiredo

FEFD/Universidade Federal de Goiás.

Maria Ângela De Ambrosis Pinheiro Machado

EMAC/Universidade Federal de Goiás.

Alexandre Donizete Ferreira

FEFD/Universidade Federal de Goiás.

O Projeto

O projeto Fica na Esquina propõe interfaces entre a dança, o teatro e a contação de histórias e foi criado a partir do encontro dos grupos de pesquisa: IPU – Núcleo de Pesquisa em Teatro – Emac/UFG coordenado pela professora Maria Ângela Ambrosis e LAPIAC – Laboratório de Pesquisas Interdisciplinares em Artes da Cena – FEFD/UFG coordenado pelos professores Valéria Figueiredo e Alexandre Ferreira. Pensado e desenvolvido para escolas da rede pública de educação do município de Goiânia. O grupo pesquisa a arte de contar histórias, em especial histórias de Goiás desvelando modos e identificando aspectos de construções históricas, sociais e comunitárias, e trazendo esse material para a criação artística e pensando na escola como lugar potente para intervenção de arte. Como se processam então esses lugares do artista pesquisador docente?

O grupo formado desde 2010 trabalhou no projeto Fica na Esquina com dois espetáculos: “Maria Grampinho”, adaptação livre do texto “O que teria na trouxa de Maria?” de Diane Valdez, dirigido por Valéria Figueiredo; “Um dia, uma banana...”, texto e criação de Maria Ângela Ambrosis. A discussão dos processos criativos dos espetáculos e a suas relações com as apresentações realizadas nas escolas constituem o foco deste artigo.

Os processos de criação: Maria Grampinho e Um dia uma banana...

A nossa ideia era aventurar-se em espaços tradicionalmente difíceis para arte: a escola. O desafio era não empobrecer a linguagem, não didatizar para caber dentro da escola. Por esta razão, optamos pela interlocução entre as artes da dança, do teatro e da contação de histórias, investigando as possibilidades estéticas que esta inter-relação propiciava.

Discorreremos sobre cada um dos espetáculos acima mencionados para traçar as possíveis discussões acerca dos processos criativos que os envolveram. O universo das histórias de fábulas permeia a formação intelectual, imagética, social, cultural e política de uma sociedade. Os contos de fada, as canções infantis, as brincadeiras cantadas são expressões que permitem ao ser humano aventurar-se em universos ficcionais e dessa aventura retornar um pouco mais preenchido de humanidade, conhecimento de si e do mundo. As histórias populares, pautadas, às vezes, em fatos inventados e/ou em pequenas verdades do cotidiano, criam-se ambientes potentes e possibilidades de criação e investigação.

A peça “Maria Grampinho” busca um caminho híbrido entre dança, teatro e a arte de contar histórias. Uma personagem real, mulher, negra, viveu na antiga Goiás Velho hoje Cidade de Goiás, era acolhida por algumas pessoas, dentre eles a poetiza Cora Coralina¹. Estes dois personagens femininos e que fazem parte da performance, foram construídos e realizados por um ator e um bailarino, ambos intérpretes-criadores e a ideia central foi pensar na contação de história como eixo gerador de criação.

Para esta criação, utilizamos como referência inicial a ideia de bricolagem, ou seja, a capacidade de se inventar novas conjugações, seja deslocando partes, mudando lugares, destituindo tempos e/ou construindo novos saberes. Segundo Neira e Lippe (2012) o termo *bricolagem*, oriundo do francês, significa um trabalho manual feito de improviso e que aproveita materiais diferentes. Para por Lévi-Strauss (1976), o conceito de bricolagem foi definido como um método de expressão que se dá através da seleção e da síntese de componentes selecionados de uma cultura. E, De Certeau (1994) utilizou a noção de bricolagem para representar a união de vários elementos culturais que resultam em algo novo. Essas ideias de bricolagem, pensando no campo da dança, do teatro e das histórias, possibilitou-nos incorporar modo de investigação que buscam diferentes pontos de vista, adotando uma postura ativa e colaborativa dos atores, onde as diretrizes e os roteiros preexistentes estão abertos a uma autoria inventiva, experimental e amalgamada de procedimentos poéticos e relacionais e também imersões em diferentes relações educativas e artísticas que surgem dos processos colaborativos e de interação humana.

¹ Cora Coralina, pseudônimo de Ana Lins do Guimarães Peixoto Bretas (1889 - 1985), é a grande poetisa do Estado de Goiás. Achava-se mais doceira do que escritora. Somente em 1965, aos 75 anos, conseguiu realizar o sonho de publicar o primeiro livro, "Poemas dos Becos de Goiás e Estórias Mais". Nos últimos anos de vida sua obra foi mundialmente reconhecida. https://www.pensador.com/autor/cora_coralina/biografia/. Acesso em 21/09/2017.

Nesse sentido, pensamos o processo como um fazer-dizer do corpo como sugeriu Jussara Setenta (2008): uma dança inter-relacional, expressiva, crítica, contemporânea, mas, principalmente um olhar para a corporalidade como objeto de representação e imaginário.

Os processos de criação do espetáculo/performance “Maria Grampinho” assentam no âmbito da experiência-existencializada, que de acordo com Ferreira (2012) são componentes e estímulos plurais, simbióticos e que busca dar outras significações para as coisas do cotidiano. Percebe-se que ser personagem não passa somente pelo processo de imitação como sugerido por Aristóteles em sua *Arte Poética*, mas, são imbricamentos de vários tempos-espacos sugeridos pelo agora, recapitulados e atualizados pela memória e por uma capacidade de projeção e permanência interna que se dá nos momentos de atuação.

A personagem Maria Grampinho é constituída de fatos de vida, de uma pessoa que existiu, mas que também, habita no imaginário de muitas outras pessoas que existiram e existem como habitantes urbanos. Isso nos permitiu estabelecer universos entre o indivíduo e do coletivo, das alusões dadas a sua loucura e da loucura posta sobre ela pelos moradores da cidade. É uma síntese entre tempos e espaços, fornecido pelas experiências do artista e do diretor. Uma bricolagem que transita entre vários mundos, de uma rota dos rastros e memórias deixadas nas experiências dos atores/dançarinos à diversidade da história de vida a ser contada: uma moradora de rua, a moradora da casa grande, os moradores da cidade e os outros moradores do mundo, perfazendo uma estrutura também esquizofrênica dos jogos em cena.

Cora Coralina (a narradora em terceira pessoa e a participante, em vários momentos, em primeira pessoa) estabelece seu universo senhoril, generoso, atento, lúdico, se colocando como solidária, mas também atenta as dualidades postas entre a loucura e a sanidade, a presteza e o desprezo, a feiura e a beleza. Priorizamos assim, a possibilidade de dizer sobre um passado que se faz fundamental no entendimento do presente. Não foram apenas lembranças, mas, principalmente, a construção de um presente re-significado, expandido pela memória, pelos rastros, pelas experiências e pelas singularidades.

“Um dia, uma banana...”, de Maria Ângela De Ambrosis, foi criado em 2005 como parte da pesquisa de doutorado realizada na PUC SP. Desde esta época, o espetáculo vem sendo apresentado em diversos lugares. Em 2010, o espetáculo ganhou uma nova composição cênica. Atualmente, circula pelas escolas de Goiânia – GO. Embora constituído em 2005, integra a composição desta do projeto Fica na esquina, onde buscamos pesquisar as relações intersemióticas das linguagens da dança, da contação de história e do jogo do palhaço.

Criado no período do doutorado (2005), a relação com os livros veio motivada pelo excesso de leituras e escritas pertinentes a um doutorado (e não são poucas). Este eixo mobilizador provocou a atriz e pesquisadora de desenvolver uma versão cômica de relação com os livros, com base na linguagem do palhaço. Neste período de criação do espetáculo, conforme descrito no capítulo terceiro da tese de doutorado “ Uma nova mídia em cena: corpo, clown e comunicação”², o processo criativo articulou se com base no treinamento cujo foco concentrou-se na construção do corpo cômico, do jogo do palhaço e da improvisação.

Durante os cursos de palhaço realizado com Cristiane Paoli Quito³⁴, entre 1998 a 2005, no Estúdio Nova Dança em São Paulo, além deste treinamento apresentado acima, desenvolvíamos pequenas cenas, podemos chamar de esquetes de palhaçaria. Algumas preciosidades para o palhaço como comer em cena, coreografar uma música, tocar um instrumento, dar uma palestra são exercícios que expõe o ator ao jogo que estas situações podem gerar, fazendo com que o palhaço vá desenvolvendo sua lógica própria de ação.

Assim, a primeira versão do espetáculo era uma junção aleatória e improvisacional de algumas destas cenas. Na reformulação do espetáculo em 2010, esta linha dramática se modificou dando lugar a apenas algumas cenas em uma outra organização mais estruturada. O elemento improvisacional manteve-se com a execução das cenas com o público, ou seja, o espetáculo ganhou uma sequência de cenas, mas cuja execução está atrelada às sensações, percepções e ações criadas no momento da cena.

Na atual versão, a palhaça Dra. Angelina é responsável pelo cuidado dos livros. A relação da palhaça com os livros estabelece o jogo poético da cena. Os livros, sua leitura, suas línguas e linguagens, sua relação com o leitor, sua infinidade de temas e mistérios, seu poder cognitivo e livro como simples objeto, enfim, os livros e suas provocações estéticas dão suporte ao jogo do palhaço. Estas várias perspectivas de relação com o livro foram intensamente pesquisada em sala de ensaio, o que permitiu verificar e experimentar a diversidade de jogo e relação que o livro, e toda sua carga signica como fonte de conhecimento e educação, objeto de valor, prazer da leitura, potência estética trazem para o palhaço.

² Tese de doutorado defendida em 2005, pelo Programa de pós-graduação em Comunicação e semiótica da PUC-SP.

³ Cristiane Paoli Quito, Cristiane Paoli Vieira (São Paulo SP 1960). Diretora. Projeta-se na cena teatral paulista nos anos 1990, através de seus espetáculos recheados de técnicas e referências da *commedia dell'arte*. Na segunda metade da década, volta-se para a dança, e desenvolve linguagem própria, voltada para a pesquisa sobre a dramaturgia do intérprete em improvisação. Professora da Escola de Artes Dramáticas de São Paulo – USP. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa108965/cristiane-paoli-quito>.

Dra. Angelina joga com as diversidades de processos receptivos que a leitura de livros proporciona. Como o palhaço é um personagem que responde corporalmente aos estímulos, no jogo de leitura de livro o que se vê em cena são algumas reações corporais provenientes da leitura. Ler provoca imagens, como vimos e vemos nas histórias. O palhaço por sua espontaneidade, ingenuidade e inadequação revela modos possíveis de brincar com estas imagens e de como elas dinamizam o corpo e sua expressividade. De certa forma, o espetáculo “Um dia, uma banana...” apresenta o jogo do palhaço quando este lê livros. Assim, substancia a leitura de livros no que respeita a experiência estética que ela promove.

Embora constituam processos diversos e, portanto, constroem objetos artísticos específicos a cada processo, identificamos um fórum comum de procedimentos. As perguntas orientadoras destes processos criativos foram: que imagens as histórias provocam? Como o corpo reage a elas e, portanto, cria uma dança que expresse o sentido e o percebido? Como o personagem nasce da história? Entre as nossas percepções e sentidos, enredamos os saberes trazidos pelas diversas linguagens.

Buscamos também desvelar o significado das experiências, a experiência de existência, do que se viveu com o corpo naquele momento. Portanto, o processo constituiu-se do mergulhar nas essências e nas vivências o que nos possibilitou estas relações e redes poéticas e reflexivas (NOVAES, 1988). Esta metodologia se caracterizou por produzir 'entres' – espaços e lugares que se conformam e se confrontam nas relações dialógicas e de interação entre o diretor e artistas e artistas e espectadores. Chamamos de 'entres' aqui substratos que são vias de acesso e conexão entre o espaço interno que está presente tanto no artista quanto no espectador, o externo (que é o próprio artista e o próprio espectador) e o espaço do 'entre' que promove um lugar de subjetivação dos envolvidos, que não é nem de um nem do outro, mas é o lugar de escambo das experiências de ambos.

Nesta perspectiva que nossa ida às escolas veio fomentar e instigar as escolas para uma inserção efetiva, cognitiva e formativa da arte na escola. Em 2014, realizamos a circulação dos dois espetáculos, objetos deste artigo, em escolas do município de Goiânia. A circulação do projeto contou ainda com o espetáculo ‘Era uma vez...tantas escolas’, que se constituiu de sessão de contação de história, totalizou 18 apresentações e foi financiado pela lei municipal de incentivo à cultura. Em cada apresentação fizemos a distribuição gratuita de material artístico-pedagógico já produzido pelo grupo ao longo de pesquisas anteriores, sendo eles: uma caixa com DVDs contendo as três apresentações e vídeo aulas, um DVD sobre danças goianas resultado de tese de doutorado, um livro de histórias acompanhado de um CD

musicado e um livro analítico sobre processos de criação em teatro e dança publicado pelo CIAR/EAD/UAB/UFG.

Percebemos assim, ao longo das apresentações, que nossas relações com a comunidade escolar propiciava um rico universo educativo e artístico. A arte foi agente transformador, pois provocou a formação dos sujeitos através das multiplicidades, das polissemias, dos diálogos plurais e dialéticos, o mundo da arte se entrelaçou com o mundo vivido, mas também detonou, ampliou desafios da própria manifestação expressiva e comunicativa da obra. Como revela Tarkovisky (1998), o sujeito ao se emocionar com uma obra-prima começa a ouvir a si próprio, ou seja, aquele mesmo chamado de verdade que levou o artista a criá-la.

Na fruição de um trabalho de dança ou teatro o que de fato presenciamos consiste na experiência do corpo no mundo a ser compartilhada com o espectador do ponto de vista da equipe de criação do espetáculo. Coreografias e espetáculos teatrais trazem em sua estrutura primeira textos e entretextos das histórias dos corpos, entrelaçados e contaminados das experiências com o outro, com o mundo. Portanto, inserida na vida e constituída a partir dela, a dança e o teatro remetem à construção coletiva de uma memória que busca novo significado em seu tempo presente. Nesta direção, os processos de criação de coreografias e de espetáculos teatrais se fundamentam na própria relação do homem com o mundo. (Machado, 2000).

Nesta perspectiva, é que compreendemos a arte como forma de conhecimento e especificamente as Artes Cênicas como formas de conhecimento do corpo. A razão que sustenta essa formulação é que entendemos que a criação artística se encontra inserida no processo mais amplo de criação do homem, que engloba o contexto histórico, socioeconômico, cultural, artístico, tecnológico etc., e não pode ser desvinculada dele, já que as criações artísticas dialogam com esses contextos e principalmente, nutre-se deles. O processo da criação artística é, portanto, o modo como o artista ressoa o processo de criação geral que resulta da interseção da cultura com a natureza. Dessa interseção, a linguagem artística constitui-se como uma das possibilidades de expressão.

Com base neste princípio para refletir acerca do processo de criação na dança e no teatro, podemos sugerir que: o espetáculo de teatro ou dança representam aspectos das relações humanas para um público. Esses aspectos já foram manifestados e elaborados pelas pessoas em suas relações, na vida. Transportados a teatro e a dança, em recortes apropriados à linguagem, à estética e à ética das artes e em nome delas, a representação teatral ou a coreográfica reeditam estas experiências em signos teatrais ou coreográficos. Nesta

perspectiva, a memória se presentifica na criação artística e no espetáculo das artes cênicas, e na ideia da rememoração está contido um grande desafio: partir-se da dimensão do presente.

Certamente, encontramos na arte possibilidades de diferentes trocas, construções múltiplas, um exercício inteligente entre subjetividades, subvertendo hierarquias, modelos e os colonialismos. Partindo destas perspectivas, reafirmamos a importância da memória também como eixo de produção de saberes artísticos, estéticos, históricos e educativos.

Assim, a construção de uma coreografia ou de um espetáculo teatral remete a um deslocamento do corpo do ator/ bailarino, carregado de vivências/experiências, de memórias, de histórias, dúvidas. Não menos carregadas destas histórias será a fruição estética destes espetáculos seja nos corpos dos próprios espectadores, seja na leitura que os espectadores farão dos corpos em cena. Falamos de um importante universo de complexidades, de diferenças e de contradições que dizem respeito ao que entendemos como corpo: o corpo-sujeito.

Este corpo que nos interessa, que trazemos e entendemos constitui-se como múltiplo, dialógico, historicizado, religioso, artístico, simbólico, lúdico e muitos outros. Por ser um corpo sujeito, contém grande potencial de produzir uma fruição estética apta a um questionamento do corpo em sua relação com ambiente. Assim, o corpo pode ser compreendido como um texto que contém as histórias e memórias que a cultura nele inscreveu e com quem este corpo interage. Sua possibilidade de interferências poéticas, a partir desta relação corpo cultura, redimensiona as ideias de tempo e espaço, portanto, singulariza histórias.

Pode-se afirmar que a presença da arte nas discussões da educação ainda é restrita frente ao enorme potencial e diversidade da área e o lugar da arte na escola, em nossa região, se dá via uma multiplicidade de formas e espaços. A arte ainda é tida como lugar de lazer e/ou recreação, também se apresenta como disciplina, onde nem sempre está coerente com o projeto pedagógico da escola e ainda na maioria dos casos ela simplesmente é inexistente.

REFERÊNCIAS

- ARROYO, Miguel. *Ofício de mestre: imagens e auto-imagem*. Petropolis: Vozes, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Magia, Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura*. SP: Brasiliense, 1994.
- Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Nacional, 1976.
- FERREIRA, A. *Intérprete-Criador na Dança Contemporânea: um corpo polissêmico e co-autor*. Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA. Comitê Produção de Discurso Crítico sobre Dança, julho, 2012.
- HALBWACHS, Maurice. *Memória coletiva*. SP: Vértice, 1990.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Tradução de Maria Celeste da MACHADO, Maria Angela De Ambrosis Pinheiro Machado. *Uma nova mídia em cena: corpo, comunicação e clown*. Tese de doutorado. Programa de Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.
- MACHADO, Maria Angela De Ambrosis. *Cartografia do conhecimento artístico: processo de criação do ator*. Dissertação de mestrado. Programa de Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2000.
- MACHADO, Regina. *Acordais: fundamentos teóricos-poéticos da arte de contar histórias*. São Paulo: DCL, 2004.
- MORIN, Edgar; ALMEIDA, Maria da Conceição de; CARVALHO, Edgar de Assis (Org.). *Educação e Complexidade: os sete saberes e outros ensaios*. Tradução de Edgar de Assis Carvalho. São Paulo: Cortez, 2002.
- NEIRA, Marcos Garcia e LIPPI, Bruno Gonçalves. *Educ. Real.*, Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 607-625, maio/ago. 2012.
- SANTAELLA, Lúcia. (1995) *Teoria Geral dos Signos – Semiose e Autogeração*. São Paulo: Ática.
- SETENTA, Jussara S. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA, 2008.

Análisis crítico genético de la obra “cómo atender con glamour (y elegancia) una mesa”

Adriana Soler Hurtado

Universidad Pedagogía Nacional (UPN)

Colombia

El unipersonal surge como un trabajo cultural colombo-argentino que pretende indagar a nivel teatral en espacios no convencionales, como tema principal se resalta las tradiciones que los argentinos exigen consciente o inconscientemente al momento de servir una mesa, sea el lugar un restaurante, bar o incluso en sus casas. De esta forma, la construcción de la obra parte de la pregunta: ¿Cómo resaltar las costumbres culturales para servir la mesa, de forma graciosa, empleando herramientas teatrales en espacios no convencionales?

Así, el personaje de La Mesera es concebida desde las observaciones y vivencias culturales que, yo, como colombiana, exploraba, sobre todo en los cafés y restaurantes, analizaba las rutinas que realizaban los mozos para atender una mesa y estaba atenta a las continuas inconformidades que presentaba la gente que asistía a los lugares.

Además realice entrevistas a meseros amigos con amplia experiencia en la ciudad de Tandil, sus anécdotas y comentarios confirmaban que el trabajo de servir la mesa requiere de una disposición y una práctica importante para los asistentes, que les permiten sentirse cómodos y bien atendidos y para los meseros que ganan propina, clientes, experiencia que facilita su trabajo en el lugar, por lo tanto, valía la pena resaltar y trabajar en un espectáculo teatral.

En la entrevista realice las siguientes preguntas: ¿Qué se necesita para ser un mesero?, ¿Cuáles son las quejas más frecuentes de los clientes?, ¿Qué anécdota o aspecto curioso han vivido en su trabajo? ¿Cómo se maneja la propina?, y a partir de las respuestas y lo que contaban salían más preguntas e ideas de cómo sería la estructura del unipersonal.

Durante el montaje de la obra debí aprender a identificar y reconocer los tipos de pizzas y empanadas, dos de las comidas que más se consumen, las bebidas, las principales formas de expresar las quejas, los aspectos importantes que debe tener en cuenta el mozo y todo lo relacionado con a la propina.

En la indagación encontré que el trabajo del mesero se divide en las categorías: bebidas y comidas, las quejas que los clientes presentan con frecuencia son: el tiempo en que se atiende, la forma cómo se sirve un alimento o comida, las marcas de las bebidas o cocción de los alimentos, además tienen en cuenta la presentación personal y forma de recibir y entregar el pedido, todo esto el cliente los manifiesta con la propina.

De esta forma me acercaba a las costumbres argentinas y al público argentino, contrastando con Colombia, país que presenta otros alimentos, bebidas, estilos de lugares, otras exigencias para el mesero y diferente manejo de la propina, lo que considero con menos protocolo y detalle al momento y forma de servir un plato o una bebida y también reflexioné que como actriz no debo mezclar ni pensar que por ser ambos suramericanos tenemos los mismos códigos en los bares o restaurantes.

De esta forma la temática que se proponía trabajar en el unipersonal cobraba cada vez más sentido al considerar los espacios como cafés, bares o restaurantes, ya que podía involucrar a los asistentes y trabajadores del lugar que se sentirían identificados con la presentación.

ESTRUCTURA DEL UNIPERSONAL

La entrada de la presentación se visualiza a través del teatro imagen, debido a que tengo un interés por las herramientas teatrales que se emplean en los espacios no convencionales, por ejemplo las estatuas humanas al aire libre y las imitaciones musicales que también son muy frecuentes. Por esto imagine una mesera que proyectara y lograra atrapar al público desde la quietud.

Planeaba iniciar el movimiento del personaje con la canción de Gloria Trevi “Me solté el cabello” realizando una fonomímica y posteriormente narrar unos cuentos. Con el propósito de recuperar el trabajo de narración oral que había aprendido y practicado en Colombia y que funciona en espacios no convencionales como aulas de clase, parques y algunos lugares cerrados como salones comunales y bares.

Los cuentos iniciales son: *La Luna*, *El Unicornio* y *El Silencio*. Cuentos que aprendí de otros narradores y de los cuáles no se reconoce un autor. Las dos primeras narraciones las había contado un año atrás en un viaje por Tucumán a unos niños en el polideportivo de Famaílla, en donde percibí aceptación del público lo que me reafirmaba la vinculación con el unipersonal.

El personaje fue explorado inicialmente dentro de un seminario de actuación dictado por Martin Roso, consistía en una moza que limpiaba constantemente la mesa, en la exploración encontré la emoción del personaje, una mujer preocupada, en el ejercicio por limpiar. Sin embargo dentro de la construcción de la obra no lograba vincular o realizar la transición entre los cuentos y la historia o anécdotas diarias de una mesera, si tenía claro el nombre de la moza “Jhoana”, y una sensación de preocupación.

Con el tiempo encontré una confrontación entre el nombre Jhoana, al que considero sonoro, llamativo, que describe a una mujer segura, decidida, delicada y glamorosa con la emoción explorada de preocupación y la imagen del personaje limpiando. Empecé a contemplar y visualizar dos personajes.

Observaba que las presentaciones en los bares por lo general tenían dos o tres partes, lo que les permitían dividir la obra para vincular con otros espectáculos o enlazar con bandas de música para generar mayor dinámica y dar respiros a las muestras, así que decidí realizar dos partes, con dos meseras diferentes, una preocupada y Jhoana.

La exploración frente a la preocupación que presenta la primera mesera debía justificar la narración oral que seguía luego de la imagen y la fonomímica de la canción. De esta manera encuentro que la preocupación debe ser la espera de su compañera Jhoana y que para entretener a los asistentes, que en ese momento no presentaban ningún vínculo claro al unipersonal, debía contar unos cuentos para hacer tiempo mientras llegaba la otra mesera.

GUIÓN DENTRO DE LA ESTRUCTURA

Al realizar el guión encontraba que la obra no presentaba una organización si solamente explicaba detalles de las comidas y bebidas, vi la necesidad de concentrarme en un aspecto y definir el contexto en el que se iba a desenvolver el unipersonal. Correspondía entonces a una disertación a otros meseros en donde Jhoana explicaría como se debe atender una mesa, orientada en las bebidas con elegancia y glamour, reflejando la emocionalidad y personalidad que a mi juicio presentaba el nombre del personaje.

Escribir el guión fue importante para definir la temática del unipersonal: entrada de la mesera preocupada que narra cuentos, presentación de las características de una mesera (vestuario y utensilios de trabajo), explicación de las formas de servir una bebida, características de las bebidas, disgustos y venganzas de los meseros. Termina con una llamada que interrumpe la charla y permite que salga de escena.

Las transiciones de temas dentro del unipersonal se realizan a partir de la explicación de las cosas que guardan los meseros en los bolsillos de su delantal o faldón para mozo. De esta forma, la estructura de la obra está marcada por su vestuario.

Luego de la elaboración del guión, lo pasé a amigos argentinos y realicé pequeñas presentaciones, me señalaban las palabras o comentarios que no entendían, se realizaron cinco modificaciones de guión, pues en su lectura algunas cosas no se comprendían o se prestaban a malas interpretaciones, se eliminaron cuentos, comentarios o palabras como “el cuento del silencio”, palabras como “coger”, “encendedor”, “candela” o “fuego”, “briquet”, “descorchar,” “ahora”, “ahoritica”; y se me notó que dejaba muchas frases sueltas asumiendo que el público las completaba. Un ejemplo es la intención de usar un refrán popular colombiano:

Lo dejan ahí pretendiendo que el público complete el refrán diciendo “mirando un chispero”, como corresponde con el refrán original.

Pero para los argentinos completar el refrán iba a ser imposible, ya que no comprendían qué significaba en ese momento “mirar un chispero”. Me han sugerido que diga “con cara de poker”, como frase que sí se entendería, sin embargo para mí fue tan difícil entender esa frase y representarla tanto como para los argentinos comprender el refrán del chispero, de esta forma los cambios que se realizaban de palabras debían ser comprensibles tanto para mí como actriz como para el público.

ENTRADA DE LA MESERA: GESTO PSICOLÓGICO O PAUSA ACTIVA

La exploración de la primera mesera permitió descubrir a una colombiana que vive en el eje cafetero, que junto con una amiga realizan una gira internacional explicando cómo se atiende la mesa.

La canción pensada de entrada de la mesera para la fonomímica no tenía una relación con el ritmo de la escena, además encontraba que la música es clave para los lugares que se desea presentar. Los cafés o restaurantes manejan una música suave, tranquila que acompaña y amenizan las charlas, los bares permiten más sonidos pero la música seleccionada debía permitir presentarse en cualquier lugar, sin generar una molestia a los asistentes del lugar, también la presentación no debía depender plenamente de la música, pues son comunes las fallas técnicas o lugares sin equipos de audio o sin un espacio adaptado acústicamente y genera un problema para la escena, por esto se eliminó la imitación de la canción. Sin

embargo si el actor tiene todo el equipo sonoro reduce los riesgos de falla de la escena, pero ese no era mi caso.

De esta forma, su entrada se da a partir de una imagen que pueda captar la atención del espectador, que permita generar una presencia en escena en donde el público visualice que algo se está presentando a pesar de que no se genere ningún movimiento o no se exclame ninguna palabra.

El Gesto psicológico se trabaja en la imagen, generada a partir del distanciamiento, permitiendo una identificación de lo sobrentendido, lo conocido y provocando sorpresa y curiosidad en torno al personaje, se crea un vínculo entre la acción y el sentimiento que refleja la mesera, así, desde el vestuario, los elementos, la postura, el reflejo de sus emociones preocupación, ansiedad o incertidumbre se expone, se presenta.

El silencio y la actitud de espera en la imagen estática de la moza genera un silencio del público y que posiblemente se planteen las siguientes preguntas ¿quién es ella?, ¿qué está haciendo esa chica? o ¿qué le ocurre al personaje que la mantiene en esa postura?, el reloj es un accesorio importante y el gesto de preocupación, inquietud o nervios forman un conjunto que permite generar una presencia activa y una presentación del personaje.

Este gesto es el primer acercamiento al público de la moza y la introducción del unipersonal, la presencia activa, sin movimiento, también es una influencia que tenía del estudio biomecánico que realizaba sobre Meyerhol quien plantea dentro del caldeamiento una pausa activa.

La pausa termina al captar la atención del público y lograr el máximo silencio posible del lugar, el gesto fluye en el personaje y se transmite al público a través de la presentación de la mesera, quien se muestra insegura y preocupada, afirma pertenecer a un grupo que está de gira y que requiere de su compañera que debía estar con ella para realizar el seminario. Se muestra inquieta por la ausencia de la otra moza quien ya se presenta como alguien importante en la escena.

CUENTERÍA O NARRACIÓN ORAL

La preocupación que presenta la primera mesera la lleva a interactuar con el público contando tres cuentos, *La Luna*, *El Unicornio* y en la última narración intenta contar una anécdota de una colombiana en argentina, relacionando los dos países, esta historia siempre se mantiene en construcción y cambio constante. Aún no logra una comprensión e interacción con el público, considero complejo hablar como extranjera de las costumbres argentinas en

una escena teatral que aún no se encuentra precisada y estructurada, pero es un espacio para improvisar y explorar.

La narración es otro recurso que se emplea en espacios no convencionales, estas historias permiten captar la atención del público e introducirlos a un espectáculo teatral, interactúa directamente con el espectador, acercándose, haciéndole preguntas ¿le gusta la historia? ¿Ya conocían ese cuento? ¿Quieren que les cuente otro cuento?

Esta interacción permite romper el hielo que genera el espectador con la actriz, involucrándolo en la escena como un grupo de personas que está a la expectativa de la llegada de una moza que no llega y su compañera hace tiempo para su entrada.

Esta distensión permite publicitar, promover espectáculos o vender artículos, esto es valorado por algunos espacios que consideran importante ser mencionadas sus carteleras semanales. Este recurso también ayuda a los compañeros de escena como bandas, artistas plásticos y a otros espectáculos que se presentaran y requieren ser divulgados.

ENTRADA DE JHOANA

El personaje de Jhoana entra en escena a partir del anuncio que realiza la primera mesera: “con ustedes Jhoana, un aplauso”, el cambio está acompañado de la música que sostiene la transición de la primera mesera hacia la segunda, Jhoana, surge en frente del espectador, modifica el peinado, se pone las gafas, se realiza un cambio en el lenguaje corporal y un cambio de voz a través del acento (de paisa a bogotana).

Los espacios no convencionales por lo general no tienen camerino o un lugar práctico que permita el cambio de vestuario de manera cómoda y segura para el personaje (con espejo, luces, guardar objetos) en su gran mayoría estos lugares son los baños o habitaciones oscuras, por esto era práctico además de interesante que el cambio y la entrada del personaje se realizara al frente del público, esto exige a la actriz marcar con claridad un personaje del otro, para evitar confusiones en escena.

El cambio no se logra con efectividad si no hay una modificación en el ambiente desde la música y la corporalidad, la confirmación de la entrada del personaje la da el texto de la primera mesera quien anuncia la entrada de su amiga, de esta forma se evita una salida y entrada de escena se ahorra tiempo y elimina la necesidad del camerino.

Por lo general los actores que exploran espacios no convencionales emplean biombos que permiten guardar sus objetos personales, generar entradas y salidas o cubrir cambios.

Estos biombos son comprados o elaborados por los artistas con tubos y telas, son de mucha ayuda y se emplean a la necesidad del espectáculo que se esté presentando.

La presentación de Jhoana se realiza con un movimiento de equilibrio con una bandeja y unas copas que llama la atención del público por su destreza para sostenerla sin dejarla caer ni derramar nada que se encuentra sobre ella.

El movimiento de la bandeja lo conocí y realice dentro de un entrenamiento teatral, como un ejercicio de estiramiento y motricidad, en ese momento el personaje de la mesera ya estaba en construcción, entonces me permito transformar ese movimiento en una acción para la escena.

Jhoana se presenta como una experta en la atención de una mesa, en la exploración encontraba que era una mujer segura, carismática, encantadora pero mentirosa, este aspecto permitió generar un dinamismo gracioso al personaje, que estaba convencida de ser una experta, pero que en realidad no sabía realizar correctamente ninguna de sus funciones, de esta forma: no tenía el equilibrio que mostraba, ya que todo estaba pegado a la bandeja; no sabía destapar una cerveza, ya que no sabía usar los destapadores argentinos, además no sabía cómo descorchar una botella de vino.

En este punto comprendí que las costumbres argentinas tales como: formas de destapar las botellas, de servir las bebidas, de evaluar movimientos o comentarios de los mozos, las podía resaltar de manera graciosa desde los errores de Jhoana, el público al saber cómo se sirve una mesa podría identificar el error mejor que si sirviera la mesa correctamente, y todo lo que hace la mesera para evitar que se vea su torpeza en sus rutinas genera una escena graciosa y hasta claunesca que se ve interesante y con ritmo.

Jhoana se muestra delicada, glamurosa, imponente y segura de sus palabras y sus acciones, la indagación corporal se trabajaba desde los movimientos delicados que se reconocen como correspondiente al del estatus alto.

La corporalidad de las dos mozas se exploró a partir de sus personalidades y la emoción que les generaba estar al frente de la comunidad de meseros (el público), de esta manera la primera mesera presenta movimientos cerrados, brazos muy pegados al cuerpo, pasos pequeños y el manejo de espacio es mínimo, en cuanto a Jhoana, su columna esta mas derecha, sus brazos se desprenden de su tronco, se presentan movimientos amplios, más gestos, sonrisas y pasos grandes, se aproxima más al público, los enfrenta con la mirada, con textos, con presencia.

ASPECTOS IMPORTANTES EN ESPACIOS NO CONVENCIONALES

A partir de las posibles necesidades o dificultades que podía tener el actor en escena dentro de un espacio no convencional, ya centrado en lugares como: bares, cafés o restaurantes se construye el unipersonal, en consecuencia el personaje clave se presenta como una mesera, la música que se trabaja debe encajar en cualquiera de estos lugares y que en lo posible no se presente molesto a los asistentes del lugar, se escoge música clásica para los cuentos y música jam con un estilo más rockero para Jhoana, generando una ambientación importante para la escena, la despedida del espectáculo termina con un piano de jazz, de Bill Vans, brindando al lugar la oportunidad de introducir su género musical de una manera moderada y no se note un cambio brusco.

La duración de la presentación debe ser de, como máximo, 30 minutos, debido a que es difícil captar la atención del público por más tiempo dados los innumerables distractores que se presentan, los compañeros meseros, los pedidos en voz alta, la gente que entra y sale del lugar, las personas que charlan, gritan y ríen, entre otros.

Se pensó en algún maquillaje que diferenciara cada mesera, pero implica un tiempo y la necesidad de un lugar alternativo como camerino. Los cambios deben ser prácticos y rápidos, y que no requieran desplazamientos para dejar al público en espera ni contar con otro lugar que no sea el escenario.

El unipersonal debe, en lo posible, tener partes que permitan realizar una pausa para dejar entrar otros números, es el caso de una presentación en variedades o cuando se requiere un interludio pequeño entre banda y banda y la estructura de la obra lo permite.

De esta forma el personaje, la música, la duración, los cambios, las pausas, todo en conjunto son elementos claves que fortalecen y enriquecen todas las herramientas teatrales que se emplearon tales como: la narración oral, las acciones físicas, los gestos activos, la exploración emocional del personaje desde el nerviosismo y la seguridad.

Todos estos aspectos permiten generar una historia que resalta las costumbres argentinas a través de las equivocaciones continuas de Jhoana, quien se encarga de guiar la escena de forma graciosa y amistosa para lograr un buen espectáculo en donde la perciban como colombiana y se logre una identificación con las situaciones narradas como argentinos.

No es posible hablar de todas las costumbres que se ponen en juego al servir una mesa en un espectáculo de 30 minutos, por esta razón se proyecta un segundo montaje que trabaje el aspecto de la comida y que siga explorando y tenga presente los aspectos y herramienta que aquí se describen.

BIBLIOGRAFÍA

BECHT, B. (2004). *“Escritos sobre teatro”*: Alba Editorial

RICHARDS, T. (2005). *“Trabajar con Grotowski sobre las acciones Físicas”*. Alba Editorial

LEACH, R. (2000). *Twentieth Century Actor Training*, Canada: Edited by Alison Hodge

CHEJOV, M. (1999). *“Sobre la técnica de actuación*. Alba Editorial

Bilis negra: un estudio sobre el cuerpo trágico y la melancolía

AROLFO Penélope

UNLaR / UNC (Universidad Nacional de La Rioja y Córdoba) La Rioja / Córdoba /
Argentina.

SAJEVA Maura

UNLaR / UNC (Universidad Nacional de La Rioja y Córdoba) La Rioja / Córdoba /
Argentina.

El cuerpo puede volverse hablante, pensante, soñante, imaginante. Todo el tiempo siente algo. Siente todo lo que es corporal. Siente las pieles y las piedras, los metales, las hierbas, las aguas y las llamas. No para de sentir. NANCY, Jean-Luc; 58 Indicios sobre el cuerpo.

Extensión del alma. Indicio 12

Introducción

Bilis Negra se presenta como una reescritura de “Fedra” (del dramaturgo francés Jean Racine¹) y se mantiene dentro de los marcos poéticos/estéticos que viene trabajando La Convención Teatro². El grupo movilizado por el deseo y el desafío de reescribir un clásico reflexionó ¿qué sentido tiene montar “Fedra” hoy?

En esta línea creativa, las artistas proponen un corrimiento de la problemática moral (planteada en el texto fuente) a una problemática política de pensar al cuerpo y los estragos que producen el dolor y el desamor³. He aquí la mayor apuesta en esta versión de “Fedra”, que desde esta perspectiva propone una lectura del clásico atravesada por un juego de péndulo en el tiempo, en donde se cruzan la contemporaneidad, el renacimiento y el mundo griego. Este es un ejemplo de cómo una problemática transita por el tiempo apareciendo y desapareciendo de diversos modos, influida por elementos de la cultura, política y religiosos.

¹ Jean Racine (1639 - 1699) fue un dramaturgo francés del Clasicismo. Es considerado uno de los tres grandes dramaturgos del siglo XVII junto con Pierre Corneille y Molière. Fue principalmente dramaturgo de obras trágicas.

² Grupo de Teatro Independiente con dirección de Daniela Martín, actuación de Maura Sajeve, música original y diseño sonoro de Agustín Domínguez, diseño lumínico y escenográfico de Lilian Mendizábal, diseño gráfico y fotografía de Gastón Malgieri y dramaturgia de Maura Sajeve - Daniela Martín.

³ En los próximos apartados desarrollaremos con detalles lo aquí expuesto.

De este contexto se desprende un nuevo interrogante ¿por qué “Fedra” y no cualquier otro clásico? Como respuesta a esto se encuentra que el motivo primordial es el placer por la lectura de esta obra. Otra razón es el compartir conjuntamente esta experiencia, pudiendo tomar una postura frente al texto fuente y su sentido. También, la potencia catártica que se observa en el texto original⁴.

El interés central del presente escrito, es exponer el proceso creativo de *Bilis Negra* echando luz sobre los modos de poetizar al cuerpo, la construcción de un cuerpo trágico y el impacto de lo melancólico en la actuación. Se busca acercar al lector una posible lectura de dicho proceso tensándolo con conceptos que entendemos pertinentes para comprender cómo éste, la acción y la palabra atravesados por la emoción, construyen un modo poético de estar en escena.

Para ello se propone un primer apartado “Poetizar al cuerpo trágico”, en donde se desarrolla la imagen de cuerpo retomada para la obra, los personajes por los cuales se pasó dando cuenta del devenir del proceso creativo, para arribar a lo que en este contexto se entiende por cuerpo trágico y los modos en que se decidió poetizarlo. En el segundo apartado “Anatomía de lo melancólico”, se expone la teoría y las características que se seleccionaron para contextualizar ese modo poético; también las principales ideas que sostienen la construcción del estado actoral: el gesto, la resignificación del cuerpo y la construcción del acontecimiento. Por último, se señalan las conclusiones y los interrogantes a los cuales llegamos luego del presente análisis.

Poetizar al cuerpo trágico

Si tenemos presente que en la reescritura *Bilis Negra* la problemática se centra sobre los estragos que le produce el dolor al cuerpo, es de vital importancia esclarecer cómo se presenta al cuerpo en las diferentes versiones retomadas. Los textos visitados durante el proceso fueron “Fedra” de Rancine, Juan Mayorga, Séneca e “Hipólito” de Eurípides. Rastrear las imágenes corporales que ofrece cada uno de ellos, le permitió al equipo generar material escénico para construir una nueva versión de cuerpo trágico.

⁴ Datos extraídos de entrevista “*La transformación de todos los dolores*” en La Voz del Interior por Beatriz Molinari, publicada el 10 de Abril de 2016.

Al realizar dicho rastreo, se encontraron similitudes especialmente entre las versiones de Mayorga y Séneca. En ambos se habla de la fragilidad del cuerpo. Para apelar a esto, se hace uso de imágenes tendientes a la pérdida de la fuerza física, al sentirse abatida, al no tener vigor y sentir que el cuerpo no responde, a la molestia de la luz del día y al sollozo. A modo de ejemplo citaremos a la Nodriz en la versión de Séneca durante el Acto II, quien dice

NODRIZA. _ (...) estalla en sus ojos el fuego y sus pupilas, abatidas, rehúyen a la luz; (...) y un dolor indefinible agita sus miembros diversamente. Unas veces se desliza como moribunda con paso lánguido, y apenas sostiene la cabeza sobre su cuello abatido. Otras (...) pasa la noche entre quejidos (...) Camina con pie inseguro, abandonada ya por las fuerzas (...) La angustia hace estragos en sus miembros, tiemblan ya sus pasos y la delicada elegancia de su espléndido cuerpo (...)⁵

Aquí se observa claramente cómo en el texto se describen los principales aspectos corporales de una Fedra endeble. En tanto, en la traducción de Racine se hace foco principalmente en el aspecto doliente del personaje. Se puede leer en dicha versión “Todo me aflige, me hiere y se conjura para herirme (...) Y mis ojos, a pesar mío, se anegan en llanto”⁶

Se comenzó a trabajar en la construcción de la obra teniendo en cuenta estos aspectos, poniéndolos en relación con una lógica consecutiva que implicó el proceso creativo. Es importante destacar que la sensación corporal que se manifestó, durante la primera lectura del texto fuente, fue la de pasión contenida. Esto las llevó a pensar a las creadoras en el placer de la lectura y en la posibilidad de que el personaje sea una bibliotecaria, que vaya compartiendo con los espectadores la historia de la literatura erótica.

Al retomar el proceso esto cambia rotundamente. En Septiembre de 2013 el texto es leído desde un proceso de duelo, lo que llevó a pensar en características posibles de Fedra. En esta búsqueda creativa se preguntaron ¿cuál sería la profesión de Fedra hoy? Como respuesta se encontró pertinente que Fedra sea una farmacéutica, que a lo largo de la obra invite a los espectadores a pensar en las consecuencias de la depresión y los efectos de los antidepresivos.

De lo mencionado anteriormente se pasó a pensar cómo el dolor enferma al cuerpo. Entonces se proyectó a Fedra como enfermera. Esto inmediatamente viró a la hipótesis de que

⁵ SENECA, Lucio: Fedra. Ed Ateneo (s/d) Pág. 25

⁶ RACINE, Jean; Fedra. Ed. Gredos. (s/d)

el dolor mata al cuerpo. En correspondencia con lo dicho durante los ensayos se improvisó preponderando el trabajo sobre el murmullo, como aquello que no se puede decir, que es un secreto.

Acto seguido Fedra comenzó a hablar desde el lugar de la muerte y la decadencia del cuerpo. El deterioro corporal se manifiesta en todas las versiones consultadas, por mantener el secreto y la confesión de lo que se extrajo la conjetura que el silencio deja huellas en el cuerpo. Allí Fedra pasó de la vida a la muerte, y se abrió paso a la idea de que el cadáver del personaje realice su propia autopsia.

Lo expuesto evidencia que la hipótesis que se manejó para construir la reescritura es que Fedra muere de melancolía⁷. De algún modo en esta versión deja de importar si se ahorca cómo en Eurípides, se envenena como en Racine o se acuchilla como en Mayorga. Lo que se pone en juego es que el estado melancólico enferma y mata.

Esto se suma al trabajo sobre el imaginario de los cuerpos desnudos en las pinturas renacentistas/manieristas. De los cuadros observados se extrajeron formas o posturas, que en escena se fusionan con el trabajo de la iluminación y el maquillaje. Con este material escénico se puso en movimiento al cadáver. El mismo comienza desde una posición rígida para flexibilizarse cada vez más, hasta finalmente lograr un movimiento fluido y continuo. Mediante estas formas poéticas se construye el cuerpo trágico en *Bilis Negra*.

Se entiende aquí por cuerpo trágico al cuerpo que muestra el desgarramiento que produce el padecimiento. Esto nos lleva a pensar en una categoría teórica que encierra esta calidad, la fórmula de *Pathos* propuesta por Aby Warburg⁸. Se entiende por fórmula de pathos a la configuración de formas que tiene un carácter productor de sentido tanto en el plano de lo sensible como en el de lo inteligible. Como define Burucúa es una organización de las formas sensibles y significantes cuyo fin es producir en quien las percibe una emoción y un significado. Se le añade a esto que

es medio o mediación (...) pero lo que se intenta subrayar aquí es esta función de lo patético que “mueve los ánimos”, que conmociona, que mueve con él a quienes no participan de la acción (...) así es lo que patético lo que vehiculiza fuerzas

⁷ Concepto que desarrollaremos en el próximo apartado.

⁸ Abraham Moritz Warburg (1866-1929), más conocido como Aby Warburg, fue un historiador del arte, célebre por sus estudios acerca de la supervivencia del paganismo en el Renacimiento italiano.

ánimicas que afectan al espectador y lo involucran en lo que pasa en el escenario (...)⁹

Es decir que esta cualidad permite un vínculo desde lo racional y emocional, de *Bilis Negra* al público y en viceversa. Este enlace promueve un diálogo entre la obra y los espectadores, la relectura del texto y su original, las imágenes y el movimiento, el cuerpo y la emoción.

Anatomía de lo melancólico

La Teoría de los Cuatro Humores¹⁰ es el marco que se utilizó para llevar adelante la autopsia en *Bilis Negra*. Al entender por autopsia el acto de que el cuerpo hable por sí mismo, permite que el que observa debele a través de las huellas que la muerte dejó la causa de la misma. En la obra (como mencionamos anteriormente) la hipótesis científica/poética es que Fedra muere de melancolía.

Esta teoría entendía al hombre como un microcosmos, y sostenía que el cuerpo se encontraba compuesto por cuatro líquidos fundamentales: sangre, flema, bilis amarilla y bilis negra. Cada una vinculada con un elemento: aire, agua, fuego y tierra respectivamente. Etimológicamente la palabra melancolía (en griego “melas” negro, “cholis” bilis) significa bilis negra.

Desde esta perspectiva la bilis negra posee las cualidades de la tierra es decir es fría y seca, remite a la estación del Otoño, se origina en el bazo (órgano del sistema linfático y centro de la actividad del sistema inmune), se puede observar en las deposiciones y es traducible en un temperamento con preponderancia a la apatía, miedo y tristeza. En este contexto el perfil del melancólico se vincula con personas de naturaleza emocional, sensible, analítica, pesimista, introspectiva, tendiente a enamorarse con facilidad y a cambios

⁹ SANTOS, Felisa; “Aby Warburg. Nachleben de un pathos”. UBA. Punto 4.

¹⁰ Teoría acerca del cuerpo humano adoptada por los filósofos y físicos (médicos) de las antiguas civilizaciones griegas y romanas desde Hipócrates. Fue el punto de vista más común del funcionamiento del cuerpo entre los europeos hasta la llegada de la medicina moderna, a mediados del siglo XIX. Durante el Renacimiento se retoma con fuerza y llega a su auge.

emocionales bruscos. Todos estos son síntomas similares a los de las personas que padecen depresión.

Entonces podemos preguntar ¿cómo dar cuenta desde la materialidad del cuerpo en escena de estos síntomas? ¿cómo construir un cuerpo atravesado por el humor melancólico? El desafío primario de Fedra en *Bilis Negra* es mostrar con su cuerpo la tristeza. Para esto no solo se vale del llanto, sino que también pasa del llanto a la risa y viceversa. Por ende se manifiesta mediante un cambio constante de estado.

En consonancia con lo dicho podemos señalar que esta variación se produce entre polaridades opuestas, que en esta obra no sólo son llanto/risa sino también vida/muerte, placer/dolor, cuerpo vestido/cuerpo desnudo. Estas oposiciones se construyen primordialmente en escena mediante el gesto. Es menester aclarar en este punto ¿qué entendemos por gesto melancólico? ¿cómo se construye en *Bilis Negra*?

En relación a nuestro primer interrogante, nos alineamos con lo manifestado por Paulina Antacli¹¹ quien propone

Gombrich alude a la pasión primigenia (...) que permitió al arte griego crear los superlativos del gesto. Es así como se extrae de la antigüedad griega dionisiaca los moldes de la emoción (...)¹²

al remitir a gestos primitivos radicalmente opuestos y transitar entre ellos, se propone en escena un modo de gesto melancólico. A su vez, el péndulo entre antagónicos lleva a pensar en la idea de exceso, y que “solo mediante el equilibrio (...) se puede lograr un efecto liberador”¹³

Lo anterior permite considerar dos cuestiones. Por un lado, la idea de exceso como aquello que no podemos nombrar porque escapa al gesto, lo supera. Aquí se tiene presente lo propuesto por Ciprino Arguello Pitt cuando habla del cuerpo en escena en tanto

¹¹ Directora ejecutiva del Proyecto de investigación: “La imagería femenina de lo trágico. Un estudio sobre las representaciones del cuerpo en la danza y el teatro” acreditado por SECyT/ UNLaR (2015-2017). Proyecto en curso, del que forma parte el presente trabajo.

¹² ANTACLI, Paulina L.; *La fórmula de pathos de la Ninfa según Aby Warburg. Un estudio sobre la supervivencia del modelo mítico femenino en un corpus de la obra de Pablo Picasso*. Córdoba. Argentina. 2015. en RDU Repositorio digital, Tesis Doctorales, Universidad Nacional de Córdoba: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/4415>. Pág. 48

¹³ *Ibidem*, Pág. 44.

(...) es exceso por cuanto no podemos nombrar todo lo que vemos por la condición de efímero del gesto, la diversidad de las acciones y la forma en cómo se tejen entre sí.¹⁴

Por otro lado, deducimos que el mayor exceso aquí se encuentra en darle vida a un cadáver para relatar su propia muerte. E inferimos que el cuerpo es el soporte de dicho exceso que en escena compone estado, manifiesta tensiones, opuestos condensados.

Otra cuestión importante (como ya mencionamos) en relación al cuerpo y la obra fuente, es que en esta lectura hay un corrimiento de la problemática moral planteada por Racine, que provocaría el enamoramiento de una madrastra madura hacia su joven hijastro. En la contemporaneidad esta problemática estaría salvada y no imprime el mismo impacto, virulencia y concepción incestuosa que poseía en el mundo griego. En esta reescritura se centraron en la problemática política de pensar al cuerpo y los estragos que le producen el dolor o el desamor. He aquí la potencialidad que convive entre *Fedra* y *Bilis Negra*: el cuerpo atravesado por el dolor y la melancolía.

Esto se encontró como respuesta a la pregunta ¿qué sobrevive de ese pasado en nosotros, en nuestra obra?, y permite pensar en que cada época encuentra el renacimiento de la antigüedad que se merece, como sostiene Warburg. Este deslizamiento de problemática moral a problemática política centrada en el cuerpo permite entenderlo ya no como objeto sexual, sino como campo de cruce en donde los estados emocionales se hacen presentes. Tal como Foucault dice, el cuerpo es aquí un *cuerpo emoción*. La invitación que se hace al ojo del espectador es una doble provocación: presentar al cuerpo desnudo para ser mirado y a la vez vestirlo con el relato, que permite correr el foco del cuerpo desnudo para ver el cuerpo invadido por la emoción.

En este contexto el cuerpo no solo es el portador de las palabras de Fedra, y de todas las potencialidades de movimiento en relación al imaginario de las pinturas renacentistas/manieristas (en las cuales se basa su partitura de movimiento). Sino que se le suma una disponibilidad particular de estar en escena, que vincula los elementos anteriormente mencionados cada vez de una manera diferente. Esta disponibilidad es lo que

¹⁴ ARGÜELLO PITT, Cipriano; Nuevas Tendencias Escénicas. Teatralidad en el teatro de Paco Giménez. Ed Documenta/Escénica. Córdoba. Argentina. 2006. Pág. 62.

permite el paso al acontecimiento escénico¹⁵; sin embargo, no es garantía de que aquello suceda.

Conclusión

Luego del presente análisis, podemos decir que en líneas generales el cuerpo en *Bilis Negra* comienza hablando de las emociones, para terminar atravesado por estas. Gracias a un trabajo de deserotización, el espectador deja de ver un cuerpo desnudo para vestirlo de emoción que impacta y provoca un diálogo que escapa a las meras palabras. Se construye un cuerpo afectado.

Este cuerpo afectado, instala en primer plano la cuestión del sufrimiento por amor. Hablar de estos aspectos permite no solo ponerlos sobre el tapete sino abordarlos poéticamente, permitiendo que el espectador también reflexione sobre sí mismo. Cuerpo real, cuerpo presente, cuerpo ausente, cuerpo melancólico, cuerpo poético, cuerpo que habla, cuerpo atravesado por estados, cuerpo que produce acontecimiento escénico para desahogar y transformar todos los dolores.

¹⁵ (...) es el momento en el que la realidad se transforma por una experiencia que irrumpe inesperadamente (...) y da lugar a una transformación (...) re-configurando el devenir. ARGÜELLO PITT, Cipriano; *Ensayos. Teoría y práctica del acontecimiento escénico*. Córdoba. Argentina. Alción Editora y Ediciones Documenta/Escénica. Colección Limbo. 2013. pág. 22.

Bibliografía

ANTACLI, Paulina L.; *La fórmula de pathos de la Ninfa según Aby Warburg. Un estudio sobre la supervivencia del modelo mítico femenino en un corpus de la obra de Pablo Picasso*. Córdoba. Argentina. 2015, en RDU Repositorio digital, Tesis Doctorales, Universidad Nacional de Córdoba: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/4415>

ARGÜELLO PITT, Cipriano; *Ensayos. Teoría y práctica del acontecimiento escénico*. Córdoba. Argentina. Alción Editora y Ediciones Documenta/Escénica. Colección Limbo. 2013.

ARGÜELLO PITT, Cipriano; *La lectura manifiesta. De la adaptación a la reescritura*. En Cedernos de Picadero N°30. INT. Octubre 2016.

ARGÜELLO PITT, Cipriano; *Nuevas Tendencias Escénicas. Teatralidad en el teatro de Paco Giménez*. Ed Documenta/Escénica. Córdoba. Argentina. 2006.

BOLAÑOS, María; *Pasajes de la Melancolía. Arte y Bilis Negra a comienzos del siglo XX*. Ed. Trea. España. 2010.

DUBATTI, Jorge; *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. 1° Ed. Atuel. Bs. As. Argentina. 2010.

FOCAULT, Michel; *Cuerpo Utópico*. Conferencia publicada en Pagina 12. 29 DE Octubre de 2010.

FOUCAULT, Michel; *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Nueva Visión. Buenos Aires. 2010.

LORAU, Nicole; *Maneras trágicas de matar a una mujer*. Visor Distribuciones. Madrid. 1989.

MAYORGA, Juan; *Fedra*. KRK Ediciones. Oviedo. España. 2009.

MOLINARI, Beatriz; *“La transformación de todos los dolores”* en La Voz del Interior. Córdoba. 2016.

NANCY, Jean-Luc; *58 Indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*. La Cebra Ediciones. Bs. As. Argentina. 2010.

RACINE, Jean; *Fedra*. Ed. Gredos. (s/d)

SANTOS, Felisa; Aby Warburg. *Nachleben de un pathos*. UBA. (s/d)

SENECA, Lucio Anneo; *Fedra*. Ed Ateneo (s/d)

Construção de um corpo crítico: num corpo intérprete sob a ótica de Stanislavski e Merleau-Ponty

PAULINO DOS SANTOS, Luciana.
Faculdades Metropolitanas Unidas. São Paulo / Brasil

Introdução

A consciência torna possível que o indivíduo questione sobre si, o outro e sobre o mundo que está inserido. A expressão por meio da linguagem artística é um dos caminhos para que seja possível compreender o mundo. E é a consciência intuitiva, a qual inclui a arte, que o sujeito por meio das percepções toma a consciência ¹.

A dúvida e a reflexão conduz a pessoa por caminhos de diálogos e direcionam questionamentos que levam ao desenvolvimento do senso crítico. Mas é a partir do senso comum transformado, que se alcança a criticidade.

A reflexão é como se ocorresse um movimento de volta para si ou retorno para si mesmo ³. Num processo reflexivo é preciso considerar as peculiaridades de cada um, ou seja, o senso comum estimula a capacidade do indivíduo ⁴.

A consciência corporal é de suma importância para o desenvolvimento do sujeito, o corpo precisa ser entendido como um todo, mesmo porque todas as suas partes estão interligadas. O corpo não age sem intencionalidade, e o uso da linguagem demonstra grande parte do seu poder de significação ¹⁰.

Vivências corporais do teatro e da dança, proporcionam ao indivíduo trabalhar o desenvolvimento da atenção, imaginação e criação da pessoa, logo a sua percepção ¹⁵, conduzindo-o a formação do senso crítico ¹.

Nesta revisão o objetivo foi abordar a formação do senso crítico da pessoa especificamente na fase da adolescência, por meio da consciência intuitiva, num corpo intérprete, percorrendo caminhos do teatro e da dança. Foi realizada uma revisão de literatura, tendo como fontes livros e artigos publicados em periódicos nacionais na base de dados da Scielo e revistas científicas.

Formação do Senso Crítico

Consciência? Segundo o médico e cientista Antonio Damasio (1944) em o “Mistério da Consciência”, o que torna esse tema fascinante é o que poderia ser mais intrigante e difícil de conhecer do que conhecer o modo como conhecemos o mundo e tudo que o envolve? Que o fato de termos consciência é o que torna possível questioná-la ¹.

A consciência está relacionada ao fenômeno da mente, onde ocorre inúmeros processos psíquicos, como o pensamento, a imaginação e a emoção. Considerando a interpretação do filósofo alemão Georg W.F.Hegel (1770-1831), haveria três formas do ser humano compreender o mundo: a religião, a arte e a filosofia. A diferença entre elas se dá pela forma que a consciência se destaca, sendo a religião pela fé, a arte pela intuição e a filosofia pela razão.

A Consciência intuitiva assim nomeada, é quando se toma consciência por percepções, saberes imediatos que não passam por mediações racionais, são nas atividades artísticas e literárias que se encontra seu melhor campo de expressão.

O filósofo Aristóteles (384-322 a. C) referia-se a duas intuições: intuição intelectual, que inicialmente é um conhecimento que se deu por uma intuição e posteriormente foram comprovadas e fundamentadas teoricamente. E a intuição sensível onde o conhecimento se dá pelo contexto de experiências individuais do sujeito, as quais só podem ser entendidas a partir de suas vivências isoladas ¹.

Práticas do estranhamento, da dúvida, do questionamento e do diálogo, trata-se de desenvolver uma atitude mais crítica, o que denomina-se por senso crítico ou consciência crítica, a qual pode ser explorada partindo das noções de senso comum.

Para Merleau – Ponty a verdadeira filosofia é reaprender a ver o mundo. Ao relacionar a filosofia com o reaprender Ponty refere-se ao sujeito que questiona, reflete e assim começa a enxergar o mundo de outra forma, sendo um ser mais observador. Portanto, nas relações interpessoais “perguntar” se torna muito importante. Perguntas possibilitam a expressão do desejo de conhecer mais sobre algo ou alguém, do interesse pelo que pensa, sente e é o outro. A atitude de saber escutar, de dar a adequada atenção ao que o outro questiona ou propõe, de tal maneira que possa haver uma verdadeira troca de percepções e reflexões.

A formação do senso crítico pode partir do senso comum, não ignorando-o mais refletindo sobre. A reflexão enfatiza muitas vezes a dúvida, chamada de “dúvida metódica” pelo filósofo René Descartes, o qual referia-se a um exercício de dúvida a tudo que ele

conhecia . Chamava de metódica a qual é uma dúvida que vai se ampliando de forma ordenada e lógica ¹.

Segundo Chauí refletir significa pensar em si mesma ou movimento de retorno a si mesmo. A reflexão é o movimento de interrogação a si mesmo ³.

Quando nos referimos a educação é possível aprender criticamente, o que exige sujeitos criadores, instigadores, inquietos, curiosos, humildes e persistentes conforme o pensamento de Freire, o sujeito passa da curiosidade ingênua (senso comum) para um pensamento crítico ⁴.

A arte como uma das formas de expressão do campo da consciência intuitiva, tem por objetivo que o educando especialmente no início da adolescência seja capaz de conhecer seu corpo e cuidar por meio de novos hábitos adquiridos, além do seu pensamento ser estimulado para ser crítico, reflexivo e intuitivo, características fundamentais segundo a filosofia para que haja a formação do senso crítico.

Percepção Corporal

Percepção significa ato ou faculdade de perceber ⁶. A percepção corporal refere-se a perceber o seu corpo, o qual sofre alterações com o tempo. O ser humano desde o seu nascimento utiliza o corpo para comunicar-se ⁷. Segundo Wallon, para que haja uma tomada de consciência de si, para o processo de diferenciação de si e do outro a “consciência corporal” é fundamental no processo de desenvolvimento da criança citada por ele quando se refere ao “Estágio de Personalismo” ⁷.

Para que haja a formação do senso crítico há vários fatores que influenciam na consciência, o papel do trabalho motor junto ao indivíduo é de extrema importância já que a “consciência corporal” é fundamental no processo de desenvolvimento da consciência da pessoa ⁷.

A importância dessa percepção corporal se dá em todas as fases de desenvolvimento, frequentemente também é utilizado termos como imagem corporal e esquema corporal. Quando nos referimos a fase da puberdade e adolescência as mudanças morfológicas e fisiológicas geram conflitos. Esse jovem encontra-se numa fase onde seus sentimentos são expressos por meio do corpo, como gesticulações exageradas, mímicas, risadas e conversas em tom alto ⁷.

Essa etapa do desenvolvimento necessita de uma reorganização referente ao esquema corporal, que assim como o estágio do personalismo, contribui para a construção da pessoa, o que irá exigir do jovem observar a si mesmo, perceber que corpo é esse que habita ⁷.

Quando falamos de corpo, remetemos ao desenvolvimento corporal que segundo Gallahue e Ozmun o conceito de que alguém possui ou não habilidades em atividades motoras foi substituído, por cada indivíduo possui as suas peculiaridades, portanto, cada um tem o seu tempo para desenvolver as suas habilidades motoras ⁸.

A formação do senso crítico se dá por meio de processos diversos que envolvem o corpo do indivíduo como um todo. O movimento realizado pelo sujeito ocorre pela harmonia das dimensões motoras, afetiva e cognitiva. Para Wallon o movimento corporal humano não é apenas deslocamento voluntário do corpo e nem de partes dele no tempo e espaço, mas uma relação travada consigo mesmo, com o outro e com o meio, dessa forma são expressos conhecimentos e valores ⁹.

A percepção corporal conduz o indivíduo a reflexão sobre ele e o mundo. O refletir e pensar leva o sujeito ao desenvolvimento do seu senso crítico.

Observar as mudanças corporais é um dos conflitos dessa etapa, o que leva muitas vezes o jovem a sentir-se desvalorizado ou inibido diante das mudanças. É preciso uma reorganização do esquema corporal, uma condição para a construção da pessoa, de sua personalidade ⁹.

Uma visão de Merleau Ponty

Maurice Merleau – Ponty discorreu sua teoria sobre a importância da noção da percepção corporal, sobre a expressividade corpórea e a relação da pessoa com o mundo, ou seja, a comunicação desse corpo por meio da linguagem ¹⁰.

Entende-se como linguagem meios sistemáticos de comunicar idéias ou sentimentos através de gestos, sons e palavras ⁶. Segundo Merleau- Ponty o corpo não age sem uma intencionalidade e possui um grande poder de significação, e o uso da linguagem pode ser interpretada por meio de palavras pronunciadas ou ouvidas ¹¹.

Para Ponty a palavra (linguagem falada) é um fenômeno do pensamento, portanto, ela não é desprovida de sentido, mas é o pensamento que tem um sentido a ela, a linguagem é o acompanhamento externo do pensamento. Conforme Ponty discorre em suas reflexões a pessoa não é um sujeito falante, mas sim um sujeito pensante, onde suas idéias, intenções, significados, expressam-se por meio da linguagem nesse corpo que habita ¹¹.

O filósofo fala da teoria do esquema corporal como uma teoria da percepção, onde o sujeito reaprende a sentir seu corpo, mesmo porque ele é corpo. É preciso despertar a experiência do mundo como ele aparece a esse sujeito que está no mundo por meio do corpo, no mesmo instante em que se percebe esse mundo no seu corpo.

A percepção corporal está relacionada a atitude corpórea¹². Da percepção a apreensão do sentido ocorre por meio do corpo que para Ponty é um campo criador de sentidos, onde o sujeito na busca da compreensão desse corpo percorre caminhos do conhecimento sobre si e sobre o mundo que o cerca¹¹.

Nesse sentido Merleau-Ponty quer recuperar o movimento do ato expressivo num corpo consciente da sua amplitude como um todo¹⁰.

Considerando a reflexão de Ponty referente a linguagem relaciona-a ao teatro, quando o mesmo discorre sobre o corpo como um conjunto de processos, entre eles a motricidade, remetemos a dança. Onde a teoria da percepção expõe esse corpo como sujeito que percebe o mundo nesse corpo e esse indivíduo que está no mundo por meio desse corpo. Ter consciência desse estado é pensar e refletir sobre o mundo e o corpo nesse mundo. Como dizia Paulo Freire o senso crítico desse sujeito se forma a partir das vivências, estímulos para que passe a ter de forma autônoma e crítica um novo olhar sobre o mundo⁴.

A dança e o teatro podem se tornar mecanismos que auxiliem esse sujeito a perceber o seu corpo e a desenvolver o seu senso crítico.

Corpo Intérprete sob a ótica de Stanislavski

Constantin Stanislavski de origem russa ator, diretor, pedagogo e escritor¹³, discorreu em suas pesquisas apontamentos acerca da preparação do ator, um sistema chamado de Método das Ações Físicas baseado na memória emotiva do sujeito para a construção de seus personagens¹⁵.

Para Ponty a percepção do corpo é de extrema importância para que o sujeito pense e reflita sobre si e o outro. A tomada de consciência que pensa, reflete, lida com sensações e emoções, processo que contribui para a formação do senso crítico do sujeito¹¹, pensamento que relaciona-se com Stanislavski.

O Método de Stanislavski é composto por um treinamento técnico que segue: 1. Atenção, 2. imaginação, 3. ação e 4. Relaxamento¹⁴, sequência que contribui para a percepção corporal do sujeito e a sua relação com o outro².

Stanislavski introduz no teatro fruto de suas pesquisas que incluíram a psicologia de Helmholtz e Munsterberg, que todo o mundo cognitivo deve passar pela atenção para poder alcançar o nível de consciente, diante dessa afirmação torna-se impensável que o ator trabalhe uma atenção que seja diferente do não ator¹⁴. Essa atenção refere-se ao que Ponty chama de percepção de si e do outro.

Trabalhar a atenção da pessoa é trabalhar a sua percepção, a sua consciência corporal e espacial e as relações com o mundo. O “artista” na oficina de Stanislavski pode ser encaminhado a cenografia, direção ou outros ramos do teatro que não seja atuar¹⁵, nesse momento trabalha-se a atenção.

A imaginação e a criação de circunstâncias interiores conduzem a percepção corporal do indivíduo no processo de criação do seu papel. Lidar com questões emocionais interiores é difícil, há uma dificuldade de aprofundar-se no emocional, mas auxilia o ator a aproximar-se de seu personagem com suas próprias emoções e sensações¹⁶.

Brincar com as palavras e gestos como uma criança e achar prazer no jogo do faz de conta, proporciona uma liberdade de criação no processo da percepção pessoal, respeitando o pensamento e tema do dramaturgo explorando possibilidade de forma reflexiva num corpo interprete¹⁶.

Corpo interprete é um corpo que interpreta aquilo que lhe é apresentado, por meio das suas expressões corporais, utilizando-se de sua percepção emocional com intencionalidade, que como as palavras para Stanislavski quando sem intenções são vazias e inúteis e se o ator não preencher as palavras com sentimentos e emoções não proporciona vida no texto que pronuncia¹⁶.

Utilização da dança e do teatro no processo formativo do senso crítico

A linguagem da dança e do teatro são consideradas artes do movimento⁵, as quais exercitam o desenvolvimento da percepção corporal de si e do outro, novos olhares sobre o mundo, reflexões, percorrendo caminhos para a formação do senso crítico do indivíduo.

Vivenciar corporalmente experimentos na dança possibilita a pessoa momentos de exercício criativos com o corpo, consciência corporal e discussões sobre valores éticos e morais⁹.

Para Ponty é por meio do corpo que a pessoa compreende a outra e percebe a si e ao mundo¹¹. Mesmo com uma técnica perfeita, se o corpo apresentar-se na dança sem nada a dizer, será uma dança medíocre e vazia. O movimento por si mostra quem é esse corpo, até

suas desistência e covardias, assim como mostra também toda a sua capacidade de superação e recuperação. Mesmo porque, o corpo é um todo, uma relação entre alma e corpo, não é fragmentado é um instrumento articulado, coordenado e orientado, onde todas as suas partes formam um todo único, significativo e expressivo ¹⁷.

A dançarina e pesquisadora Isadora Duncan remete-se a dança não somente como uma arte que permite à alma humana expressar-se por meio de movimentos, mas envolve uma consciência corporal. Assim como Stanislavski buscou em suas pesquisas que o ator vivesse de dentro de si as situações de seus personagens, com consciência e percepção corporal ¹⁷.

Considerando-se as fases de desenvolvimento da pessoa na teoria de Wallon, na etapa da adolescência exercitar-se por meio da dança ou teatro servirão de escalas aos seus processos intelectuais, devido a proporcionar um maior conhecimento de si mesmo, da vida e do universo ⁷.

Em relação ao teatro, percorrer diferentes setores em experimentos teatrais possibilita ao indivíduo transpor fronteiras de tempo e espaço, compreendendo as diferentes formas de sentir, pensar, emocionar-se e relacionar-se com a vida e o mundo. Despertando a reflexão sobre valores, atitudes e a diversidade cultural que discorre o mundo ⁹.

No teatro assim como na dança o sujeito observa o outro o tempo todo, ao observá-lo seu pensamento retoma ao outro expressando-se por meio da palavra, o que o faz refletir, enriquecendo dessa forma o seu pensamento. Ao recitar uma frase ou texto o orador não pensa antes de falar, a sua fala é o seu pensamento ¹¹.

Vivências corporais possibilita entender seu corpo como um conjunto de partes que estão interligadas, desenvolvendo assim sua percepção corporal e sua percepção sobre o mundo.

Conclusão

O pensamento é um dos processos psíquicos que ocorrem na mente, o qual está relacionado com a consciência. A arte é considerada como expressão da Consciência Intuitiva, assim nomeada, quando se toma consciência por percepções. Nesse sentido, identifica-se as linguagens da dança e do teatro como canais de vivências corporais num corpo intérprete, para o desenvolvimento da percepção corporal, a qual possibilita a reflexão, atenção, exercícios de questionamentos e dúvidas. Percorrer caminhos de experimentos corporais contribui para a formação do senso crítico, já que o corpo é um conjunto de processos, entre eles, a motricidade, ou seja, é algo único, que envolve percepções internas e

externas. Portanto, ter consciência desse corpo é perceber a si, ao outro e o mundo ao seu redor numa busca de autonomia, onde a linguagem da dança e do teatro auxiliam a pessoa no desenvolvimento da criticidade.

Referências Bibliográficas

1. Cotrim, Gilberto. Fundamentos de Filosofia/ Gilberto Cotrim, Mirna Fernandes. São Paulo: Saraiva; 2010. p. 35-40; 65-75
2. Aranha, Maria Lucia de Arruda. Filosofando: introdução à filosofia / Maria Lúcia de Arruda Aranha, Maria Helena Pires Martins. 3. ed. Revista. São Paulo: Moderna; 2003. p. 87-100.
3. Chauai, Marilena. Convite a filosofia. São Paulo: Ática; 2000. p. 12-17; 71-85;140-190.
4. Freire, Paulo. Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à praticas educativas. 25. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996. p.16-20.
5. PARÂMETROS Curriculares Nacionais. Ministério da Educação e do Desporto, Secretaria do Ensino Fundamental, Distrito Federal: MEC/SEF,1996.
6. Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. Aurélio Júnior: dicionário escolar da língua portuguesa/ coordenação de Maria Baird Ferreira e Margarida dos Anjos; ilustração Axel Sande. 2. ed. Curitiba: Positivo; 2011.
7. Abigail Alvarenga Mahoney & Laurinda Ramalho De Almeida & Alice Beatriz B. Izique Bastos & Et Al. Wallon, Henri - Psicologia e Educação. 4. ed. Loyola, 2004.
8. Gallahue, David L. Compreendendo o desenvolvimento motor: bebês, crianças, adolescentes e adultos/ David L. Gallahue, John C. Ozmun; revisão científica de Marcos Garcia Neira; [tradução de Maria Aparecida da Silva Pereira Araujo, Juliana de Medeiros Ribeiro, Juliana Pinheiro Souza e Silva]. 3. ed. São Paulo: Phorte, 2005.
9. Almeida I. C, Colella B. B. M, Guerra M. T. T. , Chieffi M. V. Ensinar e aprender Ensino Fundamental Ciclo II Arte. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. p.61;113.
10. Furlan R, Bocchi JC. O corpo como expressão e linguagem. [Acesso em 29 de setembro 2016]. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/epsic/v8n3/19966.pdf>
11. Ponty, Merleau. Fenomenologia da percepção; [tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura]. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. [acesso em 03 de agosto 2016].

Disponível

em:

https://monoskop.org/images/0/07/Merleau_Ponty_Maurice_Fenomenologia_da_perc ep%C3%A7%C3%A3o_1999.pdf

12. Nobrega, Terezinha Petrucia. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty [acesso em 29 de setembro 2016]. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/epsic/v13n2/06.pdf> 29 09.
13. Stanislavski, Constantin. Biografia. [acesso em 01 de outubro 2016]. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Constantin_Stanislavski.
14. Carneiro, Leonel Martins. A atenção em *A preparação do ator* de Stanislavski. Sala Preta. 2012 nov.; Volume (2). [acesso em 20 de agosto 2016]. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57492/60507>
15. Stanislavski, Constantin. A preparação do ator. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. p.200-252
16. Stanislavski, Constantin. A criação de um papel. Tradução de Pontes de Paula Lima. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984. p.35-45; 102-107.
17. Garaud, Roger. Dançar a Vida. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,1980. p.12-60; 100-123; 160
18. Rodrigues, Jeorgina Gentil. Como referenciar e citar segundo o Estilo Vancouver. Rio de Janeiro: Instituto de Comunicação e Informação Científica e Tecnológica em Saúde, 2008.

Escenarios de papel: teatro en viñetas y la relación teatro-historietas

FARRELL Santiago

UNGS (Universidad Nacional de General Sarmiento) Los Polvorines /Argentina.

INTRODUCCION

La colección *Teatro en Viñetas*, inicia en 2012 por la editorial Loco Rabia (Con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro), y cuenta hasta la fecha con 5 libros, en los que se adaptan obras de teatro nacional a la historieta. En este proceso de transposición de lenguajes, el texto dramático se ve obviamente modificado, pero a diferencia de la transposición cinematográfica, por dar un ejemplo, la historieta puede trabajar con el libreto teatral casi sin modificar. El editor y guionista, Alejandro Farías, solo adapta la acción de la obra para que se ajuste al formato preestablecido (48 hojas formato vertical, omitiendo la separación en actos), y deja en el dibujante la puesta en sí. Mi propuesta es considerar estas historietas no solo como una transposición de lenguajes narrativos, sino como una nueva forma de explotar la matriz de representación inherente al texto dramático, generando una especie de “puesta en papel” en la que las decisiones del dibujante se mimetizan con las que tomaría un equipo creativo entero (Director, productor, vestuarista, escenógrafo, e incluso los actores) condensado en una sola persona, y de esta manera abrir la puerta para algunas nuevas ideas sobre el potencial de representación infinito que conlleva el texto dramático.

M'IJO EL DOTOR

M'ijo el doctor, obra magna de Florencio Sánchez estrenada en 1903, es indudablemente una de las obras fundamentales del teatro clásico rioplatense, por lo que su adaptación a la historieta ilustrada por Beto Ledes resulta un buen ejemplo de las modificaciones que implica la transposición de medio.

La primera particularidad que podemos señalar es la estilización caricaturesca del dibujo, un recurso propio del medio. Aunque existen casos de historieta hiperrealista, Ledes recurre a la caricatura no para facilitar la risa, sino para fomentar la identificación con los personajes,

que al estar dibujados de manera simplificada y estilizada se llenan con la energía y emoción que el lector les asigna.

De igual manera aprovecha su condición gráfica para construir escenarios elaborados; la casa en la que toma lugar la historia es dibujada como una vivienda real de manera que sería imposible en una puesta teatral, aportándole al fondo de la acción un peso extra que no tendría en la representación dramática.

La historieta constantemente cambia su punto de vista de la acción, de maneras físicamente imposibles para una obra de teatro. Plano y contraplano, picados, acercamientos, son usados constantemente para remarcar elementos de importancia narrativa o fuerza emocional, un recurso similar al del film, pero potenciado por la grilla irregular, que al mutar constantemente marca un tiempo de lectura dinámico, en el que los cambios de encuadre dirigen el ojo de lectura, marcando el tiempo e incluso la importancia que tiene cada momento de la escena.

Sobre esta base, el diálogo se mantiene relativamente intacto, mas allá de una cierta condensación producto de limitaciones de formato. Un recurso curioso que usa en una escena es el uso de símbolos para ilustrar emociones- con un corazón que se parte y se reconstruye, Ledes ilustra el tumulto interno de Julia como un diálogo mudo consigo misma, apartado de la acción principal.

Quizás el uso más notorio de recursos historietísticos sobre el texto dramático se da en los monólogos, Estos monólogos aprovechan las posibilidades del formato y convierten de la obra en pensamientos, volviendo a internalizar procesos que se debían externalizar para la representación. Una notoria peculiaridad que aprovecha el equipo creativo aquí es la posibilidad de desordenar las frases e ideas del monólogo; aunque la lógica de lectura les dé un orden, al separar cada oración en su propio globo de diálogo Farías y Ledes provocan una impresión de pensamientos dispersos y amontonados, dándoles una urgencia que simula una consciencia caótica, abrumada por las emociones.

El resultado final es la transposición bastante directa del texto dramático a la historieta, una representación bastante fidedigna de la obra que visualiza más elaboradamente su ubicación espacio-temporal pero mantiene el conflicto filosófico en el corazón de la obra intacto.

SAVERIO EL CRUEL

Por otro lado, *Saverio el Cruel*, de Roberto Arlt (1936), adaptada por Pedro Mancini, nos muestra un planteo evidentemente distinto, ya desde el mismo concepto estético de la figura humana: Mancini descarta completamente cualquier similitud a la realidad, dibujando a los personajes de la obra con cuerpo y ropas de persona, pero cabezas de animales, completamente inexpresivas. A Saverio en sí lo dibuja con una cabeza de búho, con unos ojos gigantes de pupilas absolutamente negras. Mancini lleva el recurso de la caricatura hasta las últimas consecuencias, desencajando la relación con la realidad y generando un shock notable en el lector.

Aunque Mancini tiene a su disposición los mismos recursos que Ledes, elige plantear la historia en términos mucho más cercanos a la praxis teatral: Los fondos son mucho más austeros que en *M'ijo el Dotor*, y directamente desaparecen en gran parte de las viñetas, dejando a los personajes sumidos en un blanco vacío que deja el escenario en manos de la imaginación del lector. La grilla es estrictamente regular, con modificaciones muy esparcidas. Encuadra la acción mayoritariamente en planos medios, con algunas variantes de vez en cuando, y casi siempre a la altura del ojo. Diálogos enteros pasan en el mismo encuadre, con los personajes parados uno al lado del otro. Pero lejos de ser una muestra de vagancia de parte del dibujante, esta estaticidad aprovecha la repetición como recurso historietístico, en el que cual la misma imagen repetida una y otra vez le aporta un climahipnótico, casiclaustrofóbico a las escenas. Las cabezas, deliberadamente incapaces de mostrar emoción alguna, y los fondos inexistentes contribuyen a que la obra se vea dotada de un ambiente etéreo de ensueño, donde los personajes se mueven como títeres estáticos cumpliendo sus roles hasta el amargo final.

Un recurso en particular tiene paralelo directo con la puesta teatral: El pase del mundo “ cuerdo ” al “ loco ”, que experimentan tanto Susana en su locura actuada como Saverio en la alucinada visita de Irving, el vendedor de armas (Cuya cabeza calaverica pasa casi desapercibida en el desfile del grotesco de Mancini), es representado con la transición de un fondo blanco a otro negro, similar a un cambio de luces en una puesta escénica. Sin embargo, este recurso toma una fuerza peculiar en el medio gráfico, particularmente en el blanco y negro; como el fondo y la figura son parte del mismo plano bidimensional, y de hecho están hechas del mismo material, el efecto resultante es que el negro efectivamente se come el mundo externo al personaje y amenaza con devorarlo en cualquier momento.

La impresión que da la lectura de *Saverio el Cruel*, entonces, es de una transposición que si bien parece mimetizar la condición de obra puesta en escena más cercanamente, lo hace de

un modo radicalmente experimental, usando al texto y sus temas de locura como vehículo para provocar una fuerte experiencia estética en el lector.

CONCLUSIONES

Los ejemplos que he analizado dan cuenta de cómo la labor de transposición a la historieta permite al historietista darle un sentido particular al texto dramático, explotando vetas que podrían resultar imposibles en una puesta tradicional. En *M'ijo el doctor* se aprovechan las características del medio gráfico para aplicarle una profundidad de ejecución considerable; mientras que en *Saverio el Cruel* reina una engañosa austeridad de recursos que esconde una propuesta de montaje realmente original. La transposición, cuando se encara con la condición de origen del texto en cuenta como hacen Farias y cia. en esta colección, puede ser una fuente inagotable de relecturas del teatro, y una herramienta formidable para explorar las posibilidades ocultas, y aun hoy infinitas, del texto dramático.

BIBLIOGRAFIA

SANCHEZ, Florencio (1903), adaptado por Alejandro Farias y Pedro Mancini; MÍJJO EL DOTOR en *Teatro en Viñetas IV*. Buenos Aires: Loco Rabia, 2016

ARLT, Roberto (1936), adaptado por Alejandro Farias y Pedro Mancini; SAVERIO EL CRUEL en *Teatro en Viñetas V*. Buenos Aires: Loco Rabia, 2016

MCCLLOUD, Scott (1993); *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: Harper Collins, 2010.

UBERSFELD, Anne (1998); *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia.

Fantasmática y teatralidad en el proceso de creación-composición

Mastropierro, Jacinto

UNICPBA (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires) Tandil /
Argentina.

Introducción

Las siguientes reflexiones están cimentadas, y fueron posibles, a partir del entrenamiento-laboratorio escénico del proceso de creación-composición de la obra teatral Fantasmática¹, una creación de mi autoría- con la participación de un equipo de trabajo- en resonancia con textos de Eduardo “Tato” Pavlovsky. La mínima pretensión es aportar al debate acerca de la creación-composición teatral, en este contexto epocal, buscando generar nuevas discusiones acerca de cómo hacer teatro, basándonos, en lo específico de nuestro proceso en particular, en sus deudas y posibles contribuciones.

El encuadre o la abertura

Un actor-dramaturgo, un músico, dos sillas, luces, y unas imágenes proyectadas en la pared de fondo con textos que se escriben en el momento, es todo lo que hay en escena (la puesta, se podría decir, aunque la palabra puesta me recuerda al teatro nacional de grandes salas, a los escenógrafos y los directores de puesta en escena, y este trabajo no va por esa vía). La obra se crea en 6 meses de ensayo, con algunas intermitencias en el medio por vacaciones o giras de los integrantes del grupo. El mismo está conformado por seis personas: el músico, el director, la asistente de dirección, el iluminador, el creador de las visuales, y el actor dramaturgo. El dispositivo de trabajo, entendiendo la palabra dispositivo como algo que dispone y no como maquina operativa rígida, dispositivo en el sentido pichoniano de E.C.R.O², moviliza la creación-composición desde los roles formales enunciados

¹ Se adjunta luego de la bibliografía los links del video del estreno de la obra, en la sala teatral La Fábrica, el día 3 de junio del 2017.

² E.C.R.O: Esquema Conceptual Referencial Operativo. La concepción de ECRO es, según palabras de Enrique Pichon-Rivière: "un conjunto organizado de conceptos generales, teóricos, referidos a un sector de lo real, a un determinado universo de discurso, que determinan una aproximación instrumental al objeto particular concreto. El método dialéctico fundamenta este ECRO y su particular dialéctica". (Pichon-Rivière en Zito Lema, Vicente, 1976).

anteriormente. Como actor-dramaturgo fui quién propuso realizar este trabajo en colectivo y quien convocó a los integrantes, razón por la cual en el proceso me consolidé como coordinador, rol que también ocupó en sus debidos momentos el director de escena. La asistente realizó crónica de los ensayos siguiendo, de alguna manera, el camino etnográfico de registro de la Psicología Social³.

Mi propuesta fue desarrollar un dispositivo de creación-composición a partir del dispositivo de la Multiplicación Dramática, basándome, en un principio, específicamente en los momentos propuestos en el libro “*Las escenas temidas del coordinador de grupo*”, psicotécnica creada por Pavlovsky, Kesselman y Fridlewsky. Metodológicamente seguí, sobre todo al principio del proceso de creación, tres momentos que los autores desarrollan en el libro antes nombrado: escenas temidas, escenas familiares consonantes, y las escenas resonantes o resultantes. Estos momentos ya no son pensados para coordinadores de grupos, sino para actores (y creadores en general apropiación mediante) en procesos de creación y lo esencial es la búsqueda y multiplicación de los sentidos que están incluidos en estas escenas y que se consideran material creativo latente. Potencial que se cristalizará en la composición escénica.

Escenas temidas: momentos embarazosos o terribles por los que se suele pasar o se teme pasar en un proceso grupal, institucional o ceremonia social (ya sea en grupos primarios o secundarios). Estos momentos o imágenes conflictivas pueden convertirse en escenas a dramatizar, escribir, pintar, dibujar, cantar, etc.

Escenas familiares consonantes: las escenas temidas son utilizadas como vía regia para llegar al inconsciente del sujeto creador. Se utilizan palabras, imágenes mentales, soliloquios, movimientos corporales, que puedan rastrear algunas escenas familiares. Este proceso se puede vivenciar mediante la lectura o apreciación de una obra de arte, la escena temida está contenida en el texto que leo o la obra que observo o escucho, y mis consonancias familiares emergen en ese proceso de lectura o espectación. Nuestro objetivo no es la asociación libre, en términos freudianos, sino más bien un agenciamiento, propio de una máquina deseante en el sentido deleuzeano.

³ Dentro del esquema de trabajo de la Psicología Social, el observador es participante, aunque sea silente, está participando y operando en el trabajo. Su presencia física atraviesa el ensayo y sus devoluciones son recortes de recortes de las líneas argumentales que se trazan. Para más información ver Rosana Guber “La Etnografía, método, campo y reflexibilidad” (2001. Grupo Editorial Norma). Parte de la dramaturgia que no está en escena, pero que surgió en las improvisaciones de algún ensayo, es agregada o comentada por la asistente en textos que aparecen en la proyección durante la obra, y que no están prefijados, sino que emergen a partir del existente escénico, de lo dicho o no dicho que ella puede molarizar en cada devenir.

Escenas resonantes o resultantes: el grupo se apropia de las escenas temidas y consonantes y las multiplica, busca algunos posibles sentidos mediante la dramatización, escritura, baile, etc. de otras escenas, que aparentemente estaban contenidas en las escenas raíz, y que comienzan a circular en el complejo entramado grupal que se generó durante el trabajo. Espejos deformantes le devuelven al protagonista y al grupo nuevas escenas, escenas resonantes. Fotografías ampliadas. Estas escenas resultantes tienen potencia escénica y pueden llegar a formar parte en el montaje del espectáculo o ser parte de las inscripciones (implícitas y latentes) que alimentan el devenir del existente escénico.

Estas definiciones están basadas en el libro *Las escenas temidas del coordinador de grupos* (Pavlovsky, Kesselman y Fridlewsky, Pp. 36-39, 2007) y han sido adaptadas a nuestro proceso de trabajo y nuestra relectura de estos procedimientos, con fines creativos-compositivos, ya que en su origen tienen una finalidad terapéutica y/u operativa.

Me explico de manera sencilla y sintética, ya que no hay grandes misterios detrás de esta elección y de su forma de ejecución; elegí varios textos de Pavlovsky: *El Cardenal*, *Poroto*, *Potestad*, *Cuentas Pendientes*, *Cerca*, *Rojos globos rojos*, *El señor Galindez*, las entrevistas realizadas por Jorge Dubbati para el estudio preliminar de *Teatro completo* de Eduardo Pavlovsky, sus escritos acerca de lo grupal, *La multiplicación dramática*, entre otras lecturas relacionadas al autor que con las que me fui cruzando. La más importante a mi parecer es la obra teatral *La muerte de Marguerite Duras* (obra que me sirvió como estructura y de la que extraje varias imágenes y textos). En esas lecturas, sin memorización de texto, el autor me prestó sus escenas; fui al ensayo con el director y la asistente de dirección (y el músico, el iluminador o creador audiovisual, en la medida que podían acercarse a los ensayos y resonar con lo indagado) e improvisé-dramaticé empapado de esas escenas y en la búsqueda de mis escenas familiares consonantes. Una vez que estas emergieron a lo largo de varios ensayos comenzamos a componer escenas resonantes, no sé si decir resultantes de buenas a primeras, pero posibles escenas que luego formarían parte de nuestra obra en resonancia con Pavlovsky. El texto "fijado", como se suele decir (las comillas hacen referencia a que más allá de una estructura y una lógica me permito improvisar, decir y hacer, en el devenir del existente escénico), nunca fue escrito, se construyó durante los ensayos, con las pasadas, con las devoluciones del equipo de trabajo a lo largo del proceso, pero nunca escrito y estudiado para un ensayo. En algunas ocasiones escribí algunos textos en soledad, pero nunca los memoricé, fueron

expansiones, rizomas que se entrecruzaron con el existente escénico del ensayo y se proyectaron en lo que hoy se puede ver en el devenir de las funciones. Estos fueron a mi parecer, agenciamientos, deseos, fueron el frío y el gas de la gaseosa, pero no la gaseosa en sí, siguiendo la metáfora de Žižek.

Los “sentidos” posibles

Lo Real es lo insoportable, lo Simbólico se presenta como operador de nuestra subjetividad, lo Imaginario nos recubre, nos protege, nos rescata de lo fragmentado e ilógico que es propio del devenir humano. Lo Imaginario, lacaniano, y los imaginarios, en términos de Castoriadis, son entendidos aquí como tecnologías fundamentales del actor, las que lo alejan, al igual que a toda la humanidad, del horror, del vacío, de la precariedad que es razón y ser de la existencia misma. Fantasmática hurga sin poder escarbar lo suficiente en este universo de contradicciones entre el ser y el querer ser, entre lo que el ser cree que es y su existencia pluralizada y colonizada por fantasmáticas recurrentes. Žižek hace referencia a una ventana en la que proyectamos nuestras más profundas fantasmáticas, donde el consciente imagina, fantasea (por así decirlo) lo que es Real (lo tormentoso). En la obra está la ventana, está el vacío, la pérdida de la dignidad, la búsqueda desesperada por singularizarnos a través de la narración, la reconstrucción de nuestra idiosincrasia a través de un discurso fragmentado, desordenado e incierto, ya que el actor-personaje no recuerda nombres, ni días específicos, los lugares son difusos o arquetípicos, lugares-imagos; la playa, un barrio, un arroyo, un auto, una peatonal. Referencias sin rostro, sin órganos, que se tornan difusas, pero al mismo tiempo, inteligibles para el espectador. Ese imaginario Castoriadiano del que hablábamos, es el punto de anclaje, es la punta del iceberg que me permite no estar levitando rodeado del discurso amo (S1). Si bien los S2, “el saber”, no son claras condensaciones de significantes se manifiestan en estos puntos de anclajes que ceden lugar (a nivel de los imaginarios grupales, institucionales y sociales instituidos) en la búsqueda de un relato, de un sentido. Lacan señala “tengo extremado deseo de distinguir lo verdadero de lo falso en mis actos” (Lacan, seminario 11, en Osvaldo Bodni, 2014). Inclusive cuando en el texto se nombra un lugar específico, Paraguay, es un Paraguay ambiguo, extrañado, del que el actor-personaje solo tiene recuerdos segmentados sin nombres específicos, podría ser Paraguay u otro lugar que no sea Argentina. Las pocas certezas que hay no son tales, están más ligadas al goce de narrar y vislumbrar-se en ese “cuentito”,

singularizar-se, que ha dar corporeidad a esos lugares donde suceden los relatos. Un espectador, luego de una función en Espacio Dínamo en Capital federal, me dijo que en el final de la obra, cuando hago un repaso de todo lo que había en el lugar y que se está desvaneciendo, el sintió que le "cerraba todo", que había un sentido que antes no había encontrado. O al menos eso entendí de su devolución, hubo un gesto de satisfacción mientras me decía esto, como si no hubiera querido irse envuelto en la incertidumbre de; ¿Por qué lo hizo, que decía, que contaba?

Los procesos presentacionales en la obra Fantasmática- lo performático del existente teatral- están más ligados, ontológicamente, a la diégesis que a la mimesis, como formas expresivas. El actor-personaje, narra historias "sueltas", e inclusive algunas narraciones se van disolviendo sin llegar a un final propiamente dicho. Esta disolución (o la idea de que todo se desvanece ya que no son más que recuerdos recreados) se metaforiza en la escena del helado con la paraguayita (Parte 2, min 1,50), él la mira, los helados se le derriten en las manos y no sabemos si la besa o no la besa, queda inconcluso, "abierto". Las reglas de la narración tienen sus propias lógicas y no dependen de desenlaces realistas o tensiones extravagantes, ni reposan en los esquemas de narración clásico con principio- nudo- desenlace- final y final propiamente dicho. Inclusive, se sugiere que podría ser así, pero no lo es, sin ser deíctico, se vuelve autocrítico, auto-referencial, hiper-conciente, meta-teatral, liminal. Con esto último señalamos un umbral, una frontera difusa que se visualiza solo a partir de conjeturas, de enunciados, que buscan unas posibles categorías para este tiempo y espacio, creación y reflexión, y que podemos llamar de manera arrebatada lo epistemológico; y siendo negativos, el corset de conjeturas dialogadas socio-históricamente.

Cabe aclarar que en lo dicho en el párrafo anterior no pretendo descalificar al "teatro clásico" o "realista", pero si exponer una forma de crear que ha surgido de la indagación activa, en proceso, y que me ha dado por resultado una teatralidad que se escapa a mis anteriores producciones, que se permite trabajar con el fondo o con la forma según la necesidad y la vitalidad de la escena, que encuentra lógicas internas, y no se aferra a que el espectador sepa lo que pasó. En el momento que el actor-personaje "sienta" en una silla a su padre y en otra a su madre (parte 2, min 11,55), y narra un verano en familia, dice: "voy a hacer de mi madre", y realiza la acción. Estos pequeños comentarios, que anticipan lo que hará, pueden aparecen en esa parte o en otra, siempre fiel a las necesidades orgánicas y al devenir de la escena. En algunas escenas se cuenta antes lo que va a suceder, el desenlace, y el actor-personaje remarca que no quiere que estén pendientes de lo que va a pasar sino de lo

que pasa, del gestus del personaje, y que por eso anticipa lo que va a suceder a nivel de la trama, así no se distraen. Este recurso fue visibilizado, luego de haber sido ejecutado, como una clara influencia del teatro épico brechtiano, en *Madre Coraje o Terror y miseria en el Tercer Reich*, por ejemplo, se anticipan en la fábula- a modo de distanciamiento- lo que sucederá en la siguiente escena.

Alain Badiou, en su escrito sobre Teatro y Filosofía, expone algunas ideas sobre el “tiempo” en el teatro que pueden aportar a este ensayo, y que si bien están siendo asimiladas por mi necesidad argumental, entran en diálogo con lo antes dicho acerca de la construcción temporal y el devenir escénico:

“(…) el teatro muestra que toda medida real del tiempo compromete una presentación de lo intemporal. Exhibe la conjunción máxima, la del instante y la eternidad. Construye su tiempo, mientras que nosotros soportamos el tiempo banal. El teatro nos indica que, para saber quiénes somos, donde nos situamos y qué vale nuestro tiempo hacen falta Hamlet, Antígona, Sollnes el constructor, y Berenice y Galileo, que no existen temporalmente, sino en el tiempo experimental y singular del teatro. Deseamos entonces un teatro indiferente al tiempo corriente, un teatro inoportuno, un teatro de contratiempo y de contracorriente”. (Badiou, p. 126, 2005).

Cierre; abierto y potencial

Esta es una propuesta que intenta exponer, como un momento más en una infinita reflexión sobre nuestra investigación en la práctica, la subjetividad del acto puesta en palabras. Digo nuestra investigación porque, sin el permiso de nadie- diría Spregelburd- hago referencia al trabajo de un grupo y a las “instituciones” en las que estos se agencian y agencian- “El contexto se hace texto grupal”, en palabras de Ana M. Fernández (Fernández, 2008). Algunas de estas lecturas eran inquietudes, resonancias, a priori de la creación-composición de la obra *Fantasmática* y otras son las resonancias posteriores. No quisiera decir resultados ni asociaciones, sino más bien como señalé anteriormente, producciones de unas máquinas deseantes.

Fantasmática es una experiencia, un dispositivo, que comenzó como “las escenas temidas del actor creativo” y devino (sin olvidar su lugar de partida) en un teatro de la multiplicidad, donde los procesos presentacionales no descansan en la trama, sino en la

construcción orgánica del existente escénico y en la apertura para disipar sentidos multisignificantes, una obra abierta, susceptible de ser multiplicada en cada espectador. La teatralidad que propongo alberga su esteticidad poética en las variaciones sobre sí misma (resonancias multiplicadoras de un devenir escénico siempre incompleto), no plegándose endogámicamente, sino expandiéndose de manera multivalente.

Intentando no caer en el hedonismo y corriendo el riesgo de caer en él- buscamos un goce que pueda unir simbólicamente a estos sujetos escindidos de sí, mediante la estimulación del espacio transicional que es la creación. Pretendemos generar entrenamientos-laboratorios de creación y reflexión en la práctica artística donde podamos gestar nuevos dispositivos de trabajo, y desde allí, Indagar sobre las formas y los tiempos teatrales, generando ensambles artísticos alternativos dentro de este campo, para proyectar, si eso es posible, nuevos umbrales desde nuestras trayectorias formativas, perfilándonos en nuestro contexto epocal como hacedores teatrales.

Bibliografía

BADIOU, Alain (2005). *Imágenes y palabras, escritos sobre cine y teatro*. Editorial manantial, Buenos Aires, Argentina.

BODNI, Osvaldo (2014). *Congreso Argentino de Psicoanalisis*. (Internet)

Link: http://congresoargentino psicoanalisis.com/descargas/Talleres_completos_3_4.pdf

DELEUZE, Gilles. Guatari, Félix (1985). *El anti-edipo, capitalismo y esquizofrenia*. Editorial Paidós, Buenos Aires, Argentina.

FERNANDEZ, Ana Maria (2008). *Las lógicas colectivas*. Editorial Biblos, Buenos Aires, Argentina.

FRYDLEWSKY, Luis. Kesselman, Hernán. Pavlovsky, Eduardo (2007). *Las escenas temidas del coordinador de grupos*. Editorial Galerna, Buenos Aires, Argentina.

MASTROPIERRO, Jacinto (2016-2017). *Cuadernos de anotaciones del proceso creativo-compositivo y de la recepción de Fantasmática*.

NATANSON, José (2015). *Chocolate laxante*. Diario página 12.

Link: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-265203-2015-02-01.html>

PICHON-RIVIÈRE, Enrique (2013). *Proceso grupal*.

Link: <http://procesogrupal.overblog.com/la-propuesta-te%C3%B3rica-de-pichon-riviere>

SANTAGADA, Miguel (¿?). *Fichas de seminario de maestría*, Facultad de Arte, Unicen.

SPREGELBURD, Rafael (2013). *Charla TEDx Argentina*.

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=8EEZdO0KAGo>

ZITO LEMA, Vicente (1976), *Conversaciones con Enrique Pichón Riviere. Sobre el arte y la locura. Cap: La Psicología Social. Sus fundamentos. El esquema conceptual, referencial y operativo*, Ediciones cinco, Bs. As.

ZIZEK, SLAVOJ (2006). *Lacrimae Rerum*. Editorial Sudamericana Buenos Aires, Argentina.

Links obra

Parte 1: <https://www.youtube.com/watch?v=FXYACSDRwDw>

Parte 2: <https://www.youtube.com/watch?v=0H3OF-5b4j0>

Parte 3: <https://www.youtube.com/watch?v=1w7K1xXBS1s&t=1088s>

La metáfora potencia lo real- el hecho teatral, identidad y memoria

Juliá, Andrea.

UNA (Universidad Nacional de Arte) Buenos Aires / Argentina.

El grupo **Teateatro**, al cual pertenezco, cuenta en su repertorio con la pieza “**SECRETOS** (*no hay paz en los océanos cuando mueren niños en la tierra*)” que tiene la particularidad de haber nacido a partir de un hecho real y que a su vez incluye en su estética el abordaje y la mixtura de cuatro lenguajes artísticos, razón por la cual estoy presentando esta ponencia en este Congreso.

Esta presentación que voy a hacer surge de un artículo que escribí para el Seminario Teorías de la Comunicación Artística dictado por la Dra. Ana Silva en la Maestría en Teatro orientación Dirección; que hacerlo no sólo fue muy importante para mí en lo personal, sino que le dio al grupo la posibilidad de que un trabajo que aparentemente había terminado resurgiera, renovándose en su forma de ser transmitido y por lo tanto continuar teniendo activo uno de los espectáculos a través de los cuales manifestamos nuestra militancia por la vida a través del teatro, en defensa de los derechos humanos y por la verdad, la justicia y la memoria.

Tomo el título del escrito (publicado en la revista virtual El Peldaño de la Facultad de Arte de Tandil de la UNICEN)¹ para el de la ponencia, porque es la puerta que invita a reflexionar sobre el hecho artístico permitiéndome hacer hincapié en varios sentidos.

Dicho artículo al que hago referencia, si bien tiene puesto el acento en el uso de la tecnología en escena, (cosa que sucede en la puesta de SECRETOS...) se describe también la emoción que produce un hecho artístico más allá de las intermediaciones tecnológicas que aparezcan, ya sean aquellas incluidas en el montaje, o la que se hace inevitable cuando se ve teatro a través de una filmación. Sobre este punto voy a explayarme más hacia el final de la ponencia.

La situación en clase que dio origen a su escritura, como dije antes, nos dio la posibilidad al grupo de repetir la experiencia profundizando nuestro propio trabajo escénico

¹ <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/381>

(devenido en trabajo teórico) al tener que exponer en diversas circunstancias, cómo fuimos elaborando un espectáculo que contenía como principal desafío profundizar la poiesis propia del teatro a partir de un hecho real.

En principio creo conveniente, antes de ver la proyección de una síntesis del material, contar lo que dio origen al mismo para contextualizar el tema de la obra y así poder apreciar luego la esencia del montaje escénico.

Hace unos años se produjo el hallazgo de los restos de la niña Mónica Santucho, desaparecida el 3 de diciembre de 1976 junto a sus padres, Catalina Ginder y Rubén Santucho, cuando tenía 14 años. Conocer esa noticia me sacudió profundamente no sólo por lo impactante del caso sino porque en la lectura de los hechos descubrí que ella y yo habíamos nacido con días de diferencia, lo que me hizo que repensar mi propia adolescencia, mis conocimientos de la situación política y social que se vivía en ese momento; pero sobre todo produjo una imagen interna muy fuerte que fue la idea de que “sus huesitos” habían salido a la luz para dar a conocer esa historia y como muestra de que la verdad indefectiblemente alguna vez se conoce.

Al mismo tiempo se contó que Mónica logró esconder a su hermana y a su hermano en un tacho recolector de basura que se encontraba cerca de su casa. Sus padres fueron asesinados en el operativo; pero ella no pudo escapar y fue secuestrada, mantenida cautiva y abusada durante tres meses en diferentes Centros Clandestinos de Detención.

Como dije, toda esa información me zarandó emocionalmente y necesité ponerlo en un texto escrito en forma de poema dramático para una sola voz, adonde se narra el momento en que esa niña, ya mujer, vuelve a la tierra para contar lo que pasó con ella y sus hermanos.

El poema describe en un primer momento como esa niña/mujer, convertida en un pez/ave, se encuentra retenida por el agua que no la deja terminar de emerger hasta que puede narrar lo sucedido, hacer la denuncia (no sólo de ese hecho, sino de todo lo que implique la muerte de niños en la faz de la tierra), enfrentándose al conflicto que eso supone; llegando a un epílogo que es una suerte de conclusión que la niña/mujer hace de su propio destino, pero que deja una luz de esperanza ya que al poder contar la verdad el camino hacia la paz se presenta posible.

En una primera instancia el texto de por sí era lo que me completaba internamente, pero luego sentí que era importante incluir música, por lo que comencé a trabajar con el músico del grupo que hizo un trabajo muy acorde al clima que planteaba la poesía y lo pasé a llamar poema dramático en 4 tiempos musicales.

Una vez terminada esa etapa de creación lo mostré en una primera versión de puesta en escena a modo de instalación en un Festival de Teatro Internacional en Rosário Do Sul, Brasil, que me ayudó a cotejar el material con el público y detectar que el mismo era muy abierto y que podía enriquecerse aún más.

Así fue que meses más tarde, abierta la convocatoria para ciclo de Teatro por la Identidad 2012 en C.A.B.A., decidí presentar el material para ser evaluado y en la elaboración de la propuesta de puesta en escena que llevaría la dirección de Horacio Medrano, planteamos la escenificación del poema dramático bajo la concepción de un trabajo que incluyera la danza y el audiovisual sumado a la poesía y la música.

Como hecho inusual pedí al jurado, en forma especial, que leyera el texto escuchando la música ya que el mismo, desde nuestro punto de vista, era una unidad que se completaba desde luego con la descripción de la propuesta escénica.

Ahora sí, me parece importante ver la proyección para luego poder hacer una descripción de la experiencia concreta de puesta en escena, desglosando los distintos lenguajes abordados en la pieza y describiendo cómo se fue gestando el material desde la dramaturgia, actuación, dirección, música, escenografía, vestuario y danza.

PROYECCIÓN DE TRAILER DE 8 MINUTOS. DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE CREACIÓN

La puesta en escena estuvo concebida a partir de la idea de hacer prevalecer lo sonoro en las dos dimensiones que propone el material: la palabra poética y la música, destacando el valor de la poesía no solo como poesía en sí, sino también observando y trabajando la importancia de la palabra como imagen.

Al mismo tiempo, al entramado de estos dos lenguajes se sumó el lenguaje audiovisual que funcionó como ámbito escenográfico acentuando la idea de un espacio austero apoyado por pocos elementos escénicos.

La metáfora poética que parte de la imagen de un cuerpo muerto (transformado en la poesía en un pez/ave) que “regresa a la tierra para decir su verdad y denunciar la injusticia”, fusionada con las partituras musicales hicieron de soporte para expresar desde el movimiento una representación abordada desde de la actuación y la danza; es decir, la palabra dicha en escena por una actriz e interpretada a través de la danza por una actriz – bailarina.

Entonces la idea general fue plasmar un espectáculo donde lo interdisciplinario conviviera, para dar fuerza a una historia, que por su dureza, precisaba ser contada como un cuento poético que invita a un final esperanzador.

Fue revelador ver que la potencia trágica del caso real cobró forma desde ese texto poético y abrió paso a la creación de un texto musical paralelo y complementario; que a su vez le dio paso a la creación de un texto audiovisual y a una coreografía, también paralelos y complementarios.

Una vez decidido el cómo contar la historia el proceso de montaje fue intenso y arduo.

Se tomó la decisión de que la filmación que se vería en la proyección incluyera la música, los silencios y los momentos sin imagen; en tanto que la actuación y la danza serían en vivo, pero debían ser trabajadas dentro de los tiempos musicales y de imagen de proyección muy puntualmente y muy meticulosamente.

Esto reforzó la propuesta inicial de un trabajo concebido desde la economía no solo en los recursos escénicos, sino también en una actuación que potenciara la palabra, la emoción, la historia, expresada más por los impulsos internos que por su manifestación exterior en el espacio en donde las imágenes audiovisuales, en diálogo con lo que sucediera en escena, fueran a la vez generadoras y continente de los movimientos danzados. O sea todo un trabajo de interacción muy aceitado, que propuso tanto durante el proceso de investigación como en el momento de función; una actuación basada en un trabajo de partitura de acción definida que debía mezclarse con la danza. Y una danza a partir de una coreografía muy prolija debía que incluir la actuación.

Los ensayos del trabajo tuvieron la particularidad de que en todo momento estuvimos presentes todos los artistas que formábamos parte del equipo creativo. Menciono esto que podría parecer un dato irrelevante pero no lo es por varios motivos. El primero porque en el cotidiano de una ciudad como Buenos Aires, se hace muy difícil congeniar horarios comunes, sobre todo teniendo en cuenta la característica del trabajo ad honorem sabiendo que la disposición debía ser de no menos de 5 horas en cada encuentro previsto. Y lo segundo, dada la propuesta escénica, era inevitable que todos aportaran desde su lenguaje, sin perderse ninguno ni un minuto del proceso de creación; ya que la dirección iba solicitando a cada integrante la participación activa durante los ensayos para generar incentivos a las intérpretes o imágenes disparadoras que serían incluidas en el video o situaciones sonoras, o cambios en el texto, etc que eran sumadas a las ideas originales o que ayudaban a descartar material que

se presentaba demás. Esa convivencia hizo posible que el espectáculo se fuera moldeando a través de un verdadero entramado de dramaturgias ya que la direccionalidad era concreta y contundente dado que el director tenía muy claro el concepto general del espectáculo y fue llevando a cada uno en su lenguaje a un puerto en común. Me parece importante mencionar a quienes conformábamos el equipo de trabajo: La intérpretes Carolina Borca la bailarina (que a su vez realizó la coreografía), y yo, como dramaturga y actriz. El músico Gustavo Testa, el vestuarista y escenógrafo Miguel Ángel Nigro, los realizadores del audiovisual: Rodrigo Medrano y Matías Toledo, el asistente de dirección: Maximiliano Galeano, la fotógrafa María Gutiérrez (que iba realizando el registro del trabajo dadas las características del mismo ya que durante el proceso no sabíamos exactamente si alguna de las imágenes de ensayo formarían parte del audiovisual) y desde luego el director que también realizó el diseño de iluminación: Horacio Medrano.

Continuando con la descripción del proceso creativo quiero mencionar algunos momentos que fueron eje.

Por un lado cuando se seleccionaron los pocos objetos descriptivos que se utilizaron en escena como el tacho de basura y dos muñecos que aluden a la presencia de los hermanos ocultados en dicho tacho y muñecos partidos, rotos, intervenidos plásticamente por el escenógrafo, que cuentan de manera simbólica a los otros niños apropiados, aún buscados.

Otro momento fue cuando hubo que definir el vestuario ya que debíamos utilizar algo que nos diera la posibilidad de movernos libremente en escena dado el trabajo de movimiento, y que a su vez fuera acorde a las imágenes del mar que subyacen en el texto y que se potencian en el video.

Un vestuario que pudiera sintetizar en el color y la textura de sus telas un cuerpo sin cuerpo. Esa búsqueda y definición enriquecieron notablemente la interpretación, nos liberó de presiones externas que limitaran nuestro desempeño en escena, y nos ayudó a completar la imagen exterior de nuestros personajes que a su vez estábamos encarando desde la idea de dualidad, adonde una era la otra: su espejo, su alter ego o sus pensamientos según cada tramo del texto.

Y finalmente otro momento hermoso y de un impacto muy alto en el trabajo fue cuando la dirección y el escenógrafo trabajaron puntillosamente la imágenes que se verían en el audiovisual con la idea de dibujo de sugerencia en una parte y en la otra con la inclusión de paisaje real que acentuara la imagen poética de ese pez/ave que emerge de él. El escenógrafo, que es artista plástico, realizó innumerables dibujos en acuarela de algunas imágenes surgidas

en ensayos o disparadoras desde el texto. Ese trabajo, que demandó muchas horas extras al de los ensayos fue sin duda lo que terminó de dar identidad al espectáculo.

Menciono estos como síntesis y agrego solamente que durante el proceso de trabajo tuvimos la posibilidad de hablar con Alejandra Santucho (hermana de Mónica) quien en una muy generosa y emotiva reunión nos describió los hechos reales ya que ella estaba observando todo lo sucedido en el operativo desde una casa lindera y nos aclaró que el tema del tacho de basura fue una interpretación del hecho de que ella y su hermano menor fueron cuidados por militantes compañeros de sus padres en una casilla de un basural hasta ser entregados a sus abuelos maternos.

Esa conversación nos motivó nuevas imágenes e incluso generó algunos cambios en el texto original incluyendo apartados adonde aparece una conversación entre madre e hija e incluso una frase escrita por la propia Mónica en cautiverio que nos pareció reveladora que fue incluida en un pasaje cerca del final.

Finalmente quiero cerrar la ponencia haciendo alusión a lo que dio origen a la misma, como decía al principio, que es el artículo del seminario.

El escrito describe la situación de la proyección en clase de una función de la obra “SECRETOS...” mostrando mi prejuicio de que llegado el momento de proyectar el video de la obra, y aquí transcribo mis propias palabras escritas: *“el entorno iba a distanciar completamente al espectador del hecho artístico ya que veríamos un espectáculo de teatro en una pantalla de video a través de un proyector conectado a una computadora; y más aún: esto sería posible gracias a una confección wifi que posibilitaba transmitir el espectáculo desde la web directamente. Todo sería atravesado por lo técnico/tecnológico. Y todavía más. El espectáculo en cuestión estaba filmado en el Teatro Nacional Cervantes desde la cabina de luces y sonido ubicada entre los palcos del fondo de la sala, con cámara fija, sin acercar el zoom hacia la escena ya que el trabajo tenía una importante presencia de imágenes audiovisuales que constituían el espacio escenográfico de la pieza y que narraban al tiempo que sucedía la acción. O sea: tecnología + tecnología + tecnología. ¿Tecnología? ¿Tecnoescena? ¿Técnica?*

Planteado este interrogante y gracias a ciertos soportes teóricos estudiados en el seminario fui desglosando y describiendo la situación, vuelvo al artículo: *“Desde mi “artístico” punto de vista todo estaba dado, a priori, para que la emoción/conexión sensible, no apareciera. Me parecía que todo atentaba para que el estudiante/espectador, no se dejara influenciar por lo auténtico de lo que sucedía en escena, sino más bien, sentía que todo*

estaba dado para ubicar el pensamiento y el análisis por delante. Me preguntaba: ¿podría todo ese recurso tecnológico, frío y mediado por cables alámbricos e inhalámbricos, provocar la emoción?” Lo primero que ocurre al finalizar la proyección es el aplauso y el pedido de realizar un desmontaje del espectáculo. Hoy en día podría decir que creo que en ese mismo instante empecé, sin saberlo, a gestar esta actividad que estamos compartiendo (y que ya he expuesto en otros Congresos y Festivales Internacionales dentro y fuera del país); ya que desandar el recorrido hecho para el montaje del espectáculo fue visibilizando algunos temas puntuales que son los que describí anteriormente. Es decir que aquello que para nosotros, creadores, era parte del trabajo que hacemos como forma de vida; se transformó de un hecho artístico a un hecho pedagógico que nos abre la posibilidad de generar una doble transmisión de nuestro trabajo.

Ahora sí cierro esta presentación con una de las primeras conclusiones que se manifestaron casi en forma unánime aquel día y que yo tomé como lema de varias actividades que estoy llevando adelante: LA METÁFORA POTENCIA LO REAL. Y digo en el artículo : *“Vimos que la metáfora estaba dada a priori con el abordaje poético de un tema escalofriante y sostenida en su dramaticidad justamente, por lo tecnológico. Lo metafórico redimensiona. Hay una realidad muy insoportable que a veces mostrarla muy directamente desrealiza y el desvío metafórico termina siendo más real que la realidad, es una paradoja de nuestro tiempo. Nosotros como creadores teníamos miedo de que lo metafórico alejara al espectador, pero evidentemente el artista tiene que confiar en lo que está haciendo si sale desde ese lugar tan genuino, porque en lo metafórico esta en el corazón de lo real. En el caso nuestro lo tecnológico apareció como necesidad, no hubiésemos podido contarle de otra manera y al surgir desde esa necesidad se materializa, potencia y dimensiona”*

Seguramente de lo expuesto surgirán preguntas que con gusto voy a responder y desde ya que los invito a ver el espectáculo completo en la web visitando la página del grupo www.teateatro.com.ar o el blog de la obra www.secretosenelmar.blogspot.com o a leer el texto completo publicado por TXI en su último libro ya que dejo un ejemplar en biblioteca de la Facultad de Arte.

Me gustaría ofrecer un último pensamiento. TEATEATRO a través de SECRETOS (*no hay paz en los océanos cuando mueren niños en la tierra*) pretende no solo rendir homenaje a la valentía de Mónica; sino que invitamos a reflexionar sobre todos aquellos otros niños que son víctimas de cualquier tipo de vejación a sus derechos, invitando a un final esperanzador donde la verdad guía hacia el camino de la justicia y la libertad.

La organización negra: procesos creativos y construcción escénica

Marconato, Clara

UNCPBA (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires) Tandil /
Argentina.

Introducción

La década del 80 significó en nuestro país un tiempo de apertura, de fusión de expresividades, de creatividad y, sobre todo, la configuración de un espacio propicio para la proliferación de mundos. Fue en las discotecas, en los bares, sótanos, en lugares recónditos y espacios inesperados, entre bandas de rock, fetiches, varietés, donde surgieron propuestas artísticas y culturales singulares que redimensionaron la figura y el sentido del cuerpo vivo. La búsqueda constante de un nuevo lenguaje, de una nueva estética que los uniera y que los diferenciara de aquellos años oscuros de la dictadura definió una época marcada no sólo por la necesidad de visibilizar lo negado sino también por la necesidad de ver distinto.

Entre los grupos emergentes se encontraba *La Organización Negra*¹ (LON), caracterizada por una estética particular, oscura y de gran impacto visual, donde la presencia del cuerpo ocupaba un lugar central. Un cuerpo que había sido negado, prohibido, manipulado, maltratado, desaparecido y asesinado en el pasado reciente.

Los primeros trabajos performáticos en la calle, llamados “ejercicios”, y los espectáculos teatrales en un espacio cerrado y particular como lo fue Cemento (*Lanegra Diciembre* y *UORC*), las dos versiones de *La Tirolesa* (en el Centro Cultural Recoleta y en el Obelisco) y las obras *Argumentum Ornitológicum* y *Almas examinadas* en un espacio tradicional “a la italiana”, dan cuenta de un recorrido creativo heterogéneo y multifacético. Se trata de un discurso corporal plástico y flexible, y de un teatro performático cuya expresión artística es interdisciplinaria.

Aproximaciones al proceso creativo

En 1984 un grupo de jóvenes abandona el primer año del Conservatorio Nacional de Arte Dramático para continuar con su búsqueda artística y experimental por fuera de un espacio al que consideran cerrado e demasiado institucionalizado. Es interesante destacar que

no todos los miembros del grupo provenían de las artes escénicas. Muchos tenían recorridos en otras disciplinas como la música, las bellas artes, la sociología o la náutica.

Sus primeras intervenciones fueron realizadas en la calle durante el tiempo muerto de un semáforo en rojo; interpellando al transeúnte, vomitando sobre el asfalto, participando de congelamientos al cruzar de una vereda a otra, o en el traslado de una camilla cuyo paciente era un maniquí con cabeza de chanco. Su objetivo principal fue la fricción y provocación de los espectadores y transeúntes. Estas performances fugaces y efímeras se conocieron como *Los villancicos*, *Los congelamientos*, *El vomitazo*, *Los fusilamientos o muerte en el asfalto*, *El chanchazo* y *La procesión o el paseo papal posnuclear*. Durante este tiempo el grupo fue guiado y acompañado por Julian Howard, miembro del grupo *Los Bolatineros* y profesor de algunos integrantes de LON dentro y fuera del conservatorio. Su lugar de encuentro era una de las salas de *El Parque*: allí ensayaban, realizaban improvisaciones, creaban colectivamente y se preparaban antes de salir a la calle con la premisa de “ganarle a las vidrieras”.

Al año siguiente LON realiza su primer espectáculo en un espacio cerrado: la discoteca Cemento. El espectáculo se tituló *Lanegra Diciembre* y la experiencia en el espacio se repitió al otro año con *UORC*.

UORC se consolidó como el primer espectáculo propiamente dicho, donde debieron seguir una metodología de trabajo que implicara tres aspectos: tener una disciplina de ejercicios, ser conscientes de los límites entre el cuerpo del actor y el de los espectadores, y el desarrollo de un lenguaje propio: la idea de performer/actor, a la que definieron como *modelo vivo* y que consistía en “una estructura particular cuyo soporte fundamental es el cuerpo del actor, y por ello mismo fuera de todo orden de complejidad. El modelo vivo es la confluencia en el cuerpo de un actor de una caracterización plástica y de determinada cualidad de movimiento”².

La búsqueda de materiales para cada función, la repetición semanal de la obra y la continuidad en el trabajo que implicaba, llevó a una reestructuración del grupo. Al respecto Manuel Hermelo señala lo siguiente:

“UORC fue entrar de lleno en lo que es un espectáculo, la repetición, lo que implica repetir un espectáculo, prepararte físicamente, empezar a especializarte, se empieza a especializar el que tenía más destreza física hacia lo físico... Era como algo colectivo que después se iba procesando grupalmente. Después la música se empezó a hacer en

² Programa de mano de *UORC* (1986/1987) citado en González, 2015, p.192.

*vivo, entonces ya no era alguien que solo componía la música sino que intervenía activamente como una persona más del espectáculo”.*³

A partir de UORC, la corporalidad expresiva comienza a tener mayor presencia, conformándose a través de un proceso constituido como laboratorio experimental y que consistía, por un lado, en entrenamientos del cuerpo, improvisaciones, ejercicios de resistencia, precisión, técnicas de andinismo (*La Tirolesa CCR* y *La Tirolesa/ Obelisco*); y por el otro, en la formación de imágenes y secuencias corporales, con el objetivo de encontrar diferentes configuraciones extracotidianas en que las acciones devinieran en la constitución de un ente poético, a partir de los excesos y potencias que emanaban esos mismos cuerpos.

En las *performances* y espectáculos de LON entraban en juego los sentidos y la energía se encontraba encauzada, no tanto en la palabra, sino en la acción y el movimiento. Ruidos, texturas, matices y densidades. La construcción de una imagen sensorial se dio a través de un torbellino de *estímulos plurisensoriales* (González, 2015) que se manifestaban por medio de aspectos significantes como la presencia del cuerpo desnudo y su relación con otros cuerpos, el maquillaje y el vestuario específicos, música envolvente, elementos sorpresas e imprevisibilidad en las acciones. No es fortuita la elección de elementos de fuerte contenido poético como el fuego, la sangre, la piel descubierta. Tensión-violencia-sorpresa. Las producciones de LON se constituyen siempre en propuestas interdisciplinarias.

En este sentido, la música de *UORC*, compuesta y ejecutada por Gaby Kerpel, asumía un papel fundamental. Grabada con anterioridad y reproducida el día de la función, permitía una estricta ejecución de acciones y movimientos por parte de los performers, y marcaba el cambio obligatorio entre escenas. Como recuerda Gaby Kerpel:

“Nosotros grabábamos la música y luego ellos seguían la música grabada. Como no había computadora, no se podía editar o grabar por tema, sino que eran segmentos largos, de 15 o 20 minutos. Los grabábamos en un grabador que corría, entonces al hacerlo todo en el momento, se tenían que atener a eso. (...) En UORC, la escena empezaba y en un momento había un pie para otra cosa, eso iba en crescendo, ellos iban siguiendo la música en ese sentido, porque sabían, por ejemplo, que tenían que

³ Entrevista realizada por la autora. Buenos Aires, 2017.

llegar en dos minutos a un lugar específico. Era como una película, porque la teníamos editada, y como una danza, tenían que seguir una coreografía prácticamente”⁴.

En *La Tirolesa/ Obelisco* también se generaba la conformación de “cuadros” pero, a diferencia de otros espectáculos, los cuadros se realizaban a partir de secuencias y coreografías en el aire. Es a partir de este espectáculo que abandonan la violencia y la fricción para encontrarse con una imagen más estilizada, aunque conservando su potencia poética y la teatralidad que venían construyendo. Esto continuó con sus posteriores trabajos: “en el caso de *Argumentum* y *Almas Examinadas* sí era más intelectual, más filosófico, pero siempre basado en algo bastante auténtico, en la idea de experimentar y encontrar también algo diferente, no repetirse con respecto a lo anterior.”⁵

En *Argumentum Ornitológicum*, donde ya no había interacción con el público, la construcción de imágenes se conformaba por medio de un montaje de secuencias de diferentes formaciones corporales, llamadas “fotos”, logradas a partir de la exploración de posiciones, superposiciones, movimientos y acciones entre los cuerpos de los performers, alternadas por cambios en la luz y apagones. Estas formaciones daban cuenta de un cuerpo experimentado, lúdico e intenso cuya indagación cambiaba de un espectáculo a otro. Al respecto el músico Gaby Kerpel afirma que

“Lo que ellos querían era cambiar radicalmente lo que había sido La Tirolesa, todo aéreo y muy grande. El desafío era realizar algo en un lugar chico, y además formó parte de un trabajo en colaboración con el Instituto de Cooperación Iberoamericana. Tenían una sala en el sótano, muy chiquita y el desafío era pasar a ese tipo de entorno diferente a lo de UORC. En este caso [Argumentum Ornitológicum] sí lo dirigió Manuel Hermelo. Éramos todos hombres y estábamos desnudos, hacíamos como fotos, sesiones. En la oscuridad, mientras yo tocaba, ellos hacían los cambios en el menor tiempo posible, se prendía la luz y aparecía otra formación, armaban, desarmaban, pero, por supuesto, era un entrenamiento bastante intenso, y además el desafío de laburar entre todos, hombres, cuerpos, posiciones rarísimas, cualquier parte del cuerpo del otro te daba en la cara. (...) En los ensayos yo también participaba como actor,

⁴ Entrevista realizada por la autora (Buenos Aires, 2017).

⁵ Entrevista realizada por la autora a Gaby Kerpel (Buenos Aires, 2017)

porque estábamos probando cosas, y después a mí también me servía para hacer la música.”⁶

Una de las características principales del grupo fue que los procesos de cada espectáculo se diferenciaban entre sí notablemente. Si bien compartían ciertos rasgos estéticos que supieron mantener a lo largo de toda su trayectoria, intentaron no atarse a un método y siempre estar permeables al desafío de nuevos retos.

Es evidente que uno de los elementos que tuvo gran relevancia y que tuvo un papel importante en la heterogeneidad de las performances fue el espacio escénico, que cambiaba en cada espectáculo: partiendo de la calle, pasando por una discoteca, interviniendo el Obelisco, hasta llegar a un teatro a la italiana.

“Tenía mucha preponderancia la cuestión del espacio. Lo que hacíamos era ir a ver el lugar, ver qué se podía hacer, si se podían colgar cosas y diseñar algo para el espacio. De alguna manera era adaptarse pero a la vez invadirlo y modificarlo, por eso lo del Obelisco también fue modificar la cotidianeidad de la gente que pasaba todo el tiempo por ahí e incluso, el final de UORC era significativo. En Cemento había dos partes y el show era en la del fondo digamos, y el comienzo empezaba acá y luego te trasladabas allá, y después había una mesa larga que era de todo el ancho del espacio y que tenía unas amoladoras que sacaban chispas, cuando avanzaban echaban al espectador del lugar. El show no es que terminaba y listo, sino que sacaba al público del espacio. Después está la parte donde se caen las cajas, una pared de cajas, siempre era una cuestión de invadir el espacio de alguna manera y también compartirlo con el espectador. Esa cosa de la espacialidad a diferencia obviamente del teatro a la italiana.”⁷

Intercambio de poéticas

La década de los 80 estuvo marcada, también, por las visitas de elencos teatrales internacionales. Experiencias que llegaban por primera vez a este rincón del mundo. Así, los artistas locales, ávidos de nuevas expresiones y lenguajes, pudieron vincularse y dialogar con propuestas emergentes que transitaban la experimentación y la renovación.

⁶ Entrevista realizada por la autora. Buenos Aires, 2017.

⁷ Entrevista a Gaby Kerpel realizada por la autora. Buenos Aires, 2017.

En 1984 el grupo asiste al Primer Festival Latinoamericano de Teatro en la provincia de Córdoba. Allí ven la puesta en escena de *Accions*, espectáculo presentado por el grupo catalán La Fura Dels Baus. El espacio escénico no convencional, la ausencia de la cuarta pared, la fricción con el público, el constante estímulo hacia los asistentes, la provocación de los sentidos, la interacción física, el estilo punk y el aporte de otras disciplinas como la plástica, las artes visuales, la música y la tecnología fueron factores que estimularon al grupo y, de alguna manera, fue el motor inspirador para LON. Para estos jóvenes, la oportunidad de asistir a una experiencia de tal dimensión fue realmente significativa y crucial. Según recuerda Manuel Hermelo:

“Ellos fueron nuestro primer disparador. Ver a La Fura fue sentir, de golpe, que el cielo de dramaturgia se te abría y que, por lo tanto, todo podía tener relación con otros intereses genuinos que existían en la época, con otros gustos, con nuevas expresiones. De algún modo, sentíamos que no teníamos una tradición argentina de la que formar parte. Creo que esta situación está atravesada por cierto carácter que tenían los ochenta.” (Citado en González, 2015, p. 151)

LON toma de *Accions* algunos elementos estéticos a la vez que los refuncionaliza y adapta a su propio estilo: fue en UORC donde zombies y figuras salidas de un comic se desplazaban sin pudor entre un público que asistía a una pelea con tubos fluorescentes mientras debía correrse al ver que una pared hecha de cajas se le caía encima. Imágenes envueltas en un clima industrial y sombrío anarco-punk, donde la violencia representada, el desagrado y el desconcierto, la deformación y lo extraño formaban parte del acontecimiento.

Otra de las fuentes fundamentales del grupo, fue la presentación de Tadeusz Kantor y su compañía Cricot 2 con las obras *Wielopole-Wielopole* y *La Clase Muerta*, representadas en Buenos Aires por esos años. Fue impactante para los chicos de LON el poder expresivo y estético y, sobre todo, la singular utilización de estructuras y la importancia atribuida a la manipulación de objetos en la construcción de la escenografía. La cama trampa partícipe de vueltas mortales que se usa en *La Clase Muerta* es similar a la que se observa en *UORC* donde el Alien gira sobre sí mismo mientras cae sobre él algo muy parecido a la sangre.

*Fue muy importante ver a Kantor, además de que era muy potente ver la escena física de los actores, también lo eran los elementos de la escenografía porque eran como estructuras que tenían algún tipo de funcionamiento; entonces nosotros de alguna manera en Uorc otro elemento importante que había era la estructura teatral: uno necesitaba hacer estructuras que se movieran en el espacio o que cambiaran de forma; entonces eso implicaba una construcción, y a medida que vos construís es tu material y es algo que pertenece al actor, te relacionás con esas estructuras y termina siendo algo importante, es decir, la construcción de esas estructuras implica un diseño. Alfredo (Visciglio), por sus capacidades, terminó diseñando los planos y bocetos: al ser más complejas, necesitábamos hacer los dibujos de esas estructuras.*⁸

En cuanto a la temática, si bien estamos frente a propuestas totalmente distintas, la muerte y la oscuridad rondan como un ángel asesino en ambas producciones. Existe otra similitud entre LON y el trabajo de Kantor, y es la preferencia por materiales en desuso, el desperdicio, por *aquello que se aproxima a la muerte*⁹. Los trajes oscuros y estrafalarios de carácter depresivo, la tecnología rudimentaria y artesanal con la que contaban y la música creada con chatarra, hablan de una materialidad teñida de una atmósfera oscura y particular que hace de la precariedad una estética. El riesgo, la destrucción, la abyección, el choque, la realización de lo imposible, son conceptos que aparecen en la descripción de la poética kantoriana y que han hecho eco en las producciones de LON.

Buscar los objetos en la calle o en un taller mecánico, entre la chatarra y lo prestado, habla de una época donde lo importante era el hecho de *hacer*, y hacer con lo que se tenía, con lo que se conseguía. La autogestión fue un factor que apareció en muchos grupos que debieron buscar entre la basura para crear en la urgencia de hacer por hacer.

Para concluir con este breve recorrido podríamos decir que La Organización Negra fue un colectivo creativo que supo dar cuenta de una poética propia, diferenciada de las demás por ser una propuesta interdisciplinaria en que la diversidad de disciplinas, el trabajo corporal y la multiplicidad de producciones, permitieron que cada trabajo, cada “ejercicio”, supiera encontrar su propuesta y metodología particular. Dependiendo de los distintos materiales, de los espacios, de los cuerpos, de lo que surgía en las improvisaciones del “laboratorio”, la

⁸ Entrevista a Manuel Hermelo realizada por la autora. Buenos Aires, 2017.

⁹ Rosenzvaig, Marcos (2013). Tadeusz Kantor o los espejos de la muerte. Buenos Aires: Leviatán.

naturaleza de cada obra resultó singular e irrepetible, y la experiencia de LON permitió potenciar la nueva visión sobre un teatro que se estaba gestando y que se caracterizó por la ruptura radical de las estructuras establecidas.

Una época en que el despliegue de la innovación, la ruptura de límites y los excesos, así como la comunión creativa, intelectual y productiva, permitió a un grupo de jóvenes no sólo ejercer su libertad, sino ponerla continuamente en riesgo con nuevos desafíos.

BIBLIOGRAFÍA

DUBATTI, Jorge (2016). *Teatro Matriz, Teatro Liminal*. Buenos Aires: Atuel.

GONZALEZ, Malala (2015). *La Organización Negra: Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*. Buenos Aires: InterZona.

KANTOR, Tadeusz (2001). *El Teatro de la Muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

LUCENA, Daniela y LABOUREAU, Gisela (2014) *Estéticas disruptivas en el arte durante la última dictadura y los años 80* en Revista de Ciencias Sociales N° 85. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.

NOY, Fernando (2015). *Historias del under*. Buenos Aires: Reservoir Books.

ROSENZVAIG, Marco

La practica artística como investigación. Lineamientos metodológicos del grupo IPROCAE

Rosso, Martín

UNCPBA (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires) Tandil
/ Argentina.

Este trabajo tiene como objetivo compartir lineamientos metodológicos que lleva adelante los actores/investigadores del grupo de investigación IPROCAE (Investigación de Procesos Creativos en Artes Escénicas) perteneciente a la Facultad de Arte de la UNCPBA el cual tienen como principal objetivo investigar su propia práctica escénica simultáneamente a su realización, generando una reflexión de su praxis. Como una especie de “Investigadores Participantes”¹ intentamos romper con la dicotomía tradicional entre estudioso y estudiado o entre el sujeto y el objeto. Describiendo y reflexionando los procesos creativos a través de nuestro propio juicio: seleccionando el tema de la investigación, recolectando los datos y generando un análisis que genere un cuerpo coherente de conocimientos.

Al pensar y cuestionar nuestro hacer artístico lo podríamos entender como una “Tarea Filosófica” que según Daros (1997), el epistemólogo Karl R. Popper plantea que ésta es un instrumento de análisis, de esclarecimiento de los pensamientos, de las ideas, de las realidades culturales y físicas que nos rodea. De esta manera revaloramos una tradición del campo teatral donde creadores han reflexionado a la par de su práctica artística como: Appia, Craig, Meyerhold, Tairov, Vakhtangov, Jovet, Stanislavski, Bretch, Dullin, Grotowsky, Brook y Barba entre otros.

Como artistas/investigadores, estudiamos la construcción de la obra artística indagando nuestro pensamiento y acción en el proceso. Registrando y reflexionado las idas y venidas del camino que se toma para realizar la obra artística. Rastreando los principios que rigen dicho pensamiento: pretendiendo revelar la génesis, las inquietudes, las técnicas, los métodos, los criterios de selección, en definitiva, analizando una serie de hechos interconectados que generan un recorrido no lineal y sin jerarquías como es la creación teatral.

¹ Desde que surgió en Latinoamérica, a fines de la década de los '60, el método “Investigación Participante” (IP) se ha discutido su validez científica. Consideramos que los investigadores en Artes Escénicas debemos aportar nuestra mirada y postura a esa discusión metodológica. Es por eso que incluimos el concepto en este trabajo.

Esta simultaneidad de espacios de intervención que nos coloca el estudiar nuestra práctica artística nos lleva a relacionar, por un lado, un espacio de entrega a la experimentación y al entrenamiento, donde el artista debe encontrar momentos de libertad, de juego, sin temor a juicios prematuros, y por otro lado, un espacio donde el teatrista/investigador, está centrado en la producción de conocimientos, de formulación de ideas, metodologías, etc.

Aunque entendemos que al realizar un proceso creativo se realiza investigación y la investigación es un proceso creativo. Estos roles no son estático sino que varían a lo largo del trabajo y se va redefinido continuamente. Pero esta simultaneidad puede interferir una con otra, es por eso, que debemos pensar mecanismos que nos permitan dinamizar las tareas lo mejor posible.

En este trabajo teórico compartimos algunas metodologías realizadas por el grupo IPROCAE que nos ayudaron a dinamizar esta relación entre la creación y la investigación, facilitando un pensamiento reflexivo y crítico para el conocimiento del objeto de estudio.

Aspectos metodológicos de la investigación

A grandes rasgos la metodología plantea tres momentos, lógicos, no cronológicos: un momento **de recolección de datos** que es la actividad donde se recopila la información, un segundo momento **de identificación y organización** donde se define los aspectos posibles (y deseables) de ser analizados y se realiza el ordenamiento y clasificación de los mismos y un tercer momento, **descriptivo/interpretativo** que conlleva la necesidad de articular o construir un cuerpo teórico que ilumine los datos obtenidos.

Recolección, identificación y ordenamiento de los datos

Como dijimos para llevar a delante la investigación es necesario recolectar datos que ayudan a dilucidar los diferentes procedimientos de creación y a la comprensión del desarrollo del pensamiento del artista en creación. Un elemento utilizado por el grupo es el denominado “Cuaderno de notas”.

El “Cuaderno de notas” es una libreta que permite registrar informaciones que pueden ser de interés tanto como para el proceso artístico o como para el proceso investigativo. En la práctica utilizamos tres formas de trabajar con el “Cuaderno de notas”. Una que llamamos “Toma de notas” son las diferentes anotaciones que realizan las actrices, actores, director, otros integrantes del proceso creativo u observadores que se realizan durante los ensayos.

Estas anotaciones tienen la característica de ser breves, que aclaran, explican o plantean preguntas acerca de algún acontecimiento o procesos específicos, y que según Cecilia Sales², generalmente no son “verdades”, por el contrario, son “ideas inmaduras”, rudimentarias, impulsos iniciales, memoria, registros generales, etc. Otro momento del registro es la “Reflexión elaborada”, que se realizan fuera del espacio creativo y consisten en reflexionar sobre las anotaciones realizadas en los ensayos o ahondar diferentes hechos o temas que se pretenden desarrollar, buscar codificar o clasificar las diversas ideas, “madurando” esas anotaciones de los ensayos. Y un tercer momento, muy importante, denominado la “Puesta en común” donde el equipo de creación/investigación intercambia sus registros personales, comparando los enfoques propios con el grupo, revisando nuevas preguntas y respuestas, buscando un consenso razonado respecto a su calidad y originalidad, etc. Buscando de esta manera, una cierta garantía de la objetividad de sus resultados. Estos registros generalmente esbozan algunas hipótesis que van siendo testeadas y en muchas oportunidades son los principios que direccionan las opciones creativas y nos permite dilucidar el camino de la creación.

A rasgos generales estas anotaciones y reflexiones se podrían clasificar en: Observacionales, que describen hechos y contenidos; Metodológicos, son comentarios sobre aspectos técnicos del trabajo artístico y Teóricos relacionados con el conjunto de ideas, procedimientos y teorías que sirven para la investigación.

Estos registros que se realizan desde el inicio de la investigación, son elementos que acompañan el movimiento de la creación, indican su recorrido y permite, dentro de otros documentos, interpretar la investigación. Permiten, en muchos casos, una información rica, profunda e imprevista, donde el proceso de búsqueda se transforma en un proceso de descubrimiento.

La experiencia nos indica que es importante registrar en el “Cuaderno de notas” momentos en donde se perciben crisis, sensaciones de insatisfacción producidos por supuestos errores, bloqueos o porque no se encuentra lo que se pretende buscar. Entendemos que estos momentos “conflictivos” son etapas propias de un proceso creativo y muchas veces, son generadores de impulsos de la creación, que nos permite buscar nuevos enfoques e ideas. Son indicios del compromiso con la tarea, de creatividad.

² Sales, Cecilia en <http://www.redesdecriacao.org.br/>

Descripción e interpretación de los datos

Nuestra finalidad es el conocimiento de algunos aspectos de un proceso creativo y es la propia investigación la que nos marca que momento de la información es relevante para analizar. A continuación expondremos dos conceptos que nos ayudaron a realizar análisis de nuestros procesos creativos. No es la intención de establecer un método de análisis, por el contrario, es compartir experiencias que nos ayuden a profundizar en los estudios de la práctica teatral.

Historicidad y temporalidad de los conceptos

Las anotaciones o conceptos que realizamos en el “Cuaderno de notas” durante el proceso creativo nos permiten ir estableciendo una arqueología de la obra, describiendo y comprendiendo la realidad e, incluso, dilucidando el sentido de nuestro accionar.

Basándonos en los investigadores en ciencias sociales, analizamos la Historicidad y Temporalidad de los términos. Investigando el entramado de relaciones (sociales, políticas, culturales, lingüísticas y de todo tipo) en el cual el concepto surge y del cual extrae en principio su significado. El significado de un concepto es dinámico y se modifica a lo largo del tiempo y por lo tanto, el creador/investigador debe traerlo a su propia circunstancia, a su interés presente, cuestionándolo, de-construyéndolo, analizarlo en sus múltiples significaciones y a la realidad a la que el concepto pretende referirse, o más bien, la realidad a la que el creador que utilizan el concepto pretenden describir. Y también analizarlos no aisladamente sino asociándolos con otras ideas, representaciones y modelos, como parte de redes semánticas.

La historia técnico-constructiva

Otro elemento de análisis utilizados por el grupo fue basado en las observaciones de Raúl Serrano³ cuando expresa que todo acto creativo implica la reorganización de elementos referenciales.

Serrano expresa que en el teatro existe una historia técnico-constructiva como marco de referencia y en ella se puede hallar herramientas y procedimientos que constituyen la

³ Serrano, R. **Tesis sobre Stanislavski**. Escenología: México. 1996, p.63.

especificidad semántica de construcción dramática. Una acumulación de conocimientos posibles que como un “mapa” orientan al actor en el territorio creativo del teatro. Esos conocimientos están ahí para ser reconocidos, superados, contradecirlos y hasta negarlos.

La noción de mapa que organiza el territorio creativo del actor nos permite analizar el campo de la creación teatral atendiendo especialmente a aquellos momentos históricos y propuestas estéticas que por sus características influyeron en la construcción dramática que estamos realizando y estudiando.

Conceptos como: El Método de las Acciones Físicas desarrollada por Stanislavsky; la Teoría para el Análisis Movimiento (LMA) de R. Laban o los Principios de la Antropología Teatral de Eugenio Barba como marco de análisis técnico o estudios de la relación entre la Forma (mundo externo) y Organicidad (mundo interno), basándonos en los estudios del neurólogo evolucionista Antonio Damâcio y las emociones básicas definidas por el grupo de investigación de Susana Bloch, entre otros.

La elección de un determinado espacio, así como la utilización de un conjunto de elementos; la relación entre la puesta en escena y el texto; la representación o la identificación en la actuación del actor, entre muchos otros, son elementos que define una postura estética y ética dentro de la creación teatral y permiten definir, caracterizar y limitar el mapa sobre el cual la investigación se desarrolla. Ellas ofrecen elementos teóricos y metodológicos para nuestro estudio y aportan también datos históricos para la contextualización y comprensión de los fenómenos estudiados. Del análisis realizado con estas categorías nos permitió extraer matrices conceptuales de las propuestas que las definieron.

Estos son ejemplo de algunos conceptos que nos ayudaron a analizar nuestros procesos creativos.

A modo de conclusión

Vivenciar y conocer la realidad del objeto de estudio y describirla hace que los datos tengan una gran verosimilitud y su validez se logra gracias a la obtención de datos detallados y la reflexión subsecuente que permiten identificar las diferentes facetas y los contextos del proceso creativo. Estos datos obtenidos, a partir de grupos creativo y con cierto grado de confianza entre sus miembros, ayuda a recolectar datos primarios profundos que facilitan su análisis a partir que el procesos creativo se va realizando en un entramado complejo de

acontecimientos. Pretendiendo como artistas/investigadores entender algunos aspectos del recorrido de la creación, revelando el sistema responsable de la creación de la obra. No pretendemos con este trabajo establecer un modelo rígido, por el contrario, sabemos que se trata de adaptar el proceso a las condiciones específicas de cada proceso creativo.

La información obtenida durante el proceso creativo generalmente es descriptiva y difícilmente cuantificable que hace dificultoso un análisis estadístico. Entendemos que nuestro trabajo como artistas/investigadores no se trata de verificar hipótesis ligadas a una teoría sobre el comportamiento artístico, sino de comprender la variedad de factores que contribuyen a la creación. Se trata de comprender cómo ciertos elementos interactúan para crear determinados aspectos de la creación artística.

Para finalizar quiero hacer propias las palabras de Stanvenhagen (1971, p. 334) cuando expresa: "El que se dedica a las ciencias sociales aplicadas no puede, por definición, ser neutral con respecto a los grandes problemas políticos e ideológicos que conforman el marco dentro del cual ejerce su profesión."

Bibliografía

DAROS, W. R. (1997) Tareas actuales de la Filosofía según los últimos escritos de Karl Popper. *Invenio: Revista de investigación académica*, N°1.

ROSSO, M. (2016) *Una mirada metodológica de investigaciones del propio proceso creativo* Revista. Artículo Completo. Jornada. 2° Jornadas de Investigación Cuerpo, Arte y Comunicación. Metodologías y Métodos. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación – UNLP.

SALLES A, C. (2004). *Gesto Inacabado*. Sao Paulo, Annablume.

SERRANO, R. (1996) *Tesis sobre Stanislavski*. México. Escenologia.

STANVENHAGEN, R. (1971) *Sociología y subdesarrollo*. D. F. México Nuestro Tiempo.

STROMQUIST, Nelly P. (1984) *Aspectos metodológicos de la investigación-acción en la mujer en el sector urbano*. América Latina y el Caribe. Ed. Naciones Unidas Santiago de Chile.

La última inocencia. teoría y práctica en la creatividad

Vullo, Fabricio Catriel

UNC (Universidad Nacional de Córdoba) Córdoba / Argentina

La intención es intervenir performativamente el dispositivo social de la conferencia. Las ideas están en la expresión. La idea de montaje y mezcla para la producción de un acontecer nuevo.

El conferencista aparece vestido de pintor, con ropa de uso común destinada a tal labor y por eso mismo con manchas de pintura.

Buenas tardes... Bueno ahora, la idea que yo tenía, antes que nada, era la de hacer una prueba. Vamos a poner una música y el que quiera baila y el que no, no.

Suena, en lo posible, llenando todo el espacio, la canción: "Los viejos Vinagres" de Sumo. 2 o 3 minutos, como expresión del miedo al error como principal traba para los actos creativos. Cuando se corta aparece la imagen en el proyector del Árbol de Andry.

Bueno acá Foucault ("Vigilar y Castigar") va a decir "Por lo que a la historia del cuerpo se refiere los historiadores la han comenzado hace rato. Lo han estudiado considerado como demografía o de una patología histórica. (...) como asiento de necesidades y apetitos; (...) lugar de procesos fisiológicos y de metabolismo" etc. Etc. Etc. "Pero el cuerpo esta también directamente inmerso en un campo político. Las relaciones de poder lo convierten en una presa inmediata. Lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a trabajos, lo obligan a ceremonias, ¡exigen de él signos!" Y después, mas adelante, va a decir que el castigo como función social compleja ha suscitado otro tipo de desdoblamiento El de un incorpóreo entre comillas el "alma". Para decirnos que la historia de esta microfísica del poder punitivo sería entonces una genealogía o una pieza para una genealogía del alma moderna. (...) no se debería decir que el alma es una ilusión, o un efecto ideológico. Porque existe tiene una realidad que está producida permanentemente en torno, en la superficie y en el interior del cuerpo por el funcionamiento de un poder que se ejerce sobre aquellos a quienes se castiga y, de una manera más general, sobre aquellos a quienes se vigila, se educa y corrige, sobre los locos, los niños, los colegiales, los colonizados, sobre aquellos A quiénes

se sujeta a un aparato de producción y se controla a lo largo de toda su existencia.” Es decir, lo que yo le voy a hacer decir a esto es que: el cuerpo está primero que el alma, se constituyen mutuamente. Entonces, los que no lo hicieron, pregúntense por qué no lo hicieron qué relación tienen con sus cuerpos. Porque la primera pregunta va a ser ¿existe La Creatividad, como una cualidad abstracta allá en lo profundo?, para mí no, para mí van a existir los actos creativos que van a ser esa disposición de correrse del lugar donde se está, de probar una actitud de “a ver que pasa” o de “¿por qué no?”. Y, la segunda pregunta es, reortiba yo, ¿para que queremos ser creativos? ¿Para ser competitivos y productivos en un medio que sigue reproduciendo las lógicas competitivas y exitistas de mercado? ¿no? “El premio a la mejor obra del año” “el premio al mejor actor” (Y no es de mala onda que yo tiro la bomba ésta es que es realmente angustiioso estar atado así al producto) o porque como seres contradictorios que somos sabemos que es mejor arder que durar pero vamos a seguir queriendo durar. Entonces si es así ¿por qué no pensar que el teatro sea un lugar en que, con el otro nos inventamos nuevas formas de estar juntos, nuevas formas de circulación de los cuerpos, de las distancias entre cuerpos, de formas de las relaciones entre los cuerpos, y lo mismo para con la palabra.

Y plantear que toda ética es una estética, para decir que es necesario crear desde el amor y la amistad. ¡Qué cursi! me van a decir pero bueno ahora quiero definir lo que es el amor para mí ¿no? Cortazar va a decir “el amor... esa palabra”. El amor para mí es básicamente la aceptación del otro como un otro, distinto, diferente, que no tiene porque ser como yo quiero, como yo creo que tiene que ser. Y en las dinámicas grupales se juegan mucho esas cosas ¿no? “deja de querer llamar la atención” o “convida” (cuando tiene una actitud fuera de lo normal) o lo que fuese. Noooo nos pasan un montón de cosas, todos y todas somos, inseguros todos y todas somos frágiles, sensibles, soberbios, seguros, narcisista, maliciosos. Y hay que explotarlo... yo acá estoy cagado de miedo. Toy solo hablando al frente de todo el mundo y en la medida que lo digo, me doy el permiso de que aparezca este cuerpo ¿no? Lo digo flayando y probando acá con ustedes porque empieza a aparecer el tema de la amistad pero antes para cerrar con esto quiero citar una parte del libro “Profanaciones” de Giorgio Agamben es del ensayo sobre el “*el ser especial*” va a decir “ser especial es en este sentido el ser común o genérico y este es algo así como la imagen o el rostro de la humanidad (...) Ser especial no significa el individuo, identificado por esta o aquella cualidad que le pertenecen de modo exclusivo, significa por el contrario un ser cualquiera, es decir, un ser tal que es indiferentemente y genéricamente cada una de sus

cualidades, que adhiere a ellas sin dejar que nadie lo identifique” “Persona significa máscara y la persona es la captura de la especie y su anclaje a una sustancia para hacer posible la identificación. La transformación de la especie en un principio de identidad y de clasificación es el pecado original de nuestra cultura, su dispositivo más implacable”

Entonces he aquí el tema de la amistad, en Córdoba pero me imagino que en todo el país hay una subcultura que nace o está muy atravesada por el rock nacional... principalmente Los Redondos, y si bien tendrá muchísimas manifestaciones, como yo la viví, la podría resumir en una frase, “Aguante el aguante”. Guatari va a decir en una entrevista que, en la complicidad amistosa hay siempre un tercer término (“el entre”) que es el mundo que estamos tejiendo juntos que estamos trabajando juntos. Ya voy a hilar a lo que quiero llegar Pichón Rievire va a decir que el grupo funciona y crecen los lazos afectivos cuando todos están involucrados en la tarea. No sé si vieron el programa de Dolina “La Venganza será Terrible” Bueno, más allá de que les guste o no, y del capital cultural que manejan para desplegarse y de la estructura del programa, yo creo que ahí está la clave de la amistad y del juego, un sí fácil constante en torno a una temática.

¿Sienten lo que les quiero transmitir? Les estoy hablando de una ética para crear colectivamente, en la que creamos una dinámica grupal de aceptación del otro en la que todos nos podamos expresar, podamos expresar lo que necesitamos, haciéndonos el aguante entre todos. Digo no por nada Stanislavsky va a hablar de memoria emotiva, y no la nombro acá para retomarla tal cual, sino para sacar cuerpos de nuestras cualidades, de nuestros sentimientos, de toda una historia personal como material expresivo por un lado. Por otro lado, un objeto nos llama la atención nos parece que presenta oportunidades lúdicas o expresivas, listo lo probamos. Temáticas sociales que nos atraviesan. Una música nos atraviesa, nos toca la fibra íntima, preparamos un encuentro como coordinadores para compartirla. Además de todas las ejercitaciones que podemos capitalizar, que el otro no haya hecho pero yo sí, las preparo como clase y las comparto. Quiero probar algo: lo propongo y los otros disponen... y cuando me toca disponer me dispongo en serio. Digo, sería como un pensamiento lateral grupal y desde la escena. Después van a ir hilándose todas las propuestas. Digo, lo que ya todos sabemos de los procesos creativos abrir, desplegar material y después unir, pegar, descartar etc. Que va a ser quizás lo más difícil y nos tome tiempo. Una forma de crear colectivamente.

Por ejemplo, “vamos a ver que pasa”, miren la imagen proyectada.

Luego de unos segundos empieza a sonar “criminal mambo” de Los Redondos.

Esto me parece que nos brinda una reflexión muy interesante. Pero como dice Meyerhold “no hay nada mas aburrido que decirlo todo” así que se las dejo para ustedes.

Hablar de los Dispositivos de Subjetivación va a ser hablar de la subjetividad. En “Caosmosis” de Felix Guattari, el chabón va a hablar del psicoanálisis ya no es un paradigma científico sino un paradigma ético estético y va a hablar de cartografías de la subjetividad, es decir que nosotros somos los que le damos forma en la medida que construyamos un mapa teórico de la misma. En el libro “En medio de Spinoza” de Deleuze. Ustedes saben que piensan juntos. Nos va a hablar de la primacía del cuerpo por sobre el espíritu, va a decir que somos modos de ser en constante vinculo con todo lo que nos rodea “nos afecta de manera inmediata” pero léanlo, porque es muy complejo. A lo que yo quiero llegar es a esto- nadie va a aceptar de entrada que todo es puro acontecer porque hay una sensación de continuidad de perseverancia que me constituye como “yo” Catriel - bueno la respuesta a esto, según yo, es que tengo un cuerpo que mantiene esa unidad y la supuesta identidad que nos va a permitir mantener una línea de pensamiento va a ser el conjunto de relaciones que establezco existencialmente con las diferentes instituciones y grupos que habito, la rutina. Hay un cuerpo en una situación histórica y social determinada, que se constituye en una tendencia a perseverar en el ser, en un principio de identidad. Entonces cuando dice “nadie sabe lo que puede un cuerpo” se esta refiriendo a eso, nadie sabe lo que haría en el lugar del otro, pero por sobre todo, nadie sabe lo que haría en una situación limite. Uno puede decir lo que haría pero no lo sabe. Pienso en el hermano de una amiga que choco a un chico (que no le paso nada por suerte, pero hizo la denuncia) en el auto y del susto aceleró y se fue. Y lo llevaron en cana por abandono de persona. Y yo pensaba pobre chabón lo llevaron en cana y le comento a un amigo y el me decía que estaba bien porque no podías dejarlo tirado así... pero cuando las papas queman! Bueno igual no importa. Lo que yo quería decir es que podemos pensar los ejercicios teatrales como situaciones limites en las que uno, fuera de su rutina, va a tener que ver como mierda se las arregla. Deleuze nos va a decir en medio de Spinoza que saber nadar es una conquista existencial, en la cual yo poseo mi potencia, es decir ya no espero pasivamente la acción de un cuerpo sobre el mío, sino que lo entiendo como las relaciones compuestas entre un cuerpo y el mío. Compuestas porque yo ya no dejo que venga la ola y me lleve hasta la orilla, no, yo pongo en juego mecanismos para “danzar” con la ola. Ahora el

tema es que voy a necesitar que me hagan el aguante, para crear una situación límite. En ese sentido traje dos experiencias posibles que se las robo a Paco Giménez. 1) Si hay voluntarios y espero que haya un par de atrevidos, podemos hacer uno que se trata de entrar a escena entre tres y solo hacer preguntas. No se pueden hacer ni afirmaciones, ni negaciones. A ver cómo sobreviven. Entonces ahí empezamos a aprehender eso que es tan difícil estar con el otro en posesión de mi potencia, controlando pero fluyendo, bueno mucha palabra. Es una conquista existencial y solo la saben los que la prueban. O 2) todos tenemos una canción que nos llena el alma, que funciona como una cajita donde guardamos una emoción. Bueno se trata de desmenuzarla, agarrarla palabra por palabra y buscarle sinónimos, definir que significa cada palabra. Y jugar ahí al frente con cantarla y explicarla. Es una situación límite, pero no deja de ser un juego. ¡Agáname el aguante!

Luego de la experiencia vamos a charlar de lo que haga falta, como posible temática la plasticidad de la identidad. Siempre la idea es mantener un clima de distensión.

Por último con respecto a lo inminente, no se si saben pero vendría a ser lo contrario a trascendente, a la metafísica, es todo lo que esta pasando aquí y ahora, que es inasible no se puede capturar con el lenguaje en su totalidad, lo que acontece, y que nos hace ser, nos “afecta”, nos condiciona la potencia, la intensidad vital. Para pensar que las cosas están ahí, solo las tenemos que correr del lugar de lo habitual par que empiece a pasar algo, y como ultimo experimento.

Pedir a alguien que sepa un texto, en lo posible que ya lo haya representado, que si tiene ganas de recitarlo. Entonces, apagar las luces y dejar las de emergencia (esto si es posible. Si no yo llevo una linterna) Plantear como esto va a modificar la dicción del texto, el sentido, entre otras variables..

Bibliografía

GUATTARI F.: “*Caosmosis*” Ediciones Manantial, SRL. Buenos Aires 1996.

FOUCAULT M.: “*Vigilar y Castigar*” Siglo Veintiuno Editores S.A. Buenos Aires 2008

DELEUZE, G.: “*En medio de Spinoza*”. Ed. Cactus. Buenos Aires 2008.

AGAMBEN, G.: “*Profanaciones*” Ed. Adriana Hidalgo. Buenos Aires 2013.

Poema dança: sinergias poéticas do movimento

Silva, Soraia Maria.

UnB (Universidade de Brasília). Brasília / Brasil.

“A memória é um ser caprichoso e temperamental, comparável a uma jovem mulher: às vezes, ela cala de forma totalmente inesperada aquilo que já forneceu uma centena de vezes, e mais tarde, quando já não estamos mais pensando naquilo, ela o oferece muito espontaneamente.”
Schopenhauer

Existem vários processos para se acessar uma poética do movimento expressivo. Nesse artigo serão averiguados os procedimentos de criação em algumas obras de dança realizadas no CDPDan (Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança/Departamento de Artes Cênicas/Universidade de Brasília), cuja estética cênica resultaram de sinergias poéticas de arranjos mnemônicos. O acervo das memórias pessoais do artista criador revisitado no processo criativo, do ponto de vista do seu contributo tanto na gênese do gesto expressivo primordial quanto na composição da argamassa do produto cênico final, edifica o legado da informação estética da dança para futuras gerações. Possivelmente as sinergias dessas forças mnemônicas da criação em dança podem ser favoráveis à difusão e potencialização de informações pessoais e coletivas, revivendo e atualizando a vitalidade das mesmas na expressividade da cena.

A respiração da cena, sua fluência energética pode muitas vezes derivar do constructo de fragmentos justapostos aleatoriamente em cena, como podemos observar em alguns procedimentos coreográficos. Por exemplo, a animação cenográfica proposta para o espetáculo *Profetas em Movimento*ⁱ, em sua versão coletiva de 2006, teve como primeira motivação um vídeo arquivo da memória dos gestos expressivos produzidos em várias etapas do processo artístico desenvolvido na pesquisa trabalho. *Profetas em Movimento* teve sua origem em um trabalho solo, apresentado em 1994, por ocasião da defesa de dissertação de mestrado com o mesmo título, defendida na Unicampⁱⁱ.

A animação cenográfica desenvolvida no projeto de 2006, pretendia projetar em cena um cenário móvel da memória genética, registrada em fragmentos de vídeo, dos vários momentos dos processos de criação e de apresentações pelos quais passou o trabalho cênico dos Profetas. O resultado da edição foi acrescido do tratamento aleatório dado pela artista visual responsável pela animação, a qual sobrepôs e submeteu ao acaso fragmentos das imagens acumuladas ao seu processo tecnológico criativoⁱⁱⁱ. A projeção dessa animação cenográfica em tecidos brancos flutuantes no meio do palco, a qual interagiu com o movimento dos dançarinos, funcionava como um ruído barroco, pistas de um passado atualizado na cena de 2006^{iv}.

Já em 2007, retomou-se o trabalho cênico dos Profetas em Movimento para uma nova versão solo. Nessa etapa do trabalho mais uma camada mnemônica foi adicionada: ao mesmo tempo que se retomava o projeto solo inicial manteve-se o acréscimo da animação cenográfica, agora projetada em tela fixa no fundo do palco^v. Nesse momento culminaram todos os aditivos e adições, orgânicos e inorgânicos dos materiais da cena para o auge das sinergias mnemônicas na instalação cênica profética.

O sinergismo mnemônico do esforço cênico, poderia ser definido como a coordenação dos vários subsistemas na realização da peça de dança. Tais como o sistema da linguagem do movimento expressivo, da iluminação, da música, da animação cenográfica como um todo. No trabalho dos Profetas, a atualização de diversas informações, em um resgate arqueológico cênico desde os profetas do Aleijadinho - de Congonhas do Campo, a paisagem urbana integrada ao movimento expressivo teatral, ao texto bíblico, à música, à literatura e à arte em realidade virtual, exemplifica o conceito da Dansintersemiotização. Esse conceito foi desenvolvido no livro Profetas em Movimento, publicado pela Editora da Universidade de São Paulo em 2001, e foi criado para dar conta das relações de tradução de outros sistemas de signos para os códigos da dança. No caso desse trabalho em especial averiguou-se que foram os códigos da visualidade barroca nas esculturas dos profetas de Aleijadinho como motivação para a cena da dança. A dansintersemiotização proposta passou pelas etapas da primeiridade, da secundaridade e da terceiridade, características do processo de significação semiótico, não só no processo da metodologia do trabalho expressivo do movimento, como também no processo de registro, produção e arquivamento da informação visual a qual foi atualizada em cena. No processo dansintersemiótico a criação do movimento expressivo se deu por uma metodologia bem específica^{vi}.

No decorrer dos anos, com as novas experiências na aplicação da metodologia da *dansintersemiotização*, tanto na prática docente quanto na produção artística percebe-se a utilização do registro e da memória. Essa utilização aparece tanto no reaproveitamento cênico das etapas do processo de criação de um determinado trabalho, assim como do memorial pessoal mais especificamente. Sendo a Sinergia um somatório de coisas voltadas para o mesmo fim, no qual o resultado é mais intenso do que se as partes estivessem isoladas, parece bastante obvio o uso desse conceito aplicado às questões intrínsecas à memória. Já que na cosmogonia grega Mnemosine ou Mnemósine, a deusa que personificava a memória, teve 9 filhos com Zeus (Calíope: poesia épica; Clio: história; Erato: poesia romântica; Euterpe: música; Melpômene: tragédia; Polímnia: hinos; Terpsícore: dança; Tália: comédia; Urânia: astronomia). Assim, podemos inferir o valor intrínseco e potente dessa união a qual apoderada do engendramento da arte da dança (fruto de outra união potente: da enumeração com a infinitude contínua), nos põe à disposição uma energia duplicada de capacidade expressiva.

Podemos observar esse fenômeno na rede social *facebook* o qual se compromete a ser um grande acervo visual de registro do cotidiano e das memórias pessoais. Esse aplicativo está sempre retomando a memória do usuário para que ele possa novamente compartilhá-la, e assim manter ativa a sua memória individual atualizada, a qual renovada propõe-se a uma atividade sinérgica mnemônica, na visualidade da linha do tempo do indivíduo.

Para Rousseau e Couture os documentos, ao longo da história serviram para o exercício do poder, para o reconhecimento dos direitos, para o registro da memória e sua possível utilização futura^{vii}. A informação é renovada nos novos contextos políticos e tecnológicos, como no caso do facebook e outras redes sociais, que têm servido de instrumento de trabalho e diversão, como fonte de informação da memória pessoal e de um coletivo. Tais tecnologias têm se desenvolvido com grande velocidade de transmissão, em grande parte pela necessidade de troca, acesso e difusão da informação na atualidade. Os documentos que normalmente são utilizados como um grande contributo para a investigação, no campo da dança, no caso dos registros da imagem (vídeo e foto) de uma arte tão efêmera por natureza, obtém-se no acervo recolhido uma riqueza de informações. Nesses podem-se investigar desde organizações estéticas de uma determinada época, da configuração da arte pessoal do artista em questão, do sistema de arquivamento utilizado e do suporte tecnológico envolvido, assim como a análise da curadoria pessoal e do tratamento dado aos documentos preservados.

Foi com esse olhar de curadoria que se revisitou a obra da bailarina Eros Volúcia em 2002, uma das primeiras produções do CDPDan. Nessa época foi realizada uma homenagem com a presença da bailarina, no campus da Universidade de Brasília^{viii}. Nesse evento foi remontada a coreografia *Tico-Tico no Fubá* de Eros Volúcia, com música de Zequinha de Abreu. A remontagem foi baseada na cena apresentada pela bailarina no filme *Rio Rita*, de 1942, da MGM, estrelando Albott e Costello. Usando a própria mídia do filme, foi feita a recriação do figurino e dos passos elaborados por Eros, para realizar a dansintersemiotização, assim com depoimentos da bailarina, os quais estão registrados na pesquisa de doutorado publicada pela Editora da Universidade de Brasília em 2007: *Poemadançando Gilka Machado e Eros Volúcia*.

Após a apresentação da remontagem da coreografia *Tico-Tico no Fubá* foi projetado um documentário de fotos e eventos registrados a partir do acervo pessoal da bailarina, assim como realizou-se uma exposição de banners de fotos da mesma na entrada do teatro. Essa iniciativa pretendia despertar naquela ocasião a importância de um modo de compor coreografias, típico dessa artista, a qual fez muito sucesso projetando a dança brasileira em palcos internacionais. A preocupação volusiana eram as referências estéticas de uma brasilidade mais popular hibridizada em sua obra com técnicas mais eruditas. Tal método resultou muito pioneiro em sua época. Esse exercício de atualização foi importante na medida em que, conforme Dante Moreira Leite: “o passado atua no presente e pode ser uma força determinante da ação, mas isso só ocorre quando forças do passado continuam no presente”^{ix}. Nesse sentido, retomar os signos mnemônicos da bailarina homenageada foi um passo no sentido de dansintermediar o processo dansintersemiótico realizado pela bailarina.

A Dansintermediação então passou a ser um procedimento comum, e um conceito mais abrangente adotado nas produções realizadas pelo CDPDan. No artigo “Por uma arqueologia cênica da dança: estudos de representação mediada, dansintermediação”^x, discute-se esse conceito. Uma dança mais sensorial, regida no domínio do espaço, dos objetos, das palavras e dos gestos como extensões orquestradas por correspondências e analogias vivas, bem ao gosto artodiano. Assim, a integração das linguagens da cena caracteriza a dansintermediação: a busca da tridimensionalidade multiespectral viva e atuante, criando diferentes níveis, ritmos, perspectivas distinções de timbres e dissonâncias imbricadas entre as várias linguagens. Também notamos que essa tendência de evolução do processo de

dansintersemiotização em direção à dansintermediação propicia mais inserções sinérgicas mnemônicas expandidas na cena por meio desse movimento de interação de linguagens. O que no caso da cena de homenagem à Eros Volúcia se completa com a projeção do documento memorial.

Outro aspecto importante na criação artística impregnada com registro de memórias que podemos destacar é a presença do “mito da origem”, conforme estudado pelo pesquisador Mircea Eliade. Esse mito merece ser observado, mesmo em uma sociedade laica, como a nossa. Podemos inferir que ele é derivado da potência original expressiva despertada pela sinergia mnemônica. Segundo o estudioso a ideia de que um remédio não age, a menos que sua origem seja conhecida, é muito difundida nas culturas por ele analisadas. Assim um de seus postulados é que nesses grupos não se pode realizar um ritual, a menos que se conheça a sua origem. Aqui vale ressaltar a letra de um canto xamã destacado por Eliade: “(...) se não se sabe de onde vem a dança não se deve falar a respeito. Se se ignora a origem da dança não se pode dançar”^{xi}. Nesse sentido, parece interessante trazer para o nosso estudo esse paralelo com o mito de origem, para a arte da dança, de caráter mais contemporâneo. Não podemos esquecer que um dos conceitos e aplicações associados ao termo sinergia é quando existe a associação concomitante de vários mecanismos com funções que contribuem para uma ação coordenada. Mas para ocorrer a sinergia o efeito resultante dessa ação tem um valor superior a atuação individual dos dispositivos sem um objetivo comum previamente estabelecido. Assim como no uso medicinal a ação combinada de dois ou mais medicamentos resultam em um composto com efeito superior a mera soma dos medicamentos individualmente. Desse modo, caso não aja antagonismos a reciprocidade produz a potencialização das individualidades, ou seja, o efeito sinérgico ocorre quando drogas interagem de forma a ampliar um ou mais dos seus efeitos. Nesse sentido a própria sinergia parece associada às memórias pessoais, na medida em que uma mnemônica serve como gatilho de associação e memorização, basicamente intersemiótico.

Em outra criação do CDPDan: o espetáculo *No Princípio*^{xii}, de 2010, leva em conta o Mito de Origem atualizado na arte da dança. Esse trabalho, foi a tentativa de desdobrar em cena alguns temas da arte da dança na contemporaneidade. Uma das questões primordiais foi a inserção do espaço teórico/prático da dança realizada pelo CDPDan na universidade em uma pesquisa artística em cena. Tal pesquisa buscava diluir as fronteiras entre dança, teatro, literatura, imagem, memória, novas mídias. *No Princípio* teve como argumento o primeiro

capítulo do texto bíblico de Gênesis, no qual cada dia da criação foi interpretado por um dos artistas convidados. Durante o espetáculo cada bailarino criador falou através de seus gestos e expressões cênicas, de sua trajetória e de seu credo como artistas dedicados à linguagem da dança em uma metaretrospectiva cênica^{xiii}. Duas perguntas foram geradas para fomentar o espaço da expressão individual no processo de criação dos bailarinos: 1- quais foram as referências de movimento, ou coreográficas que marcaram a sua trajetória na dança? 2- Como você interpreta o versículo do livro de Gênesis, que lhe coube traduzir para o movimento, transposto para a sua própria vivência enquanto criador de movimento expressivo?^{xiv}

Essa experiência foi um encontro na poesia da dança entre música, memória, corpos em movimento, imagens de arquivo, animação cenográfica computacional, iluminação e figurino. Cada bailarino pode entrar no seu universo criativo e começar a desenvolver suas ideias coreográficas, musicais e de figurino juntamente com o músico e a figurinista. Durante o espetáculo foram realizadas duas projeções: a animação cenográfica (em uma poética tecnológica da atualidade), e as projeções de partes do memorial/documentário de cada bailarino criador^{xv}. Desse modo investimos no espaço da memória pessoal atualizada na cena, ou seja, a retomada de lugares expressivos, em registros do passado, projetando nossas percepções atuais no confronto de vários níveis de depoimentos estéticos no quadro cênico. Aqui a dansintermediação ganhou status de poética, na medida em que os arquivos pessoais se tornaram revisitação e presentidade no jogo de interação da imagem exibida e o movimento do bailarino.

Algumas pesquisas em arte na atualidade têm se preocupado com a gênese da criação, observando nesse processo a origem das potencialidades criativas realizadas na obra. Para Rosana Van Langendonck, pesquisadora que utiliza no seu método a Crítica Genética transposta para os estudos da criação em dança, “a gênese bíblica, os estudos cosmogênicos da física e os estudos genéticos da biologia dizem respeito às questões do nascimento, da emergência e da elaboração de algo que necessita de leis para seu desenvolvimento e ao seu caráter de transmissibilidade”^{xvi}. Langendonck observa também que teorias como a do Big Bang, sobre a origem do universo, distribuídas nas diversas áreas do conhecimento, lançam luzes sobre os estudos genéticos da criação artística na medida em que as simetrias quebradas no instante do *Big Bang* assemelham-se ao estado pré-criativo da mente do artista.

A memória como método investigativo na dança tem sentido na medida em que se pode falar do corpo como de um limite movente entre o futuro e o passado, como de uma

extremidade móvel que nosso passado estenderia a todo o momento em nosso futuro, conforme apontado por Bergson^{xvii}. Em 2005 foi realizado pelo CDPDan, em parceria com o xavante Wèrée It' Sirobó o espetáculo *Dança da Guerra do Povo Xavante*, o qual pretendia divulgar a dança Xavante^{xviii}. A performance “espelhamento surrealista”, apresentada no projeto, passa pelos mecanismos da atuação e recepção, como mecanismos de *feedback* constitutivos da obra. Ou seja, além dos eixos paradigmático^{xix} e sintagmático^{xx}, estabelece um outro eixo, o sagital mnemostático^{xxi}, de intuição e ação sinestética, cuja memória ótica, impressão posterior e anterior à ação da dança, age como instrumento constitutivo do seu fazer artístico. Assim, fundando o novo no antigo, estabelecendo o que permanece do antigo no novo, passado e futuro se fundem na presentidade de um devir não literal, na qual os códigos da improvisação, da espontaneidade quase infantil, se mesclam com a austeridade da magia simpatética dos gestos milenares. Ou seja, promove-se momentaneamente a hipnose nos lapsos extrusivos do equilíbrio de gangorra^{xxii} entre as mentes objetivas e subjetivas, característica principal desse tipo de dança.

Durante as pesquisas realizadas na FUNAI (Fundação Nacional do Índio/Brasil) para a organização do evento com os Xavantes, foram encontrados alguns documentários anteriormente realizados sobre as danças desse Povo^{xxiii}. Esses mesmos documentários foram disponibilizados para que todos os integrantes do grupo Xavante (adultos, adolescentes e crianças) envolvido no evento pudessem assistir. Eles assistiam várias vezes fazendo comentários tais como: “vejam como era, como tem que ser”. Ou seja, o registro visual, assim como para as academias contemporâneas de dança, passa a ser um instrumento fundamental de referência para se manter e discutir uma determinada tradição estética do movimento expressivo.

O tema tratado nesse artigo é muito rico de exemplos em todo o panorama cênico das várias histórias da dança, e mesmo no contexto do CDPDan. Não há mais espaço para ampliar a discussão aqui proposta. Assim, os trabalhos mais recentes como o poemadança *Fogo Negro*^{xxiv}, de 2016, ou mesmo o espetáculo *21 Terras*^{xxv} de 2012/13, cujo formato perpassou as artes visuais, o vídeo, a poesia, a dança com a cultura de rua, também formatado nos procedimentos dos contextos das sinergias poéticas mnemônicas aqui apresentados, serão abordados em análises posteriores.

NOTAS

ⁱ O espetáculo Profetas em Movimento de Soraia Silva, foi realizado em Brasília em 2006, na sala Martins Pena do Teatro Nacional, é uma produção do CDPDan/Cen/UnB, teve o patrocínio da Caixa Econômica Federal e do FAC da Secretaria de Cultura do GDF. Esse foi um trabalho cênico interdisciplinar, um encontro da dança com a escultura, com a literatura, com a pintura, a música e a arte tecnológica. Originalmente, como espetáculo tese ele foi desenvolvido na aproximação do conhecimento adquirido sobre os textos bíblicos e os 12 Profetas do Aleijadinho e a teoria de análise do movimento expressivo de Rudolf Laban, culminando com a tradução para a linguagem da dança desses elementos literários e escultóricos. Nesta nova edição ele pretendeu também a leitura cênica da paisagem urbana brasiliense, com citações visuais aos apóstolos da catedral e obras de Athos Bulcão. Profetas em Movimento pretendeu uma inserção didática e artística das linguagens desenvolvidas na cena, a qual resultou da interação dos processos e estudos realizados com alunos e professores do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Dentre essas participações destacam-se o desenvolvimento do conceito da animação cenográfica, assim como a participação de artistas convidados do Distrito Federal, de Congonhas e estudantes da Escola Classe 403 Norte, ao quais participaram de oficinas cênicas realizadas nessa escola no primeiro semestre de 2006.

ⁱⁱ ver o formato original do trabalho cênico em <https://www.facebook.com/soraiamaria.silva.3/videos/vb.1186638304/10209061913563456/?type=2&theater>, ver também o vídeo Brasil Barroco Na Ponta dos Pés (<https://www.facebook.com/soraiamaria.silva.3/videos/vb.1186638304/10209061693157946/?type=2&theater>).

ⁱⁱⁱ ver o resultado dessa animação em: <https://www.facebook.com/soraiamaria.silva.3/videos/vb.1186638304/10209062610260873/?type=2&theater> e <https://www.facebook.com/soraiamaria.silva.3/videos/vb.1186638304/10209062927628807/?type=2&theater>.

^{iv} ver resultado cênico da projeção da animação cenográfica em: <https://www.facebook.com/soraiamaria.silva.3/videos/vb.1186638304/10209061461032143/?type=2&theater>, ver também documentário realizado pelo canal E, TV Escola do DF de todo

o projeto realizado: <https://www.facebook.com/soraiamaria.silva.3/videos/vb.1186638304/10209062386655283/?type=2&theater>.

^v ver imagens do trabalho em: <https://www.facebook.com/soraiamaria.silva.3/videos/vb.1186638304/10208374340374556/?type=2&theater>.

^{vi} No desenvolvimento do interjogo teórico-prático proposto na pesquisa, tornou-se necessária, a elaboração de um processo que resultou em quatro módulos de estudo e aproximação ao objeto pesquisado. Alguns momentos do estudo teórico, aconteceram simultaneamente à prática, noutros momentos, a prática levou à necessidade de mais aprofundamento teórico e vice-versa, constatou-se nesse processo que a teoria conduziu à prática de forma mais estruturada. Num primeiro nível, foi feito um estudo objetivo da estrutura, composição e forma do conjunto da obra do Aleijadinho em Congonhas do Campo. Cujos códigos estilísticos foram observados posteriormente nos adereços e figurinos, guardando fidelidade à interpretação feita por ele dos 12 Profetas. Num segundo nível, foi feito um estudo de contextualização histórica da obra do Aleijadinho, da “fala corporal” explicitada por cada Profeta, na sua postura congelada, no Adro. Num terceiro nível, foi feito um estudo do conteúdo simbólico dos 12 Profetas no Adro do Santuário do Senhor Bom Jesus de Matozinho em Congonhas do Campo. Num quarto nível, foi possível integrar os três níveis anteriores de leitura da obra, com a leitura dinâmica que utiliza o método de Rudolf Laban, e a leitura bíblica de cada Profeta segundo aparece nos livros do Antigo Testamento, a qual revelou motivações e atitudes internas próprias de cada personagem bíblico, bem como possibilitou o desenvolvimento de um seguimento da trilha sonora do espetáculo Profetas em Movimento, resultante desta pesquisa, onde é realizada a leitura poética de textos bíblicos dos Profetas abordados no trabalho. Esta integração permitiu elaborar, desde uma leitura dinâmica do movimento, até as características das estruturas de personalidade reveladas por cada Profeta. A partir daí, foi feita uma transposição criativa destas estruturas para uma sequência de movimentos, que utilizou, na sua linguagem expressiva, as mesmas qualidades de

movimentos encontradas nos objetos estudados (SILVA, Soraia Maria. *Profetas em Movimento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial, 2001, p.85).

^{vii} ROUSSEAU, Jean-Yves & COUTURE, Carol. *Os fundamentos da disciplina arquivística*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998, p.32.

^{viii} ver imagens do evento em: <https://www.facebook.com/soraiamaria.silva.3/videos/vb.1186638304/10208336290063322/?type=2&theater>.

^{ix} LEITE, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro*. São Paulo: Pioneira, 1969, p.329.

^x Artigo de Soraia Silva publicado nos anais do *6.art- Arte e Tecnologia: interseções entre arte e pesquisas tecno-científicas*. Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Org. Suzete Venturelli. Brasília, 2007, p. 2932-294.

^{xi} ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: editora Perspectiva, 1972, p.20.

^{xii} Com o patrocínio do FAC (Fundo da Arte e da Cultura do GDF) e dirigido por Soraia Silva, *No Princípio* (espetáculo/documentário) foi apresentado nos dias 23, 24 e 25 de junho de 2010, no teatro SESC Paulo Autran- Taguatina, DF. Ver imagens desse trabalho em: <http://cdpdan.blogspot.com.br/search?updated-min=2010-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2011-01-01T00:00:00-08:00&max-results=5>.

^{xiii} Nesse trabalho participaram os artistas pesquisadores do CDPDan, alunos de mestrado, doutorado e iniciação científica e convidados especiais. A diversidade de idades, experiências e vivências desses artistas com a linguagem da dança e suas memórias (acervo de registros pessoais de suas artes) foi a matéria prima do espetáculo. Desde a presença de Ana Macara (artista convidada, pesquisadora e professora da Faculdade de Motricidade Humana de Lisboa), cuja história está marcada por referências europeias; a história da diretora Soraia de professora, orientadora, bailarina e produtora desse trabalho e todas as suas conseqüentes escolhas (desde dançar o primeiro dia da Criação para ir motivando o grupo no entendimento do processo do espetáculo); o Alexandre Nas, que de engenheiro ambiental, funcionário público a bailarino de um grupo profissional de dança em Brasília, tece suas histórias memórias em cena; a Laura Virgínia diretora do Margaridas (grupo de dança experimental e contemporânea de Brasília), e suas proezas criativas de infinitas criaturas; a Yara De Cunto (artista convidada), a adolescente bailarina que aos 72 anos brilhou em cena, com a intensidade dos luzeiros de uma experiência em dança desde os seus 12 anos de idade, quando então esteve dançando no *Ballet do IV Centenário* de São Paulo; a Zou Mi, chinesa com a sua

juventude e beleza de uma milenar estética oriental, com sua coragem ancestral ao se aventurar em terras estrangeiras (sem domínio do português) e que vitoriosamente conclui seu mestrado no Brasil levando na bagagem além da nova língua a experiência dessas trocas cênicas; a Sabrina Cunha, na época recém chegada de 5 anos de práticas da dança Butô na Itália, e desdobrando o seu doutorado no estudo das imagens e suas metáforas em movimento.

^{xiv} Essas perguntas foram respondidas pelos artistas, em cena e no livreto do espetáculo: “Quando danço Deus gosta de criar formas e preencher os meus espaços vazios iluminando-os de vida” Soraia Silva (1º dia); “O ar é o Espírito e separa a água celestial da água terrena. A dança é a expressão corporal que veio do Espírito” Zou Mi (2º dia); “O ser humano é um espaço de possibilidades entre a vida e a morte sobre a terra. A dança é expressão do ser humano nesse espaço e além” Sabrina Cunha (3º dia); “A dança é a luz como aspiração- um caminho – uma referência- conduzindo para a plenitude do ser humano” Yara de Cunto (4º dia); “Antes um animal – sou Ser humana animal – meu corpo DANÇA e multiplica minhas criações que são pequenas criaturas reais de Deus.” Laura Virgínia (5º dia); “Da idéia a conformação, dual e complementar, que se re-cria no movimento, disseminando a inspiração primordial...” Alexandre Nas (6º dia); “O início é o momento da geração, é o que nos empurra para o futuro, nos faz viver”. Ana Macara (7º dia).

^{xv} (ver imagens em: http://cdpdan.blogspot.com.br/2010/05/cdpdan-apresenta_28.html).

^{xvi} Langendonck esclarece que a crítica Genética nasceu oficialmente em Paris – França, em 1968, no “Institut des Textes et Manuscris Modernes- ITEM”, do Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS) e como metodologia, a procura interrogar o processo de criação artística e compartilhar com o artista o segredo deste processo. LANGENDONCK, Rosana Van. A sagração da Primavera Dança & Gênese. São Paulo: Edição do Autor, 2004, p.17.

^{xvii} BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 84. Para ele o progresso da matéria viva consiste no desenvolvimento de um maior número de centros superiores com mais vias motoras. Nessas vias uma mesma excitação irá propor à ação uma escolha, ampliando desse modo as possibilidades do movimento no espaço, com uma tensão crescente e concomitante da consciência no tempo. Nesse sentido, a consciência tem, não apenas por sua memória das experiências antigas, mas retém cada vez melhor o passado para organizá-lo com o presente numa decisão mais rica e mais nova (p.290).

<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10203304148102918&set=a.1020330406382081.1.1073741844.1186638304&type=3&size=1280%2C960>. Esse trabalho apresentou, além de um espetáculo em Brasília (com a participação de 30 xavantes), um registro visual da performance realizada na aldeia. Com a participação de toda a comunidade foi elaborado um espetáculo específico, com algumas danças e a mostra do vídeo/performance dos registros realizados na aldeia. O vídeo documentário performático realizado na aldeia era projetado sobre um pano branco movido em cena por Soraia Silva, como uma tela em movimento enquanto o público entrava no teatro. Esse vídeo/performance foi denominado: “espelhamento surrealista”. O espetáculo foi apresentado em vários espaços: no Memorial dos Povos Indígenas, em escola pública do Distrito Federal, na LBV, na Universidade de Brasília, no Teatro da Caixa Econômica Federal e na Floresta Nacional do IBAMA/DF. O diálogo cênico realizado entre a bailarina e os Xavantes na aldeia, e registrado no vídeo/performance, continha intervenções de movimentos livres da mesma em vários momentos dos rituais de dança realizados naquela ocasião pelo grupo. Na aldeia as intervenções cênicas da bailarina com o grupo muitas vezes só eram possíveis mediante permissões concedidas, em alguns casos minutos antes das mesmas acontecerem (como quando dançavam a *Datsipadö*, a festa da cura). A artista, obteve também permissão de aprender algumas danças específicas dos Xavantes, como a dos *Pahöri’wa* (Adoradores do Sol, Essa dança Xavantede só pode ser realizada e conhecida por 2 homens, é considerada um cargo que lhes cabe durante 15 anos, tal conhecimento só é transmitido para outra dupla, da próxima geração, mediante sigilo e rigoroso processo seletivo.), e participar como bailarina das mesmas durante os espetáculos realizados em Brasília. Essa concessão só foi permitida por ser a bailarina considerada apta como pesquisadora: “professora doutora”, conforme a consideração dos superiores Xavantes.

^{xix} Esse eixo na dança poderia estar associado por exemplo à postura/palavra, unidade mínima do movimento, a qual pode, sozinha, constituir enunciado de uma expressão de forma mais livre, ou aos aspectos qualitativos e expressivos do movimento ocorridos na relação entre atitude interna e externa do indivíduo na realização da ação articulada em sua variação de combinação dos fatores fluência, espaço, peso e tempo.

^{xx} O eixo sintagmático na dança pode ser comparado aos aspectos de organização da forma do movimento no espaço cujos códigos estão pré-determinados por linguagens corporais já estabelecidas.

^{xxi} O eixo mnemostático se instaura na técnica do automatismo e da livre associação dos movimentos, desenvolvendo-se no eixo sagital. Relacionado à produção das imagens surrealistas e suas sínteses poéticas ao fluxo do tempo rápido, esse eixo é o resultado conjugado da intuição na equação consciente/inconsciente x passado/futuro, que no caso do projeto Dança da Guerra do Povo Xavante se instaura no fluxo da criação do caráter inesgotável do murmúrio Xavante. Para saber mais sobre esse eixo consultar o texto sobre o Surrealismo na dança, por mim escrito e publicado no livro sobre O Surrealismo, organizado por Jacó Guinsburg, na coleção Stylus da editora Perspectiva.

^{xxii} RHODES, Raphael H. *O Hipnotismo sem mistérios*. Rio de Janeiro: Ed. Record, S.D., p.21.

^{xxiii} Entre esses: o documentário de 1974, realizado pela missão salesiana, Inspeção Campo grande/MS, A Festa de Iniciação: DANHONO, grupo Xavante TSADA'RO, na missão de São Marcos Entenho' repré. Nesse documentário podemos observar todo o ritual realizado pelo grupo Xavante na década de 70. de Janeiro: Ed. Record, S.D.

^{xxiv} Ver mais sobre esse trabalho em METAgraphias: letra D de Dropbox (das derivas dançantes) v.2 n.1 março|2017 poemadançando fogo negro • Soraia Silva (soraia@unb.br). <http://periodicos.unb.br/index.php/metagraphias/article/view/24754/18799>

^{xxv} O projeto “21 Terras” de 2012 consistiu em duas exposições de quadros (realizadas nos SESC de Taguatinga e do Setor Comercial Sul de Brasília), na apresentação de um solo de dança e na realização de uma trilogia de videodança, com a participação de skatistas e dançarinos de HipHop, ver videodança em: http://youtu.be/4T_Oai9JA-c; solo de dança: http://youtu.be/3VJQ-T_hrpc. Já em 2013 foi realizada uma itinerância do projeto por várias escolas públicas do Distrito Federal.

BIBLIOGRAFIA:

SILVA, Soraia Maria. *Profetas em Movimento*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

..... “Por uma arqueologia cênica da dança: estudos de representação mediada, dansintermediação” in *6.art- Arte e Tecnologia: interseções entre arte e pesquisas tecnológicas*. Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Org. Suzete Venturelli. Brasília, 2007.

..... Catálogo de Espetáculo: *Profetas em Movimento*. Brasília: UnB/PPG-CEN, 2006.

.....Poemadancando Gilka Machado e Eros Volúcia. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.

SILVA, Soraia Maria & IT'SIROBÓ, Wéréé. Catálogo de Espetáculo: *Dança da Guerra do Povo Xavante: Tseretomodzatsé Xavante*. Brasília: UnB/PPG-CEN, 2005.

ROUSSEAU, Jean-Yves & COUTURE, Carol. *Os fundamentos da disciplina arquivística*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998.

LEITE, Dante Moreira. *O Caráter Nacional Brasileiro*. São Paulo: Pioneira, 1969, [p.329](#).

ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: editora Perspectiva, 1972.

LANGENDONCK, Rosana Van. *A sagração da Primavera Dança & Gênese*. São Paulo: Edição do Autor, 2004.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

RHODES, Raphael H. *O Hipnotismo sem mistérios*. Rio de Janeiro: Ed. Record, S.D.

Relaciones: prácticas de expansión en las artes

Sastre, Luciana Irene.

UNC (Universidad Nacional de Córdoba) Córdoba / Argentina

Sánchez Goldar, Soledad.

UNC (Universidad Nacional de Córdoba) Córdoba / Argentina

Huber, Sebastián.

UNCPBA (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires) Tandil /
Argentina.

Presentación

El proyecto de creación e investigación “Escritura performática: Cuerpo y acción en efimerodramas”, seleccionado en la convocatoria de producción artística CEPIABIERTO 2017 (Facultad de Artes, UNC), se origina como una colaboración que reúne tres zonas de exploración, vinculadas a las trayectorias artísticas y académicas de sus participantes: las artes escénicas, la literatura y el arte de acción. Sin lugar a dudas, y a propósito de ello, las fronteras entre estas tres demarcaciones no sólo son problemáticas sino también indecidibles en algunas prácticas, como bien lo señala Ileana Diéguez Caballero al referirse a ese espacio al que denomina “lo liminal”:

Inicialmente, he asociado lo liminal a los conceptos de hibridación (Bhaba, Canclini), contaminación, fronterizo (Lotman y Bajtín), excéntrico (Linda Hutcheon), apuntando hacia esa zona transdisciplinar donde se cruzan el teatro, la performance art, las artes visuales y el activismo, y aproximándolo a lo exiliario, lo desterritorializado, lo mutable y transitorio, lo procesual e inconcluso, lo presentacional más que lo representacional, sin plantear tampoco la negatividad del término representación.¹

En virtud de una búsqueda que permita abordar un proceso de creación sobre dicha base flexible, se conformó un espacio tridimensional de investigación: los Sistemas Minimalistas Repetitivos (en adelante aparecerá también como SMR) como metodología de

¹ Diéguez Caballero (p. 16-17)

creación proveniente de poéticas experimentales en el ámbito artístico y específicamente de las artes escénicas, la escritura performática como género del registro y como hipótesis teórica y de creación, y el arte de acción como tradición estética en la cual se inscribe y cuestiona la noción de obra².

El carácter del proyecto es fundamentalmente procesual en la medida en que se estructura en tres etapas de trabajo consecutivas, en cada una de las cuales se abre el proceso creativo a público en instancias a las que denominamos “relaciones” y que persiguen la definición –tentativa- de la noción de “efimerodrama”. La primera etapa, de la que nos ocupamos en este escrito, involucra a Indira Montoya y Rodolfo Ossés -artistas formados en las artes visuales y la danza, respectivamente, pero con larga trayectoria en el área del performance³- para el entrenamiento en SMR, desarrollo de actemas propios y su posterior secuenciación en protocolos.

Obsérvese que en nuestra perspectiva teórico metodológica no pensamos la obra como resultado, aunque eventualmente se plantee la necesidad de formalizar, en términos más propios de las artes escénicas, la concreción de una obra o espectáculo al que nos referiremos como “estreno”. En consonancia con ese carácter inconcluso al que refiere Diéguez Caballero en la cita anterior, parcialmente se van elaborando elementos que consideramos logran condensar algunas de las ideas sobre las que estamos trabajando. En este sentido, el ámbito del performance aparece como una lente desde la cual se nos posibilita alojar las apariciones parciales dentro de un continuo creativo.

Primeros días. Aprendizaje y entrenamiento

Al inicio, el grupo trabajó sobre el entrenamiento, necesaria preparación previa al abordaje de la metodología de creación de los SMR: básicamente, se trató de ejercicios para entrenar una forma específica de improvisación, de acuerdo con las características de un proceso de composición y desarrollo de patrones y de reglas de progresión para el despliegue

² Véase al respecto la entrada “Obra de arte” en la que Pavis refiere al movimiento con que el receptor dota de sentido, desde la teoría de la performatividad, a la obra. PAVIS, PATRICE. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Trad. Magaly Muguercia. México, Paso de Gato, 2016. Pp. 217-218.

³ Hemos dicho antes “arte de acción”. Para una mejor explicación sobre los usos de la terminología alrededor de la cuestión del/de la performance en latinoamérica véase TAYLOR, DIANA. *Performance*. Buenos Aires, Asunto Impreso ediciones, 2012.

de formas⁴ desde una combinatoria reglamentada según principios de repetición, permutación, interrupción e inversión.

En el origen de la metodología –creada en la década de 1980 por el dramaturgo español José Sanchis Sinisterra- está la premisa de trabajar en los límites de la figuratividad y la abstracción en la escena. Para esto, los SMR funcionan desde protocolos cuya unidad mínima, el *actema*, se ubica entre el movimiento de la danza y la acción física teatral: los actemas no tienen un porqué ni una finalidad, no persiguen ninguna forma de organicidad desde la interacción conflictiva con un entorno real, son sólo gestos, posturas y movimientos que, de acuerdo con una concepción minimalista, no suponen gran dificultad en su ejecución física. Sobre su secuenciación, los performers llevan adelante un trabajo de memorización, iteración y variación hiperreglada trabajando desde la pura forma, ya que se les propone, en palabras de Sanchis Sinisterra, “un comportamiento escénico que sustituye la linealidad unidireccional de la acción por la ciclicidad de su conducta física”⁵.

Ahora bien, en el inicio de nuestro trabajo en la sala Jorge Díaz del Centro de Producción e Investigación en Artes CePIA utilizamos un protocolo de actemas cuya autoría corresponde al dramaturgo español. Es decir que se partió de un “texto” previo, ajeno. En su aspecto formal, el protocolo presenta una posición espacial de partida y luego una sucesión de enunciados –la descripción de los actemas- que son leídos a los performers, a quienes se les pide que interpreten, fijen y luego memoricen, con el objetivo de poder repetir, indefinidamente y con la mayor exactitud posible, la secuencia espacial resultante. Una vez se hubo utilizado el texto de Sanchis Sinisterra para, de alguna manera, sentir en el cuerpo lo que es “calzarse un actema” y llegar a instalar un sistema, fue con el establecimiento de la primera “Relación” que se abordó la creación de un protocolo de actemas propios para llevar adelante las acciones colaborativas. Veamos, ahora, cómo se desarrolló la “Relación I”.

Relación I. En Negro. Trayecto Finlandia. Proceso de creación

La vinculación con la obra de la artista visual Mónica Ostchega empieza con una invitación a ocupar, mediante acciones colaborativas a realizarse durante el mes de junio de 2017, el espacio creado por su obra *Negro. Trayecto Finlandia* en una sala del Museo Genaro

⁴ Véase al respecto NACHMANOVITCH, S. *La improvisación en la vida y en el arte*. Trad. Alicia Steimberg. Barcelona, Paidós, 2007 pp. 145-157.

⁵ SANCHIS SINISTERRA, ídem.

Pérez, teniendo en cuenta las coincidencias conceptuales de ambos proyectos, entre las que sobresale el interés por la abstracción. Esas acciones se desarrollaron desde la copresencia de objetos entendidos como cuerpos y cuerpos que se objetualizan en virtud del espacio y el movimiento dentro de esa austeridad contenedora, creando así su ineludible experiencia del tiempo.

Como hemos dicho, a diferencia de la primera parte de nuestro proceso en la sala Jorge Díaz, en el caso de las acciones en el museo Genaro Pérez no existía ningún texto previo. Para generar el protocolo para las acciones de la “Relación I. En Negro. Trayecto Finlandia” debíamos comenzar por establecer una posición inicial, por lo que se trabajó a partir de una serie de instrucciones con el fin de entrar en contacto con la muestra y con el espacio, para habitarlo, identificar y registrar las diferentes zonas de circulación, entre otras. Establecida esa posición inicial y según la definición de *actema* que antes hemos enunciado, se pasó a trabajar en la definición detallada de la disposición de los cuerpos en cada una de esas coordenadas espaciales. Acto seguido, mediante la indagación de las múltiples posibilidades de desplazamiento, se fueron construyendo los circuitos individuales para finalmente ponerlos en contacto y sincronizarlos bajo la forma de un protocolo grupal que, una vez instalado, nos permitió hacer los ajustes necesarios sobre la acción. Accionando. Porque es durante la instalación que los actemas terminan de definirse, de pulirse, primero individualmente y luego por la relación con los otros elementos. Cuando aparecen las tensiones, las relaciones; cuando, como dice Sanchis Sinisterra, “el sistema empieza a pensar por sí solo”.

Cabe recordar que todas estas actividades fueron abiertas al público, por lo que en la sala del Genaro Pérez casi siempre hubo espectadores (¿de qué obra? ¿De la de Mónica Osthega? ¿de la acción performática?) que circulaban por el espacio de la muestra, convirtiendo su presencia en elementos de la acción que cada vez se desarrollaba. Así, la conjunción de tareas operó una interesante modificación del público, en tanto que cada vez se publicaron los horarios acordados para las acciones. Además, trabajamos con espectadores invitados, uno de los cuales, Marcelo Comandú, quien es además asesor del Proyecto, dejó el registro a modo de devolución. Transcribimos a continuación una parte de ese texto:

Mientras observo pienso: los cuerpos agregan esa última dimensión como duración en que devienen cambiantes hacia una constante producción de sí mismos, aun cuando adrede se reiteran.

*Siento el tiempo pasar y me observo mirando,
escuchando,
sosteniendo una atención interesada en no apresurar una significancia,
atento a un sentido del estar ahí.
Lo minimalista radica en la insistencia de una repetición que se mantiene como plan de
organización,
mas,
también en una austeridad que sintetiza la expresión.
Acallar un automatismo.
Silenciar un modo de estar.
Asignificar.
Desubjetivar.
Desde la expectación mi imaginario no cuenta historias,
capta presencias y las entiende en ese ser-arrojados a cuadraturas.
Los performers se convierten en fríos témpanos entre témpanos
o partículas en un desierto.
A veces permanecen cerca,
inmóviles,
como si dialogaran en el hilo tenso de su co-presencia.
El pizarrón negro me atrapa en el cuerpo de Indira.
Por un momento estuve en ella,
mirando dentro ese plano oscuro que la/nos atrapa.
Su cuerpo se aleja y acerca, levemente, casi imperceptible, enigmático precipicio.
Rodolfo estalla en silencio.⁶*

Anteriormente nombrábamos a las formas de registro que, en el arte de acción, son además obra en sí. Es interesante observar al respecto el que realizó Indira Montoya, registro “desde dentro del sistema”. Entre los dos polos que son la obra plástica, por un lado, y por otro la acción performática, en relación de alternancia o contigüidad, se produjo una dinámica registrable en líneas y curvas, en repeticiones, en modulaciones y en transgresiones del dibujo/partitura espacial original. De este modo, el tiempo fluía en aceleraciones y desaceleraciones inducidas por la afectación producto de la cohabitación del espacio; los

⁶ Disponible en el sitio del proyecto <http://efimerodramas.blogspot.com.ar/>

movimientos se elaboraban tanto en la independencia como en el reconocimiento de tensiones entre ambos, en la continuidad como en su interrupción de los desplazamientos, en la comunicación como en la elipsis y hasta la colisión.

El desenvolvimiento de las acciones visibilizó la fragilidad del espacio común en la medida en que se modificaba cualquiera de las condiciones, sintéticamente, antedichas. Sin embargo, observamos que la ciclicidad de los actos permite una recomposición de la convivencia en el lugar. En este aspecto, hay una consonancia notoria entre los trabajos que en esta sala se encontraron, pues la iteración combinada con el margen de improvisación que la puesta en funcionamiento de los sistemas admite conduce esporádicamente a una pregunta por la acomodación de los factores desequilibrados.

Esta fase de las prácticas que prevé el proyecto ha sido singularmente estimulada por la locación que aportó la exposición *Negro. Trayecto Finlandia*. La “relación” con la serie de Osthega afinó nuestra percepción de las formas abstractas, pues como estamos habituados a abordar el cuerpo como materia altamente compleja, nos distanciamos de esa imaginación, en el sentido de producción de imágenes, de las líneas corporales, de sus movimientos longilíneos, o curvos o sus torsiones, el cuerpo sometido a la horizontalidad, o a la articulación. Asimismo, la artista incluyó en el proceso los aportes que el marco teórico del proyecto “Escrituras performáticas: cuerpo y acción en efimerodramas” propone, y dispuso, para integrar al trabajo, piezas que en principio no fueron incluidas en el diseño curatorial. De esta manera, se acompañaron las pesquisas alrededor del movimiento, el desplazamiento y el espacio en común. En síntesis, ambas obras se han encontrado para interpelar mutuamente las fronteras del cuerpo, los dilemas de la acción y los conflictos de la comunicación.

Nuevas relaciones, y una hipótesis final

Posteriormente a las acciones colaborativas que conformaron la “Relación I. En Negro. Trayecto Finlandia” el grupo llevó adelante “Relación II. Actante, escriba y modulante en 7 minutos” en “Requiem para el cabaret Voltaire” de la sala Bataclana de Córdoba, en la que se puso en práctica una primera forma de escritura performática. Finalmente, “Relación III. Observatorio de actos y escrituras” y “Relación IV. Sistemas, yuxtaposiciones, obra” consistieron en jornadas de puesta en diálogo con las críticas, docentes e investigadoras Irina Garbatzky (UNR) y María José Sabo (UNRN) y con el artista y productor Martín Molinaro, respectivamente. El trabajo sobre la posibilidad de registro de la acción performática iniciado

con la Relación III se profundizó durante la Relación IV, en la que, además, se puso en diálogo a los sistemas (el nuestro y el de Martín Molinaro) para indagar las posibilidades de adaptación y contagio de dos obras en proceso constante que tienen, cada cual, sus propias y marcadas formas de funcionamiento desde la escena.

Ahora bien, dado que el proceso de creación continúa desde el sistema que se generó mediante las acciones colaborativas que el grupo desarrolló en el museo Genaro Pérez, y pensando cómo José Sanchis Sinisterra se refiere al trabajo sobre la pura repetición de la dinámica del *modelo*, quisiéramos terminar con el planteo de una conclusión parcial –que funciona al mismo tiempo como una hipótesis de trabajo que seguirá siendo puesta a prueba: el carácter abierto del proyecto permite, a través de esas “relaciones”, el intercambio, el contacto con obras y creadores, con espacios, con estudiosos y con hacedores. Y los incorpora, absorbiendo mediante relaciones, a su manera, sin que necesariamente los artistas investigadores que coordinamos el trabajo tengamos pleno control sobre su devenir.

Creemos que, aunque en su momento no lo hayamos pensado exactamente así, esa capacidad está inscrita en las reglas, en el origen del sistema. Se trataría de un principio de organización de carácter generativo, en el sentido en que lo refiere Leonardo Solaas⁷ cuando describe la incorporación de materia a un orden preexistente, el accionar de ciertas leyes que responden a un molde interno (ese modelo de Sanchis) que interrumpen la relación del artista con la obra, tornan su evolución impredecible, entrañan un cierto grado de impersonalidad y cuestionan, así, la noción misma de autoría.

⁷ SOLAAS, Leonardo. “Generatividad y molde interno”, en *Invasión generativa. Fronteras de la generatividad en las tres dimensiones, la robótica y la realidad aumentada*. La Plata, Invasores de la generatividad, 2014.

Bibliografía

- DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires, Atuel, 2007.
- NACHMANOVITCH, Stephen. *La improvisación en la vida y en el arte*. Trad. Alicia Steimberg. Barcelona, Paidós, 2007.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Trad. Magaly Muguercia. México, Paso de Gato, 2016.
- SANCHIS SINISTERRA, José, “Sistemas Minimalistas Repetitivos (SMR)”, Nuevo teatro fronterizo [en línea]. Dirección URL: <http://www.nuevoteatrofronterizo.es/campo-de-ideas/smr/> [Consulta: 28 de julio de 2017].
- SOLAAS, Leonardo. “Generatividad y molde interno”, en *Invasión generativa. Fronteras de la generatividad en las tres dimensiones, la robótica y la realidad aumentada*. La Plata, Invasores de la generatividad, 2014.
- TAYLOR, Diana. *Performance*. Buenos Aires, Asunto Impreso ediciones, 2012.

Una mirada sobre el espacio de creación en la formación teatral. tres casos testigo

Ferrari, Daniela

UNCPBA (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires) Tandil /
Argentina.

Huber, Sebastián

UNCPBA (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires) Tandil /
Argentina.

Diaz Delfino, Ignacio

UNCPBA (Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires) Tandil /
Argentina.

Introducción

Las textualidades contemporáneas ponen en crisis los métodos actorales más tradicionales, y es en el espacio de la aplicación concreta de esos métodos (la escena y el proceso de puesta en acto de un texto) donde esa crisis se concretiza. La necesidad de trabajar con textos teatrales y el hecho de hacerlo desde poéticas contemporáneas que posibiliten al actor en formación un contacto directo con las producciones escénicas actuales han llevado a este equipo a elaborar distintos tipos de abordajes sobre estos nuevos materiales, que hoy dan consistencia a la labor que se realiza durante el proceso de puesta en escena en el marco de la cátedra Práctica Integrada de Teatro II.

La propuesta de la cátedra es, entonces, que el texto resulte un material desde donde partir, a partir del cual se va proponiendo un trabajo que construya un nuevo material textual y espectacular en función de la “carnadura” que pueda otorgar cada grupo. Es importante destacar que se parte del texto y se va hacia el texto, nunca se trabaja la dramaturgia en el sentido más tradicional de la misma sino que se adecuan los textos a los grupos que se conforman. Puntualmente, no se hace “trabajo de mesa”, no hay análisis de texto en términos situacionales, previos, sino que se buscan las resonancias del material desde la escena, en los cuerpos, en el propio mundo sensible de los actores, para construir así la propia *versión* de la obra.

Otro aspecto a destacar es el marco en el que se desarrolla la materia en cuanto a sus recursos y las características de los grupos que se conforman (depende de cada promoción que los grupos integren a alumnos que han hecho algunas experiencias independientes anteriores con otros que se van a enfrentar por primera vez con un rol en una obra de texto de autor), como así también el número y el género de los alumnos del futuro elenco.

Los montajes de la Práctica Integrada de Teatro II se anuncian cada año, entonces, como “versión sobre” un texto de autor. Este trabajo analiza un espacio de creación teatral académico/ artístico, específicamente la primera etapa del proceso, en la que se cruza el material -texto y actores- con una diversidad de elementos propios de la formación actoral de hoy en día. Presentaremos dos ejemplos puntuales para observar ese “puente”, el modo en que en las puestas en escena de la Integrada II se concretizan algunas consideraciones que aparecen ya en el Programa de la Materia como discusiones sobre la creación teatral contemporánea.

Un asesino al otro lado de la pared. El texto como material, o de qué hablamos cuando hablamos de versión.

En el año 2014 la Práctica Integrada de Teatro II trabajó a partir del texto *Un asesino al otro lado de la pared*, del dramaturgo argentino Javier Daulte¹. El texto dramático, como hemos dicho, funciona en cada proceso creativo como un *material* a partir del cual se construye, y el resultado dependerá de la “carnadura” que pueda otorgar cada nuevo grupo, “en un flujo constante entre palabra y composición escénica” –tales las palabras del director, docente e investigador cordobés Cipriano Argüello Pitt² al referirse a la dramaturgia de escena. Así, la elección del texto con el que trabajar depende cada año, entre otras cuestiones, de las características del grupo de alumnos, futuro elenco. Hecha esa elección, del encuentro de los tres elementos (material textual, elenco y equipo de cátedra) se desprende la forma de abordaje, el dispositivo, la manera en que se desarrolla el proceso creativo y que determinará, finalmente, la obra que se mostrará al público.

Característico del teatro contemporáneo, el tratamiento del texto en tanto material es analizado en la entrada correspondiente del “Lexique du drame moderne et contemporain”, -

¹ Guionista, dramaturgo y director de teatro. Fue miembro fundador e integró entre 1995 y 1997 el grupo Carajají. Algunas de sus obras son *Marta Stutz*, *Faros de color*, *Criminal*, *¿Estás ahí?*, *Nunca estuviste tan adorable*.

² Argüello Pitt (2015: 89)

trabajo publicado bajo la dirección del gran teórico y dramaturgo francés Jean-Pierre Sarrazac- por Catherine Naugrette y Florence Baillet. Las autoras señalan en el teatro de los últimos años el cuestionamiento de la representación de una realidad unívoca y la aparición de “formas que deforman, deformaciones que informan”, desviaciones que cumplen en desnaturalizar lo habitual y producir un distanciamiento que, como en Brecht, genera finalmente un mejor conocimiento de esa realidad extrañada.

Un asesino al otro lado de la pared es un policial en tono de comedia que gira alrededor de la aparición de un cadáver en un pequeño departamento cuyo listado de personajes está compuesto por Joven, Policía, Vecina, Juez, Ramírez y Ayudante.

En nuestra “versión sobre” *Un asesino al otro lado de la pared*, el personaje de Ramírez -suerte de colaborador que toma nota de todo lo que el Juez observa y le señala, Ramírez constata, anota, registra constantemente datos de la escena del crimen- fue interpretado por dos actrices: “Ramírez 1” y “Ramírez 2”, personaje desdoblado interpretado por Georgina Ferreyro y Mariana Restivo, que se reparten los parlamentos que en la obra de Daulte corresponden a Ramírez y al personaje del Ayudante. O sea que, del texto original, dos personajes se funden en uno, que luego se desdobra en dos actrices. Por otro lado, el personaje de la Vecina es interpretado por tres actrices (Clara Marconato, Iara Harriet y Agustina Molfesa), y como consecuencia de ello una de las escenas entre los personajes de la Vecina y el Joven ocurre tres veces.

Detengámonos en estos elementos de la puesta, vamos hacia su génesis. Al inicio del proceso de ensayos se seleccionaron pequeños fragmentos del texto dramático para así acercarnos a la obra “lateralmente”, desde la improvisación -cabe recordar que, por su conformación en género y número, el elenco no coincidía con los personajes que presentaba el texto dramático. De esas improvisaciones, hechas antes de asignarle a los actores el personaje que encarnarían, antes de “hacer el casting”, surgió algo que en adelante sería determinante: casi de manera azarosa ocurrió que, en las improvisaciones (que eran extensas, de treinta minutos o más), los actores comenzaban encarnando un personaje y, con mucha naturalidad, terminaban en otro, siendo otro; los actores se intercambiaban los roles, al inicio casi sin que los coordinadores nos diésemos cuenta de cómo y cuándo pasaba. Entonces ese hallazgo fue señalado, retomado como consigna para los siguientes trabajos de indagación, en un claro ejemplo de a lo que nos referimos con la carnadura que pueda darle el grupo al proceso.

Fue así como sucedió lo que señalamos más arriba, que dos de los personajes se fundieran en uno sólo (“Ramírez”) y, rizando el rizo, que “Ramírez” fuera interpretado finalmente por dos actrices, que con la naturalidad de aquellas primeras improvisaciones “entraban y salían” durante las funciones, sin una estricta marcación para esas entradas y salidas de personaje. Ramírez tenía sus parlamentos, pero no estaba establecido de antemano cuál de las actrices iba a encargarse de decirlos cada vez, quién sería Ramírez en cada momento.

Decíamos antes que en la obra, en el material textual desde el cual partir que es el texto de Daulte, el personaje de la Vecina fue trabajado durante el proceso creativo por tres actrices, resultas de lo cual una escena de la Vecina se hacía en algunos ensayos trabajando con una actriz y, en otro, podía ser interpretado por otra, lo que nos daba otra “versión”. Como finalmente nunca elegimos, nunca nos decantamos por una u otra actriz, en nuestra puesta eso produjo que la escena ocurriera tres veces, cada vez con una actriz diferente (y entonces con la impronta que cada actriz le había dado al personaje), en tres planos de abordaje distintos, ejemplo del “yo escindido” atribuido al individuo contemporáneo mediante el cual se reivindica el malentendido como figura y se instala una perspectiva múltiple sobre la acción explotando el contraste de miradas y el carácter relativo de la realidad.

Para terminar con el caso de *Un asesino al otro lado de la pared* quisiéramos señalar que tanto durante las improvisaciones como a partir de los trabajos de indagación, de construcción de mundo sensorial que desde la cátedra les pedimos a los actores, a lo largo de varios meses de proceso creativo surgió gran cantidad de material, tanto escénico como textual. Con ese material se construyeron tres monólogos (de una Vecina, del Joven y del Policía) que, claro, no estaban en el texto de Daulte, pero que eran propios de nuestro particular encuentro con la obra. Esto está en directa relación con lo que Naugrette y Baillet señalan cuando hablan de un texto contemporáneo que es troceado y reconstruido, y con cuyos retazos el director, cual rapsoda, trabaja conformando una trama híbrida y fragmentaria.

Un largo y extraño encuentro pero corto: un autor dentro de otro o de cómo descubrimos a Pinter dentro de Pavlovsky.

La propuesta de trabajo para la cursada 2015 fue el texto de Eduardo Pavlovsky *Largo encuentro. Boceto Tolstoiano para romper*. Fue un año que se inició con la complicación y la ventura de tener un grupo de cuatro estudiantes, dos varones y dos mujeres (Federico Zarate,

Katherine Leeha Ortiz Trench, Gaston Dubini y Salomé Gómez Quiroga). Un año en el que nuestras inquietudes como equipo de dirección, en cuanto a la elección del autor a trabajar ese año, eran de lo más variadas. Finalmente, una vez frente al grupo y teniendo “sobre la mesa” tantas posibilidades de materiales, nos inclinamos (un poco por esa intuición que no siempre se descarta por más académico que resulte el proceso) por el texto de Pavlovsky, que también era una deuda pendiente como el gran autor argentino que representa. Por otra parte este texto de Pavlovsky no era de los más conocidos y se centraba en la relación de dos parejas. Listo. Cerrábamos trato.

Cerrábamos el trato pero estábamos frente a un nuevo interrogante. La pieza de Pavlovsky, publicada por Atuel (con nutrido estudio preliminar del especialista en la cuestión Jorge Dubatti) es de 2005 y se publica junto a otra versión *Largo Encuentro. Boceto Tolstoiano para romper*, de Eduardo Pavlovsky con dramaturgia de la directora Elvira Oneto, quien realiza dicha versión en 2006. A pedido del mismo autor la Nota 1 de la edición del segundo texto (texto segundo, otra resonancia antidramática) reza: “*Me interesa que se publique para que se vea cómo los grupos reescriben los textos, los multiplican, encuentran en ellos su propio ritornello.*” Resolvimos abordar el texto original y en medio del proceso “visitamos” la versión de E. Oneto en busca de uno de los monólogos que finalmente quedó en nuestra puesta.

En la búsqueda del dispositivo que se realiza habitualmente en este espacio de creación, improvisando fuertemente a partir de los vínculos que empiezan a establecer los actores, entre ellos y con el texto, encontramos algunas resonancias particulares. Por una parte encontramos que estos cuatro actores consiguieron rápidamente una lógica de **improvisación** física y afectiva que les permitía estar “en conexión” un largo tiempo (un largo encuentro) y que los textos (que eran sugeridos muchas veces desde afuera por los directores) se volvían propios con una rápida naturalidad. Así es como se instaló una primera consigna que sería el primer sostén del dispositivo: no habría fijación inmediata de momentos o acciones o espacios, los actores irían encontrando en el proceso una lógica interna (que finalmente dio por resultado una fijación) y que fundamentalmente produjera una nueva dramaturgia, sin que ello implicase “desaparecer” el texto de autor, sino darle nuevo valor dramático, nuevos sentidos tal vez no contemplados (podemos decir que impulsados también por Pavlovsky al leer aquella cita en la edición del texto)

Por ello es que una pauta fundamental del montaje fue que los actores y las actrices se constituyeran como partes de esa dramaturgia, como sujetos que actúan y que a través de su corporalidad puedan hacer visible el texto del autor y lo que frente al espectador les suceda, a ellos y entre ellos, “la implacable decisión de modificar algo” en palabras de Bogart³.

De algún modo el trabajo se funda en el concepto de **dramaturgia de actor**, que se constituye como premisa de abordaje a la escena. En el sentido de que el actor “teje” unas acciones que finalmente son el todo, dramáticamente hablando ya que de ese tejido (re) surge el texto. En este sentido el cuerpo del actor se entiende no como cuerpo biológico sino como “*cuerpo erógeno*, hecho de “su propia historia personal, asociaciones, ritmos, texturas” y también “de las cosas que le suceden en ese momento, la percepción de la sala”, pues el actor está expuesto a un deseo canibalístico (el de público)...se trata de “poner el cuerpo, sufrir la “forma”, padecer el “riesgo”. Hay allí una suprema “voluntad de existencia” que implica “energía, decisión”⁴.

A esta altura se percibe que estábamos adentrándonos en un dispositivo con una lógica de “nuestra propia versión del texto de Pavlovsky visitando de reojo la versión de Oneto”. Cuando todo parecía que iba hacia conformar ese dispositivo, basado en una lógica de improvisación que conforme sucedían los ensayos se iban fijando algunos “momentos escénicos” (incluso tenían nombres: “complejas”, “me extrañaste”, “flotar”) nos encontramos con algunos parlamentos que comenzaron a resonar como “de otro lugar”. Eran parlamentos (extractos) de dos obras de Pinter: *Viejos Tiempos* y *Traición*. ¿Picardía de autor? ¿Homenaje? ¿Cita? En ese sentido lo tomamos.

Lo que nos llevó a pensar en que la **cita/homenaje** de Pavlovsky nos daba otro aspecto del material escénico tal como estaba. Así fue como nos propusimos trabajar con cuatro escenas de esas obras de Pinter, pero ahora sí el abordaje fue claramente convencional: los actores memorizaron los textos y propusimos en los ensayos una secuencia de acciones para cada uno derivada de la lectura y el análisis de los textos. La pretensión era que esas escenas tuvieran un carácter “más representacional” -si es que es posible graduar la noción de representación. Luego funcionaron como *insert* en el dispositivo que se había conseguido en el proceso de improvisación. Estas escenas eran, en un “alto grado de representación” eran vistas, dentro del montaje, por los otros dos actores que estaban fuera de ellas funcionando

³ Bogart, Anne “La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte”. Ed. Alba, 2008.

⁴ Valenzuela, J.L op cit. Pág. 149.

como espectadores de las mismas. En esos momentos los actores eran espectadores de esas representaciones mientras el público era espectador de aquella expectación particular que se producía en los momentos de los *insert*. El antiguo teatro dentro del teatro, nuestro ritornello....

Severo Sarduy⁵ en uno de sus tantos ensayos sobre el barroco latinoamericano dice *sólo en la medida en que una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que leer en “filigrana” para gustar totalmente de ella, ésta pertenecerá a un género mayor*. Esa lectura en filigrana, esconde un texto en el que subyace otro texto. Esta cita de Sarduy acompaña muchas veces nuestros estudios dramáticos y también nuestras creaciones escénicas. El descubrimiento de esos parlamentos de obras de Pinter nos lo vuelve a traer. Pavlovsky nos dejaba leer en filigrana a Pinter y nosotros debíamos ver la forma de ver en filigrana a ambos autores en la escena. (también podían verse en escena las obras completas de ambos)

Una obra en variación pierde desde este punto de vista su condición de “entidad primaria”, en el sentido que le otorga Peter Szondi⁶ al drama absoluto. Por tanto como “entidad secundaria” la puesta de un texto teatral previo (el texto de Pavlovsky citando textos de Pinter) sería un ejemplo de teatro “antidramático”, ya que el drama en el sentido clásico ignora “la variación y la cita”, aun cuando esa variación deba buscarse “entre líneas”.

Para finalizar

La Práctica Integrada de Teatro II parte cada año de un objetivo que está en el plan de estudios: realizar un montaje trabajando con un texto de autor -a diferencia de la Integrada I, en donde se trabaja la creación colectiva. Obviamente y como hemos visto, eso es bastante más que “llevar a escena un texto”; está más cerca de, citando a Pavlovsky, “encontrar nuestro propio ritornello”. Hoy, en función de la revisión de algunas de las características del teatro contemporáneo, de aquellos elementos del drama que se ponen en crisis, nos encontramos en un camino de trabajo sobre la noción de *versión*. ¿De qué manera, a partir de qué premisas es que llevamos adelante, cada año, nuestras versiones sobre esos textos de autor? En este trabajo hemos tomado los ejemplos de *Un asesino al otro lado de la pared*, en el que ponemos en diálogo la idea de versión con la del tratamiento del texto dramático en tanto

⁵ Sarduy S (1999) *Obra Completa. Tomo II*. Secretaría de Cultura de la Nación. España, 1999.

⁶ Szondi, P. *Teoría del drama moderno (1880-1950) Tentativa sobre lo trágico*. Ensayos/Destino, España, 1994.

material, y *Un largo y extraño encuentro pero corto*, en el que aparece la idea de obra segunda. Desde nuestro lugar de creadores, docentes e investigadores sentimos la necesidad de reflexionar, sobre y desde la práctica artística, para conocer un poco mejor el lugar que nos toca jugar en medio de tanta crisis. Que no es poca cosa.

Bibliografía:

ARGUELLO PITT, Cipriano *Dramaturgia de la dirección de escena*, Paso de gato, 2015

BOGART, Anne *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. Ed. Alba, 2008.

NAUGRETTE, C. y BAILLET, F. “Material” en Jean-Pierre Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*. Circé, Belval, 2005.

PAVLOVSKY, E *Teatro Completo*, Atuel, 2006.

VALENZUELA, Jose Luis *La actuación, entre la palabra del otro y el cuerpo propio*, Educo, 2011.

Ausencia/presencia: enfoques escénicos más allá de las dicotomias

Airton Dupin Garcia, Christiane de Fátima Martins, Felisberto Sabino da Costa, Ipojucan Pereira da Silva, Rudson Marcelo Duarte

O CÍRCULO/Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena – Universidade de São Paulo, Brasil.

airtondupin@hotmail.com

christianemartins@usp.br

Felisberto@usp.br

ipojucan22@hotmail.com

"La atención perfecta es el estado de estar consciente de lo que se está haciendo, mientras se está haciendo, nada más que eso".

Thomas Merton.

El ser humano no puede estar presente en el aquí y ahora, pues, según Heidegger (2005), su modo de ser tiende al distanciamiento y no al momento. Por su propia condición de historicidad, por estar comprimido entre el pasado y el futuro, la experiencia de una presencia absoluta sería de esa manera inaccesible a la condición humana. A un objeto puede ser apropiado la idea de presencia, de estar fuera del flujo del tiempo en un presente eternizado. Estamos siempre en busca de situaciones en las que la temporalidad pueda ser suspendida, en la que sólo el presente, lo que está sucediendo en el aquí y ahora es lo que importa. Sin embargo, cuando nos referimos al término presencia en las artes escénicas, estamos lidiando con una serie de ideas correlacionadas, como por ejemplo una intensidad y calidad en el trabajo del actor, capaz de atraer y mantener la atención del espectador sobre el intérprete, factores que provocarían la comunión entre la escena y el espectador. Dado que no es posible poner a nosotros mismos fuera del tiempo y atender al deseo de un presente puro, esa sería la solución: vivir nuestra historicidad intensamente. Y en la experiencia proporcionada por el

arte, encontramos un medio de desconectar a nosotros mismos del pasado y del futuro, no por la suspensión y paralización del tiempo, sino por la intensificación de la temporalidad por medio de la presencia, que puede ser pensada de diversos modos.

La investigadora Erika Fischer-Lichte (2012) estructura conceptualmente la presencia escénica en tres diferentes modulaciones. La primera es la presencia débil, entendida como el fenómeno puro y simple de que el actor esté en el mismo ambiente que la audiencia, ambos cohabitando el mismo espacio. La segunda, la presencia fuerte, sería la habilidad del intérprete para conducir el espacio de la escena y capturar la atención del público a través de la intensidad energética, que envuelve la conciencia del actor en toda la acción ejecutada. Por último, el concepto de presencia radical, en la cual "por medio de la presencia del artista, el espectador se experimenta a sí mismo y al artista como mente corporificada en un proceso constante de venir a ser"^[i] (FISCHER-LICHTE, 2012, p.). Esta experiencia implica la percepción del otro y de sí mismo como mente y cuerpo únicos, por intermedio de la energía circulante que se irradia como energía vital transformadora.

A partir de estas consideraciones de Fischer-Lichte, Phillip Zarrilli observa que, en lugar de que el artista se cuestione como tener presencia, él debería preguntarse: ¿cómo se produce presencia fuerte o radical? Esta es una dificultad, pues es más probable que el actor perciba ese tipo de presencia como algo que surge, cuando se encuentra en un estado de prontitud, en el cual la ejecución de las acciones ocurre en el límite de la ausencia, es decir, de un vacío a se rellenará, un estado emergente de posibilidades que tiene la característica de ser imprevisible y no planificado. Esto no significa que el intérprete no esté listo para alcanzar ese estado, pero la preparación requiere la suspensión del deseo de control, el actor necesita aprender a dejar que las cosas sucedan. Si las consideraciones de Fisher-Lichte afirman la pluralidad de la experiencia escénica, desempeñada y producida en el acto entre el actor y el público, las observaciones de Zarrilli se preocupan por la práctica y concibe la presencia como un problema que surge cada vez que el actor comparte una experiencia artística con el espectador.

Tomando como punto de partida las cuestiones planteadas arriba, este artículo busca discutir la ausencia/presencia en el teatro contemporáneo se centrando en el enmascaramiento como intensificación de la presencia; en el texto como dispositivo poético y en la dualidad intérprete/espectador.

La instauración de ausencia/presencia por medio de mecanismos de enmascaramiento.

Podemos considerar el enmascaramiento como una de las maneras de alcanzar una condición que permita que la presencia se instaure. A saber, máscara y enmascaramiento a veces pueden ser sinónimos, pero también pueden instaurar perspectivas distintas. La máscara no se vincula necesariamente a la realidad de un objeto plástico o la (re)presentación de un personaje, de una figura o de un ser ficcional. Hay situaciones en las que la máscara adentra en una amplitud conceptual que podríamos nombrar enmascaramiento. Si la presencia pura es una calidad de los objetos, cuando el intérprete se sirve de algún dispositivo que actúa como enmascaramiento, ese realiza el anclaje externo en un foco concreto de su universo psicofísico. Las cualidades que interactúan con los estados corporales del actuante activan un entremezclado de fuerzas que emergen por medio de la presencia, en la relación con el espectador. El tiempo, en ese tipo de experiencia no se anula como una suspensión de la temporalidad, al contrario, ocurre su intensificación.

Al abordar en el proceso de creación un efecto similar al causado por el enmascaramiento, Phillip Zarrilli (2012) observa que, desde el punto de vista del actor, la presencia como calidad o intensidad energética ampliada es el resultado de procesos psicofísicos de corporificación, sintonización, conciencia la percepción que generan un campo de afectos que involucra el cuerpo del intérprete en la acción, atrayendo y sosteniendo la atención de los espectadores. Como ya se mencionó, Zarrilli argumenta que el actor no debe esforzarse para alcanzar la presencia; si ésta es percibida por el público, es debido a que ella ha emergido en el vórtice del momento performativo. La tarea del actor es mantener el foco en algo concreto que dirija su energía y conciencia para el trabajo específico a ser hecho en cada momento de la actuación.

En *Told by the Wind* (Contado por el viento), espectáculo creado por Zarrilli, un hombre y una mujer ocupan el escenario, junto con un par de sillas, una pequeña mesa y una ventana bajada. Las dos figuras comparten el espacio de la escena, pero no interactúan, hablan o incluso miran el uno al otro. Parecen habitar diferentes dimensiones de la existencia, un tiempo fuera del tiempo. A medida que un viento otoñal sopla de manera continua y suave, los movimientos de los dos se mezclan y se yuxtaponen. Ambos parecen estar vagamente conscientes de la existencia del otro, como si el velo que separa sus diferentes espacios-tiempos a veces se diluyera. Sin diálogos o acciones reconocibles, la performance invita al

público a entrar en un espacio de posibilidades, y alcanzar una comprensión más contemplativa del espectáculo.

La atmósfera que se instaura entre los actores y entre el escenario y la platea, no está ni dentro ni fuera de las personas, sino en la relación entre las cosas (ambiente) y los seres. Y no es posible programar o producir previamente esa relación, ella sólo puede hacerse y establecerse. Pero es necesario estar abierto para que eso suceda, en una actitud de "permitirse" que algo ocurra. Una vez que en la vida diaria, ya somos muy entrenados para el control, es necesario entrenar el permiso, una especie de "pasividad activa", una serenidad que posibilite estar listos para la acción y para dejar que suceda.

En el caso aquí presentado, el enmascaramiento podría ser visto como un acto transformativo del cuerpo, como acción en el aquí y ahora, como una posibilidad de experimentar estados corporales intensos, buscando la mirada y el mirar, el salir de sí en sí mismo. Desde el punto de vista del enmascaramiento, ausencia y presencia son sólo exponentes de una modulación de la energía del actuante durante la actividad de la escena. Podríamos decir que la dicotomía ausencia y presencia presupone la composición de un estado corporal a partir de una relación de oposición, que busca dar relieve a algo que atrae la atención del espectador.

Texto como dispositivo de la ausencia.

Los dispositivos dramáticos que ponen en juego la ausencia no se refieren sólo a cuestiones temáticas de orden filosófico, sean metafísicas o sociales, en la factura de un texto. Al considerar esta posibilidad, nos interesa aquí hacer algunas observaciones con respecto a la articulación de dispositivos dramáticos como constituyentes de la escena, o sea, del ritmo que cada obra corporifica en sí al tejer un territorio-dramaturgia. Nos referimos a una dramaturgia que se configura como cuerpo, en el sentido del Deleuze, fundada en la ausencia, tal como el silencio de donde emerge el habla, en que ambos no operan de una manera dualista.

Hay cierta paradoja en la afirmación de la ausencia, dado que para manifestarse ella "presentifica". Al tomar como referencia *Souffle*^[1] (Respiración) de Samuel Beckett, verificamos que el autor realiza un proceso en que opera la ausencia como constituyente dramático. Si, en *Esperando Godot* hay cuerpos que están presentes y ausentes, en *Souffle*,

no hay personajes corporificados, la pieza apunta a un cierto agotamiento del cuerpo en escena. La obra articula una especie de síntesis, una célula mínima, en la cual el autor parece probar hasta donde una pieza resiste, no por intermedio de la sustracción, sino por el deterioro, por la falla, por la insurgencia del cuerpo-tiempo. Beckett nos sumerge en una ausencia radical del cuerpo, en la cual la caja escénica se convierte en un devenir-cuerpo sin cuerpo. Hay un vacío "poblado" por detritos y por la respiración de un "cuerpo ausente", en una especie de nacimiento-muerte, en un contorno temporal exacto demarcado por la luz. El gemido, prescrito en el momento final e inicial del arco dramático, es indicador de esa relación.

La ausencia en la pieza *Mizu no Eki* (Estación de Agua), de Ota Shogo, se "presentifica" mediante un dispositivo-texto fundado en tres elementos: "silencio"; "quietud" y "espacio abierto" (vacío). La dramaturgia de *Mizu en el Eki* se realiza en colaboración con los actores, en una secuencia de situaciones esquemáticas propuestas por el autor y que son apropiadas por los actores por medio de soportes sonoro-visuales (BOID, 2006). En toda la pieza, hay sólo dos escenas que fueron escritas por Shogo, pero las palabras no pretendían ser pronunciadas, sino usadas por los actores como "monólogos interiores" de los personajes al realizar las acciones escénicas. Mientras la quietud se traduce en la "inmovilidad dinámica" de los actores durante sus lentos desplazamientos, interrumpidos en apenas tres momentos en el transcurso de la pieza, el vacío se manifiesta en las relaciones entre los cuerpos y el espacio, y en la temporalidad dilatada del movimiento.

En el universo de la danza, otra posibilidad de manifestación de la ausencia puede ser observada en el libro *Experience in a space where I am not: staging absence in contemporary dance*, de Gerald Siegmund. El autor elabora, entre otras, un análisis de trabajos de Jérôme Bell, recurriendo al ensayo *Más Allá del Principio del Placer*, de Freud, más específicamente, al tramo del niño jugando con el carrito de madera, cuando su madre se ausenta. En este pasaje, Siegmund dialoga con algunas obras de Bell, y observa que la ausencia esculpe "un espacio para el sujeto ser, para desarrollar una relación con el mundo, para percibir, imaginar, hablar y actuar" [\[ii\]](#) (2007b, 79). De esta forma, la ausencia instaaura un vacío, un espacio potencial donde el espectador corporifica su deseo.

A partir de estos breves relatos, verificamos que la idea de ausencia revela su complejidad al "presentificarse" para mostrar su "falta". La ausencia no se sitúa sólo en lo que los ojos no ven, en la supresión, en la sombra o en el no dicho, antes que invoca un territorio

inagotable de posibilidades. Con respecto a la presencia, su potencia se traduce en una operación que se aleja de una mirada dualista o de polaridades absolutas, y actúa en co-dependencia: ausencia y presencia son cuerpos distintos que entablan múltiples juegos.

La presencia en la dualidad ejecutante y público.

Durante mucho tiempo se intentó alcanzar la integración actor/público a través de la abolición de la cuarta pared y dejando transparentar la presencia del público, así como otros experimentos más radicales realizados por la vanguardia teatral a principios del siglo veinte, así como enfoques de artistas como Vsevolod Meyerhold , Adolphe Appia, Gordon Craig entre otros, en la búsqueda de un arte más performativo e integrado, sin embargo, sólo esa ruptura no se mostró suficiente para hacer surgir un espectador emancipado, en la forma entendida por Rancière, pues continuó habiendo la distinción entre observador y observado. Pero la propia emancipación del espacio escénico y el descompromiso con la autoridad y la gravedad intimidantes de los textos que guió el teatro en los últimos tiempos, desmentó la tríada texto-actor-platea, enfocándose en un primer momento en el intérprete y luego en el espectador. Tanto el *performer* como el espectador reivindican su presencia, como intérpretes y traductores activos de lo que ven y de lo que sienten; pero en ese diálogo con el aparato mediático ambos constituyen una co-presencia, en un juego propuesto por la ausencia, recreando la proyección de aquello que ya fue presente como corporificación de una realidad (a)temporal.

De la posibilidad de una escena en la que la ausencia del *performer* se configura como un elemento previsto en la creación de la obra propuesta por el artista, cabe pensar también en la posición del espectador. Podríamos decir que hay una posible reversión en la presencia en ese caso, donde el espectador asume el papel primordial, percibiendo su función y la de los demás a su lado, revisitando su bagaje cultural (FÉRAL, 2003), como elementos re-significantes en la construcción del sensible en la obra artística que tiene ante sí. En esta perspectiva, ocurre una dicotomía, pues es a través de la ausencia en escena, es decir, un vacío a ser llenado, que el espectador potencializa la percepción de su propia presencia. Se instaura, entonces, lo que Rancière llama de descentralización del *performer* y empoderamiento del público. Surge, así, un espectador emancipado, que pasa a cuestionar la oposición entre mirar y actuar. Él no sólo mira, pero va más allá: "observa, selecciona, compara, interpreta" relacionando "lo que ve con muchas otras cosas" más allá de la escena. (2012, p. 17).

La obra *Stifters Dinge*, del director alemán Heiner Goebbels, es una pieza sin actores en la que los elementos escénicos se convierten en protagonistas de una performance teatral. El arte del paisaje es una de las inspiraciones para esta propuesta, en la que el espectador puede alcanzar su propia comprensión de la obra a través de un mosaico de fragmentos y situaciones. En el caso de las acciones que envuelven la luz, el cinetismo de los artefactos mecánicos controlados remotamente y la presencia de voces grabadas, Goebbels juega con la percepción del público, transformando neblina en la lluvia y haciendo bailar al sonido de cinco pianos que tocan sin la música presencia humana.

Esta estructura tiende a desarrollarse espacialmente de forma autónoma, en las correspondencias y en los puntos de contacto entre los elementos escénicos. Lo que en realidad el público ve, oye o percibe es la ausencia. La inexistencia de la figura humana en *Stifters Dinge* libera la imaginación del público y establece una poética fundada en las relaciones perceptivas del escenario con la escena, apoyándose en lo que Goebbels denomina como *Estética o Teatro de la Ausencia*. Y justamente porque existe esa ausencia, los sentidos se especializan, el ambiente en el cual el espectador se encuentra se convierte en parte de su corporeidad. El objetivo de Goebbels con su *Teatro de la Ausencia* (2015) es, sobre todo, disminuir la primacía del intérprete y hacer que los otros elementos en escena adquieran relieve y tengan tanto derecho a la voz como al actuante. El actor/*performer* ya no es el centro de atención, hay una división de la presencia entre los elementos escénicos involucrados.

La capacidad del actor para instaurar un estado energético a través del movimiento, del espacio y de los aparatos de la escena instaura también la presencia en el cuerpo del espectador. El principio de inmersión resultante de ese acto coloca al espectador en movimiento, y lo hace interrogar sobre la relación instaurada por él y la obra. Tanto el espectador emancipando como el inmersivo son proposiciones que buscan colocar al público en un estado capaz de modificar su percepción, invitándolo a participar en una experiencia, que crea "otro modo de diálogo que pasa por el cuerpo antes de dirigirse a él "mente"^[1] (FÉRAL, 2003, P. 141). Hay aquí una calidad de presencia por parte del espectador que está inmerso en la escena, no sólo de cuerpo presente, sino también como parte integrante de la experiencia que el artista propone.

En conclusión

Observamos que tanto la presencia como la ausencia no son condiciones absolutas y, a veces, están relacionadas. Pero cuando las tratamos como objeto en sí mismo, ellas se singularizan. Así, como afirma de Phillip Zarrilli, diríamos que hay "un estado emergente de posibilidades"^[ii] (ZARRILLI, 2012, P. 121), en el cual artistas y espectador pueden experimentar diversos modos de presencia y ausencia que van más allá de esa dicotomía.

Dada la imposibilidad de la presencia absoluta, el artista busca estrategias para alcanzarla de distintas formas. En los casos aquí discutidos esos mecanismos se dan a partir del enmascaramiento, en el cual, la ausencia se da por la intensificación del cuerpo a través de una presencia radical; en el dispositivo dramático donde se verifica la ausencia como mundos posibles de experimentaciones que se revelan de forma paradójica, en que la ausencia se manifiesta por la "presencia". En cuanto al público, ocurre una inversión de papeles, en la cual el espectador se presentifica y configura la dramaturgia de la obra, así como es capaz de hacer de la ausencia del actor una posibilidad performativa. Pero estas son algunas posibilidades que se revelan como problemáticas a ser pensadas, poniendo en discusión no sólo el cuerpo del artista y la presencia del espectador, sino también la forma de la sensibilidad escénica contemporánea.

Referencias:

BOID, Mary. (2006) *Aesthetics of Quietude: Ota Shogo and the Theatre of Divestiture*.

Tokyo, Sofia University Press .

DELEUZE, Gilles. (2012) *Espinosa: filosofía práctica*. S. Paulo, Editora Escuta.

FÉRAL, Josette. (2003) *Un corps dans l'espace: perception et projection*. Dans Surgers, Anne et Hamon-Siréjols, Christine (dir.) *Théâtre: espace sonore, espace visuel*. Lyon, PUL, 2003, p. 141 – 165

FISCHER-LICHTE. Erika. (2012) *Appearing as embodied mind – defining a weak, a strong and a radical concept of presence*. In: Giannachi, Gabriela; Kaye, Nick and Shanks, Michel (ed.) *Archaeologies of Presence*. New York, 2012, p. 103 – 118.

GOEBBELS, Heiner. (2010) *Aesthetics of Absence: questioning basic assumptions in performing arts*. In: Heiner Goebbels, Artist-in-Residence, Cornell University: Cornell lecture on contemporary aesthetics. march 2010. Nova York, Cornell University, 2010. p. 1-20.

Disponível em: <http://igcs.cornell.edu/home/visitors/aesthetics>. Acesso em: 26 ago. 2015.

HEIDEGGER, Martin. (2005) *Ser e Tempo*. Rio de Janeiro, Vozes.

RANCIÈRE, Jacques.(2012) *O Espectador Emancipado*. São Paulo, WMF Martins Fontes.

SIEGMUND, Gerald. (2007a) *Apparatus, attention, and the body: the theatre machines of Boris Charmatz*. In: TDR/Theatre Drama Review. Massachusetts, v. 51, n. 3, p. 124-139, outono.

_____. (2007b) *Experience in a space where I am not: staging absence in contemporary dance*. In: Discourses in dance, Londres, v. 4, n. 1, p. 77-95.

ZARRILLI, Phillip.(2012) '*...presence...'* as a question and emergent possibility. A case study from the performer's perspective. In: Giannachi, Gabriela; Kaye, Nick and Shanks, Michel (ed.) **Archaeologies of Presence**. New York, 2012, p. 119 – 152.

[i] Nuestra Traducción: «un autre mode de dialogue qui passe par le corps bien avant de s'adresser à l'esprit » (FÉRAL, Josette. Un corps dans l'espace: perception et projection. Dans Surgers, Anne et Hamon-Siréjols, Christine (dir.) **Théâtre: espace sonore, espace visuel**. PUL, Lyon, 2003, p. 141 – 165).

[ii] Nuestra Traducción: “an emergent state of possibility” (ZARRILLI, Phillip. '*...presence...'* as a question and emergent possibility. A case study from the performer's perspective. In: Giannachi, Gabriela; Kaye, Nick and Shanks, Michel (ed.) **Archaeologies of Presence**. New York, 2012, p. 119 – 152

[i] Pieza de Samuel Beckett que dura unos 24 segundos. Consiste en una grabación de un vagón (gemido intrauterino) muy breve, seguido de la grabación ampliada de una persona inspirando y expirando lentamente, acompañada por un aumento y una disminución en intensidad de la luz.

[ii] Nuestra Traducción: «a space for the subject to be, to develop a relation towards the world, to perceive, to imagine, to speak and to act» (SIEGMUND, Gerald. Experience in a space where I am not: staging absence in contemporary dance. In: **Discourses in dance**, Londres, v. 4, n. 1, p. 77-95, 2007b).

[i] Nuestra Traducción: «Through the performer's presence, the spectator experiences the performer and himself as embodied mind in a constant process of becoming» (FISCHER-LICHTE, Erika. Appearing as Embodied Mind – defining a weak, a strong and a radical concept of presence. In: Giannachi, Gabriela; Kaye, Nick and Shanks, Michel (ed.) **Archaeologies of Presence**. New York, 2012, p. 103-118).

Títeres y titiriteros en una trama de violencia escolar

Lic. y Prof. Zulema I. Borra.

Licenciatura en Teatro Facultad de Artes U.N.C.

zuborra@gmail.com

En este trabajo presentamos algunas reflexiones en torno a la mediación con títeres en una experiencia artística llevada a cabo con estudiantes de nivel medio en la ciudad de Córdoba Capital. El propósito del Taller estuvo orientado a identificar en la escuela “la violencia” como rasgo inherente al modo de relación entre y con adolescentes, sus rasgos, sus tramas y modos de expresión, en tanto dispositivo que manifiesta el alto nivel de conflictividad que afecta a los integrantes de esta comunidad escolar.

Algunas de las características de la institución

El escenario de las prácticas educativas que describiremos y sobre la cual elaboramos una serie de reflexiones merece un apartado para su caracterización. El Instituto Provincial de Educación Media (Ipem) 208 Escuela Marina Waisman está situada al Norte de la Ciudad de Córdoba, en un ángulo del Parque de las Naciones; allí concurren alumnas y alumnos de los Barrios Argüello, IPV Argüello, Saldán, Villa Urquiza, Villa Siburu, Villa Allende. La escuela tiene tres orientaciones Arte Música, Artes Visuales y Ciencias Sociales.

La matrícula integra estudiantes de las escuelas primarias de la zona, alrededores y de barrios bastante lejanos también. La mayoría de ellos integran familias de muy bajos y escasos recursos; fragilizadas por la pobreza y la desocupación; con trayectorias escolares de baja intensidad, vinculado en algunos casos por problemas de conducta por falta de autoridad paterna y hábitos, padres ausentes en su función y carentes de motivación para el estudio, lo que con lleva a una discontinuidad en sus asistencias. Cabe destacar como rasgo importante es que a ésta escuela concurren jóvenes con capacidades diferentes.

Otros estudiantes, mayoritariamente las adolescentes, deben asumir responsabilidades de adultos que realizan actividades domésticas como orden, limpieza, compras y cuidado de hermanos menores por ausencia de las madres, situaciones que llevan a vivir a éstas estudiantes una experiencia escolar desdibujada por la falta de involucramiento en las actividades áulicas y poco o ningún seguimiento familiar.

Muchos estudiantes, como en la mayoría de las escuelas públicas, viven situaciones muy tensas y problemáticas, desde abandonos de parte de sus padres, abusos, padres privados de su libertad, niños y jóvenes judicializados.

Y como bien afirma Axel Rivas, nuestra escuela en análisis no se aparta de las características comunes a todo el sistema educativo argentino que: “cambió en al menos siete dimensiones centrales, algunas propias de la Argentina y otras comunes a buena parte de los países del mundo. El aumento de la pobreza, la desigualdad y la fragmentación social crecientes, así como la persistencia de una gran diversidad territorial, son signos del deterioro social particularmente crítico que atravesó la Argentina entre 1975 y 2003, con herencias instaladas en el presente. A su vez, la primacía del consumo, la omnipresencia de la televisión, el creciente uso de Internet y la horizontalización de las relaciones intergeneracionales son tendencias culturales reconocibles aquí y en muchos otros contextos.”

De los docentes

Si bien entre los docentes los hay comprometidos y comprensivos de la situación social de sus alumnos, también es cierto que no están preparados para tratar con estos adolescentes en situación de conflicto.

Nuestra preocupación surge en el nexo entre una situación y la otra; el colectivo docente padecía de cierta apatía producto de gestiones directivas bastante autoritarias y con marcada preocupación por la imagen, más que por producir verdaderas transformaciones educativas. Existe un núcleo duro de docentes que se han quedado en un modelo tradicional, que se necesita movilizar; muchos de ellos han cursado sus propias trayectorias de aprendizaje, bajo la impronta de la época de la dictadura y post dictadura, con una educación formal y no formal de corte autoritario y cuyas consecuencias son difíciles de modificar.

Además esta escuela surge como “el secundario” de una escuela primaria de clase media, transformación que incluyó además el cambio de edificio hasta convertirse en una

mega escuela; con los consecuentes cambios de población, diversidad y apertura a grupos sociales menos favorecidos, con contextos socioculturales diferentes.

Todo ello exige un cambio en los docentes, flexibilidad, adaptación, comprensión. En esta trama de vínculos sociales entre adultos y adolescentes, adolescentes y sus pares, surgen distintos tipos de violencias, que es necesario reconocer, señalar y nombrar como tal, para trabajar sobre ella, profundizando en sus causas, a fin de comprender los procesos que devienen en violencia. Será necesario empoderar a los estudiantes en cuanto a sus derechos y a una educación en valores. Hacer crecer el bien para erradicar el mal. Identificación del/los problemas a abordar. Contexto en el que podemos afirmar, como bien señalan Bourdieu y Passeron: " el sistema escolar actúa como un algoritmo de clasificación objetivado, distribuye a los individuos que le son propuestos en clase tan homogéneas como sea posible y tan diferentes entre sí como sea posible desde el punto de vista de ciertos criterios determinantes. de este modo, contribuye a reproducir y a legitimar el conjunto de las diferencias que constituyen, a cada momento, la estructura social, contrarrestando la tendencia a la entropía niveladora que implicaría una real independencia estadística de las posiciones en el espacio escolar frente a las posiciones en el espacio social " (Bourdieu, P. Passeron J.C. 1977)

Un Manos A La Obra En Un Contexto De Violencia

El propósito del trabajo en el aula estuvo orientado a promover la comunicación-expresión de los estudiantes, a través de técnicas proyectivas artísticas que les permitiera hablar de su realidad cotidiana, de la relación con la autoridad, con sus pares y con los adultos en general, sin censura, ni autocensura. El trabajo nos ha permitido realizar un diagnóstico participativo desde aquello que "hacen relato" los adolescentes. Nos proponíamos detectar y dar nombre a los distintos tipos de violencias a las que los estudiantes se ven sometidos.

El proceso de escolarización se constituye, desde la perspectiva de Bourdieu Passeron, como un integrante más de la estructura social general y como tal reproduce la desigualdad y la diferencia en la dinámica de la distribución de los capitales culturales eje sobre el cual se definen asimetrías, desigualdades generando violencia simbólica.

Teatro de títeres con final abierto

La experiencia se inició alrededor de, ofrecer en el aula, la lectura de cuentos de Laura Devetach e Isabel Bonerman cuyos contenidos abordan la problemática de los DD.HH. La estrategia consistió en representar cuentos con finales abiertos para que los estudiantes los completaran a modo de guión de actuación y construyeran los títeres que asumirían los diferentes personajes.

Propusimos a los estudiantes llevar a cabo un Taller de producción de títeres para la realización de su propio títere-avataar, un títere que los representa y que cuenta las historias que quieren contar.

Primer paso para la creación colectiva titiritera, a la que se piensa llegar después de varias sesiones de taller con la metodología de trabajo del teatro foro.

La actividad se desarrolló con la participación de profesores de Lengua y Literatura, Música y Artes Visuales. Finalmente la muestra del producto se ofreció a la comunidad educativa y otros espacios o escuelas.

Registro y reflexión sobre lo realizado

Nos propusimos formar promotores de una convivencia armónica en la escuela y brindar las herramienta para que este proceso se pueda realizar en forma autogestiva.

Sobre el eje de la violencia, y en forma de módulos, se abordaran las temáticas de identidad cultural y medios de comunicación; crítica y reflexivamente. El marco de trabajo se constituye sobre el supuesto del marcado avance del neoliberalismo que concibe la educación como un gasto público y la consecuente reducción de los presupuestos para educación; ante ello oponemos el paradigma de la educación como derecho/obligación. Ante un modelo meritocrático que se basa en resultados, sin considerar el contexto, ni las personas, debemos poner énfasis en un trabajo profundo de concientización del estudiante sobre su condición de sujeto de derecho, promoviendo el pensamiento colectivo.

Existen muchas transgresiones a los derechos de los estudiantes en la vida cotidiana; Ante esto se manifiesta la escasa conciencia que los estudiantes tienen como sujetos de derecho, en tanto condición para la construcción de ciudadanos y ciudadanas críticos y responsables.

Tanto la ley de educación nacional como la provincial colocan en el centro de este escenario al joven, que se lo ha podido visualizar como sujeto de derecho, en este caso con derecho a educarse, y tener muy presente que esto también es una obligación.

La pregunta cuál es ¿Cómo mediamos los adultos profesionales en este sentido? Se quiere realmente una escuela inclusiva. Es fácil expulsar, no es fácil gestionar, no se ve; pero esas personas muy jóvenes, tienen una vida, a partir de este lugar que se comparte. ¿Cómo van ocupar espacio futuros donde hay tensiones de todo tipo? ¿Que pretendemos que la escuela enseñe?, ¿Queremos que la escuela escuche? ¿Queremos que la escuela vea a sus habitantes? Sin perder de vista que el estudiante es la prioridad, es un sujeto con derecho. Surge la pregunta ¿Que entendemos por educación? Paulo Freire nos contesta que la educación verdadera es praxis, reflexión y acción del hombre sobre el mundo para transformarlo. La educación utilizada como herramienta revolucionaria para evitar que si el oprimido ocupa el lugar del opresor, no reproduzca las mismas conductas de este. En este mismo sentido, es que proponemos el Teatro Foro como herramienta de transformación social, en tanto, propone la comprensión y la búsqueda de alternativas a problemas sociales e interpersonales, a partir de volver al espectador pasivo, en un espectador activo, protagonista de la acción teatral que lo involucra, a fin de que el sujeto no sólo interprete la realidad, sino que se comprometa en ella para un cambio verdadero; convirtiendo al teatro en un arma de liberación, con el objetivo de desarrollar en los individuos una toma de conciencia social y política de la situación.

El Teatro del Oprimido fue creado en Brasil en los años setenta, por Augusto Boal (dramaturgo, director, actor y pedagogo teatral), influenciado por el Teatro Épico de Bertolt Brecht y la Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire. Consiste en la elaboración y sistematización de una serie de ejercicios físicos, juegos estéticos, técnicas de imagen y de improvisación, en las que se encuentra el Teatro Foro como una de las que mayores riquezas y variantes presentan.

Del proceso creativo, o como lucrecio y la gallina golpeada padecen la violencia

Comenzamos con un grupo de estudiantes apáticos, desmotivados, que muchos eligen el taller de plástica sin vocación. Se introducen juegos teatrales para convocar la atención, traer la energía al aquí y ahora, se ven videos que muestran distintos tipos de títeres y modos de realizarlos.

Se establece una dinámica de taller, donde se crean títeres en dinámicas que combinan lo individual y también colectivamente; Allí aparecen el juego, la risa y la diversión. El globo, la cartapesta, tapitas de gaseosa, corchos botones, retazos de telas, cueros, lanas, envases todo puede ser parte de un títere, en un trance mágico.

A medida que la dinámica se torna más comprometida y entusiasta surge, como en toda experiencia de creación teatral, el personaje. Primero fue Lucrecio: “era negro, no le daba la cabeza, su padre no lo quería, y era gay”.

Luego, La muerte, representada por una catrina, cabeza de calavera de tocado negro con flores, vestuario en bordó y seda.

En simultáneo El alíen: verde, con ojos de hueco negro. muy grandes.

Y así: La gallina golpeada junto a El gallo, golpeador y machista.

Al cabo de una semana Desireé, una de las alumnas del taller, trae escrito el relato de la gallina y le ofrece ayuda a Leandro para crear el personaje de Lucrecio. Ya se instala el teatro foro con sus personajes conflictivos, los ayudantes, consejeros; se va configurando la obra. Al mismo tiempo, los estudiantes del taller de música comienzan la sonorización.

Advertimos un notable cambio en el ánimo de los estudiantes, traen materiales, trabajan en el aula y en su casa para el taller, se aprende con alegría.

Finalmente, el día de la representación, los artistas, no sólo juegan su apuesta en escena, sino que podemos advertir, en sus gestos, en el talante de los chicos y las chicas participantes, orgullo y necesidad de darle continuidad a la actividad.

Reflexiones finales

Se plantea como urgente el desafío de un cambio de paradigma, el de la educación como derecho, inclusión con calidad para que se cumpla la justicia educativa, parafraseando a Galeano para que los nadie dejen de ser nadie y sean reconocidos por sus llamas encendidas. Hay que encarnar este nuevo modelo e involucrarse en él, no solo con el intelecto, sino con la emoción y las acciones. Este tipo de aprendizajes no pueden generarse en una asignatura, debería ser un eje temático transversal e interdisciplinario y aun así no alcanza, tampoco basta con los acuerdos de convivencia. Porque la norma no se puede imponer por premio y castigo. La norma en todo caso se debe comprender e internalizar. El valioso aporte del arte es que beneficia los mecanismos proyectivos y

permite a través del teatro, la creación de personajes, vestuarios maquillajes, máscaras, títeres; que el estudiante produzca un diagnóstico participativo de su realidad, construyendo relatos a partir de su cotidiano. Los lenguajes no verbales favorecen la expresión aun de aquello que no se quiere decir, a la par que enriquecen el lenguaje verbal. Se proponen títeres o mascarar porque el adolescente no siempre está dispuesto a poner su propio cuerpo, a exponerse, a través de un títere avatar que lo representa, se anima a contar su historia real o ficticia. Herramientas innovadoras para fortalecer prácticas didácticas a partir de lo vivencial y el convivio con otros actores institucionales, con quienes podemos discutir, acordar, implementar diferentes estrategias.

Por naturaleza el proyecto es interdisciplinario porque el producto lo es, por lo que está prevista la participación de docentes de las áreas de lengua, música, artes visuales; con el objeto de poner en diálogo los conocimientos de estas disciplinas con los que conlleva la propuesta, para lograr un intercambio recíproco. El diagnóstico participativo implica pensar colectivamente y para arribar a la creación colectiva títerera, necesariamente se transita por un proceso creativo donde se pone en juego la construcción colectiva del conocimiento.

Sobre la base del Constructivismo como corriente pedagógica, con estrategias activas participativas como es el taller; que permite la construcción colectiva del conocimiento. Se trata de dar voz a los estudiantes para que ellos definan cuales son los problemas y busque en conjunto las soluciones, que se apoderen de la expresión teatral títerera y quebrar el monopolio del discurso, que todos puedan hablar. Si bien se trabaja con títeres, se tiene interés en abordar la Poética del Teatro del Oprimido (TO), a partir de su metodología de Teatro-Foro, es una excelente alternativa para indagar a continuación en una práctica concreta de las acciones. Esta metodología tiene por objeto utilizar las técnicas dramáticas de actuación como un eficaz instrumento para el entendimiento y la búsqueda de alternativas a problemas socio-culturales e interpersonales.

Trata de estimular a través del arte escénico, que los participantes expresen sus vivencias, ideas, y sentimientos de situaciones cotidianas de opresión en las que les haya tocado ser protagonistas.

Y desde sus implicaciones pedagógicas, sociales, culturales, políticas, y terapéuticas se propone transformar al espectador pasivo en un espectador activo, protagonista de la acción (sujeto-creador) estimulándolo a reflexionar sobre su pasado,

modificar la realidad de su presente y crear un futuro favorable, sin tener que esperar por él.

La esencia del Teatro según Boal es el ser humano que se auto-observa. El Teatro, la Teatralidad, es esa propiedad humana que permite que el sujeto pueda observarse a sí mismo en acción, concediéndole la posibilidad de imaginar luego, alternativas para ese accionar. El Teatro del Oprimido como sistema de ejercicios físicos, juegos estéticos y técnicas especiales cuyo objetivo es restaurar y restituir a su justo valor esa vocación humana, hace de la actividad teatral un instrumento eficaz para la comprensión y la búsqueda de soluciones a problemas sociales e intersubjetivos.

Bibliografía:

BÜRDECK, B. E. (1994) *"Diseño. Historia, Teoría y práctica del diseño industrial"* Ed. G. Gili, S.A. Barcelona.

FORNARI, T. (1988) *"Las funciones de la forma"* Universidad Autónoma Metropolitana AZCAPOTZALCO Ed. Tilde.

GAUTIER, Guy (1992) *"20 lecciones sobre la imagen y el sentido"*. Ed. Cátedra, Madrid.

JÜNKER, Dieter (1986) *"La reducción de la estructura estética"* Pädagogik, Berlin.

MUNARI, B. (1993) *"El Arte como oficio"* Ed. G.Gili/Labor. Barcelona.

El objeto multifuncional en el espacio escénico

Lic. y Prof. Zulema I. Borra.

Licenciatura en Teatro Facultad de Artes U.N.C.

zuborra@gmail.com

Introducción: objetos dramáticos en la escena contemporánea

Este trabajo tiene como propósito analizar y reflexionar algunos aspectos relacionados con el objeto escenográfico como objeto multifuncional, es decir, como objeto artístico y como objeto funcional en la vida cotidiana moderna. Ambas dimensiones de existencia objetual, la artística y la de uso cotidiano, serán analizadas en tanto motivo de un complejo proceso de transformación cultural y artística desplegados a lo largo del siglo XX y como tal, entramados en el teatro contemporáneo.

El teatro del siglo XX ha establecido ya una marca en el discurso escenográfico planteando en la escena una paulatina desmaterialización y búsqueda de síntesis a través de signos visuales precisos, indispensables. El objeto multifuncional opera en la puesta en escena como un elemento que aporta síntesis y significación. Tendencias relevantes para el tema registradas en las artes visuales y el diseño durante siglo XX, son tomados aquí como parámetros o términos comparativos más o menos estables de una serie de prácticas definidas en torno a la creación y diseño escenográfico y para ello se analizarán tres puestas de teatro

“Patagonia y olvido”. Versión teatral del guión cinematográfico "La Patagonia Rebelde" de Osvaldo Bayer. Grupo: La Comedia de Hacer Arte (Santa Fe). Dirección: Pablo Felitti. Diseño y realización escenográfica: Juan Manuel Arana y Maximiliano Arana. (en anexos ver Ficha técnica)

“*Amurados*”. Idea y Dirección: José Luis Arce sobre concepto de Giorgio Corsetti. Producción de la Compañía: Tea3Elenco. Dispositivo escénico, diseños especiales y montaje: Roberto Garita-Onandía (en anexos ver Ficha técnica)

“*En esta noche, en este mundo*” *¿a que podemos jugar?* Dramaturgia y dirección: Cecilia Griffa. Diseño y realización escenográfica: María Chialino. Tesis de Licenciatura en teatro asesorada por M. Arbach y D. Alzogaray. (en anexos ver Ficha técnica)

Estas obras según nuestra perspectiva ponen en funcionamiento el estrecho parentesco entre la plástica, el diseño y la escenografía en torno al objeto multifuncional.

LOS OBJETOS DEL DESEO (DEL SIGLO XX) A ESCENA

A fin de situar históricamente el objeto multifuncional abordaremos ese concepto desde una doble perspectiva, la historia de las artes visuales, el diseño industrial a fin de enmarcar nuestro objeto en tanto dispositivo poético, dramático y escenográfico, dimensiones que alcanzan su plenitud en el acontecimiento convivial/espectacular.

Para reflexionar en relación al uso de los objetos en la puesta en escena, tomamos como punto de partida la historia de las artes visuales en el siglo XX a fin de ver cómo el arte fue direccionándose cada vez más hacia una perspectiva despojada de las tradiciones. En primera instancia no podemos dejar de mencionar el “collage”, cuyos orígenes inscriptos en el cubismo introduce el objeto de la vida cotidiana, en este caso papel de diario, en la obra de arte, haciendo referencia a *Le Fíguro* de Pablo Picasso, así, el objeto antes excluido del concepto de arte, se inserta como obra de arte y nace el arte objetual independiente. Desde el punto de vista semántico hay una alegoría, por medio de esta el objeto pierde su sentido único para explorar su riqueza significativa. Aunque hubo artistas como Picasso o Tatlin que a través de collage y montajes objetuales iniciaron este pasaje a lo objetual, fue M. Duchamp, quien dio el paso decisivo hacia el arte objetual y conceptual. Con el ready made, la contundente presencia del “*El urinario*” en el museo, Duchamp libera a los objetos de sus fines de utilidad y consumo recuperando su apariencia formal, proclamando el principio de que cualquier objeto puede ser motivo de una articulación artística. Este gesto de provocación artística contra el concepto y objeto del arte burgués crea definitivamente una metamorfosis entre lo real y su apropiación por su creador. Sostiene al mismo tiempo el polo físico de la permanencia objetual y en simultáneo el mental de la elección y metamorfosis significativa es decir, conceptual. Por otra parte evidenciaba el empoderamiento de clase, de tradición y de

conservadurismo de una memoria de interés político y de la elitista institución arte representada en el museo.

Fue K. Schwitters quien conservó sus provocaciones dentro del arte y fue otro de los pioneros del arte objetual neo dadaísta. Este aprovecha los materiales de desecho encontrados, todo lo dado, como materiales para realizar su obra: MERZ, cuyo objetivo era la creación de relaciones entre las cosas del mundo con la pretensión de unir arte y no arte en la imagen. En el “Objet Trouve” el surrealismo continua la tradición anti burguesa y antiartística del Dadaísmo, destacando como lo más importante la transformación del espíritu y la provocación constante, que la obra de arte. El “Objet Trouve” es obra del azar, haciendo que varios objetos se relacionen y emerja algo que impacta en el espíritu del artista. No se trataría de un fin preconcebido sino de una elección promovida por estructuras psíquicas impulsoras de vivencias.

Sin llegar a la enumeración de las diferentes corrientes de arte objetual podemos decir que todas ellas, “assamblege”, acumulaciones, ambientes, fluxus, instalaciones, buscan un impacto social, generan nuevas series discursivas y dinamizan un nuevo estatus artístico desplazando las clásicas definiciones aristocratizantes. Por un lado insisten en apartarse del mercantilismo existente entre arte y sociedad, y por el otro proponen que el arte puede encontrarse en cualquier objeto cotidiano, incluso los sujetos, situados de manera casual en un ambiente, formando parte de este arte. El arte objetual intenta que el sujeto no solo sea espectador sino que sea parte de la obra y se aleje de los convencionalismos. En el caso del “fluxus” que se nutre de la filosofía Zen, se proclama todo lo no artístico en artístico; un anti arte cuyos objetivos son más sociales que estéticos.

A partir de los años sesenta inciden en el arte la tendencia sintáctico-formal por una parte y la semántica-pragmática por la otra, en esta última se presta menos atención a la sintaxis de las formas. Ambas alternativas sobrepasan las fronteras institucionalizadas de los géneros artísticos heredados de la tradición del siglo XIX, y en una tercera tendencia que no sólo cuestiona el estatuto existencial de la obra como objeto sino que llega a hacerla desaparecer totalmente. Si en el arte tradicional predominaba el objeto sobre la teoría, en el modelo sintáctico-semántico, desde la abstracción, se da un equilibrio hasta pasar a situaciones límites donde la teoría es más importante que el objeto, estamos en la plenitud de la escena del arte conceptual. Tan necesario como percibir la obra concreta es actualizar los conceptos teóricos que anteceden a la misma, sus presupuestos productivos y receptivos. No hay un artista y un receptor, sino que el arte será un artista-receptor- espectador-emisor, será

el comportamiento, la intención más importante que lo realizado, más importante que el objeto mismo.

Otra disciplina nutriente en relación al objeto de utilería y multifuncional es el Diseño Industrial. Según Tulio Fornari y el diseñador industrial Jorge Vila Ortiz se entiende por “función” de un objeto artificial el servicio que presta o la acción desarrollada para satisfacer la necesidad humana que le dio origen. Entienden la relación “forma-función” como la manifestación de la imposibilidad de un objeto de cumplir su función sin tener una forma adecuada, la forma aparece así como un instrumento o agente productor de valores funcionales. Desde este punto de vista definen que la forma puede ser usada como: agente físico en tanto modifica los fenómenos físicos, como estímulo en tanto incita a experiencias sensoriales o perceptivas, y como signo, es decir como responsable de la vehiculización de información referencial. Así la multifunción es definida como Funciones Básicas Paralelas donde todas las funciones independientes se conjugan en un objeto dado y todas tienen la misma importancia. Langner en sus intervenciones sobre la teoría de los símbolos concibe al arte como un proceso semiótico y las manifestaciones culturales del hombre, como expresiones simbólicas de la vida, diferenciando seña de símbolo. Los lenguajes comunicativos del objeto son sistemas de signos de larga vida que transmiten estructuras y tradiciones sociales, por ello en las funciones simbólicas se reflejan los contextos sociales socioeconómicos y culturales del diseño. En relación al aspecto significativo del objeto Vila Ortiz los diferencia en dos niveles de significación: uno “informativo” y otro “expresivo” (terminología que reemplaza a denotativo/connotativo respectivamente). Podemos observar estos niveles de significación actuando en el objeto multifuncional dentro de la puesta en escena al hacer referencia al contexto sociocultural de una época y su función expresiva.

Es de vital importancia revalorizar dentro del espacio escenográfico y del texto espectacular una dimensión simbólica, aportando una nueva categoría de objetos, generando criterios ordenadores que enriquezcan el bagaje de posibilidades de realización de objetos para la puesta en escena.- El objeto multifuncional, en el área teatral, fusiona la utilidad y el diseño estético obteniendo el mayor provecho del espacio y logrando velocidad en los cambios escénicos sin perder su significación. Esta vía nos conduce a la dimensión semiótica y parafraseando a Roland Barthes diremos que todo sistema de significación comporta un “significante”(o forma) y un “significado”(o contenido) y la significación surge de la relación entre ambos. Hjelmslev ha introducido una nueva distinción, cada plano implica dos estratos: forma y sustancia; en su “semiótica connotativa” describe un sistema connotado como un

sistema cuyo significante está constituido él mismo por un sistema de significación, este es el caso de los objetos multifuncionales. En 1956, Roman Jakobson propuso una concepción renovada de la retórica, sustituyendo únicamente por dos figuras las numerosas figuras de antaño; la metáfora, que, a partir de entonces, desborda ampliamente el sentido limitado que le asignaba la retórica clásica, operando por similitud y la metonimia, operando por contigüidad, resultando los dos ejes así privilegiados-similitud y contigüidad-del examen de dos tipos de afasia. Siguiendo una pista esbozada Jakobson desde 1965, Jacques Lacan demostraba que, con la condición de no encerrarse en un paralelismo dogmático, la pareja metáfora-metonimia se aclaraba si se la oponía a otra celebre pareja: condensación/desplazamiento, operaciones del trabajo del sueño. En este derrotero histórico, de Fontanier a Jakobson, de Jakobson a Lacan, nos encontramos de nuevo con el sueño, con la vida onírica, proceso primario opuesto de todo pensamiento analítico, que se desarrolla en el plano de los procesos secundarios. En el proceso de gestación del objeto multifuncional podemos asociar las figuras retóricas como metáfora y metonimia oponiéndolas a la pareja condensación/ desplazamiento.

Teatro argentino contemporáneo y el objeto escenográfico multifuncional

A fin de otorgar valor de análisis y reflexión en nuestro propio contexto artístico a lo antes expuesto proponemos tres obras teatrales argentinas que no permiten poner en funcionamiento crítico los conceptos y categorías hasta aquí consideradas.

Patagonia y olvido” es un espectáculo del grupo “*La comedia de hacer arte*” de Rosario. La dramaturgia se basa en el guión cinematográfico del film *La Patagonia Rebelde sobre el ensayo* histórico documental de Osvaldo Bayer “*Los vengadores de la Patagonia trágica*”.

El grupo toma para la construcción dramaturgica el valor simbólico que Bayer le otorga al viento en su obra, al derrotero de la memoria política, a la dramática de esa tragedia histórica y resuelve esa triple confluencia en un objeto escenográfico de soberana presencia y múltiples discursos poéticos: la máquina de hacer viento.

Así, ésta maquina de hacer viento desata en escena toda la serie de imágenes y discursos que en la historia argentina comprometen a ese acontecimiento: los peones alzados en huelga en 1921, las recalcitrantes acciones de los estancieros patagónicos y su perversa relación con el embajador británico, sus implicancias con el poder del estado, la acción militar

y policial. LA máquina de hacer viento reproduce los tiros de máuser y la forma en que el masivo asesinato y represión hace desaparecer a los esquiladores de ovejas. La máquina revitaliza el diálogo entre Bayer y el anciano capitán Pedro Viñas quien comandó las operaciones en una de las estancias. Medio siglo después, cuando ya el capitán era coronel jubilado, Osvaldo Bayer habló con él sobre lo acontecido en la estancia Anita. Bayer quería saber por qué aquel combate había dejado seiscientos obreros muertos y ningún soldado muerto, ni herido, ni lastimado. Y el brazo armado del orden, amablemente explicó: el viento. Nosotros nos poníamos del lado del viento. Por eso las balas nuestras no se desviaban. Las balas de ellos, a contraviento, se perdían a contraviento, se perdían, la respuesta es: la máquina de hacer viento. La escenografía consiste sólo en un objeto en escena construido en madera y aluminio, cuyos usos y funciones se van modificando en el transcurso de la obra. Su versatilidad estético/funcional busca comodidad y funcionalidad; el objeto fue pensado y construido para poder ser armado y desarmado con comodidad. El objeto toma vida y sentido en función de lo que el actor hace con él y no por lo que es el objeto en si mismo.

La idea de la máquina de viento surge a partir de la mención que hace Bayer constantemente sobre el viento que hay en la Patagonia, y hace referencia a que el viento se llevó esta historia tras haber sido olvidada. En este sentido la máquina es en sí una metáfora. Podemos observar cómo a partir de la lectura de los diversos significados del objeto escénico se resalta la función simbólica sobre la función práctica; de este modo el objeto escénico como interpretación artística del texto contribuye a la producción de sentido de la obra.

A su vez, el diseño de la máquina está inspirado en el film español “¡Ay! Carmela” y realizada por ingenieros. Posee a los costados paneles que cuando se abren representan el campo abierto, mostrando cercas pintadas. En función de esto podemos afirmar que el diseño busca una altísima condensación de significados históricos, paisajísticos, dramáticos, que evocan la tragedia y dialoga como uno más de los personajes siniestros y traidores, salvajes en su naturaleza y perversos en su humanidad. Por momentos *la máquina de hacer viento* es la causante de la tragedia y otras veces inocente presencia de la naturaleza patagónica haciéndonos pensar que es a ella a quien hay que interrogar en la búsqueda de la verdad histórica que se intenta descifrar. *La máquina* combina en su sola entidad el aspecto de una escultura crítica, encerrada en si misma, y en su nada multiplica sentidos y otras veces reconocemos en ella lo artefactual de las máquinas que participan en nuestra vida cotidiana siniestramente moderna.

Amurados plantea las alternativas de una pareja integrada por un hombre y una mujer maduros, protagonizada por los actores cordobeses Ricardo Bertone y Nora Somavilla. Ambos asumen la magnitud de cuerpos que se retuercen en el muro de la cotidianeidad, emergen sus propias subjetividades a través de sus voces. “El fin de las imágenes” reza el subtítulo de la obra indicativo de esa ilusión llamada representación. El director asume plenamente la crisis de la representación y sus personajes son los restos, los despojos de un hombre y una mujer. La puesta nos deja ver un objeto muy grande que ocupa todo el escenario, un poderoso texto/objeto junto a un extenso texto lingüístico; se trata de una obra poética donde los actores están encerrados en el objeto, son prisioneros en ese muro que es el objeto, el muro de la existencia donde los personajes son separados, chupados, absorbidos como por un cuadro, el muro devela asimismo el clima de la dictadura militar, haciendo alusión a los desaparecidos. Funciona como una tabla de salvación que genera posibilidades y va de la mano con el texto.

El objeto se puede desarmar y armar, no es una estructura fija e inamovible. La medida del muro es de 2,40 metros por 6 m. semejantes a dos prismas rectangulares conteniendo espacios generados dentro de esa estructura. Se parte al medio pues está montado sobre pequeñas ruedas y se transforma en un bloque de 12 m. de largo. Consiste en una estructura de caño recubierta con fibrofácil dispositivo de ruedas con puertas por dentro con estructura realizada en caño soldado a las bisagras y revestidas, y, una escalera que permite el acceso de los actores al techo del prisma. El objeto posee huecos/mesas deslizantes, una ventana redonda por donde los actores se asoman y puertas por donde pasan. Cuando el muro gira, ya que se mantiene sobre rieles, un actor va pegado a la pared posterior recordándonos la metamorfosis Kafka, y al actor como bicho. Al unirse los bloques se genera un choque que está cargado además de la tensión producida por la música. El argumento es contado por las diferentes imágenes que muestra el muro, la fabula se va construyendo de cuadro en cuadro como un rompecabezas, no lineal. Se trata de una continua mutación de la imagen sin que ésta anule al actor. Se parte de un diagrama de 15 movimientos donde hay que tener habilidad y todo esta previsto a la perfección, ya que un movimiento depende del anterior y este del que sigue, nada puede olvidarse dado el nivel de riesgo que el objeto significa. Arce comenta que la obra tiene un virtuosismo caracterizado con lo circense por la habilidad destreza y rapidez de la ejecución necesaria. En un momento de la obra se proyecta un video sobre la pared blanca del muro que muestra una parte del discurso de la actriz justo en el momento en que ella lo anuncia desde otro lateral. El espectador puede ver de frente el rostro de ella

proyectado en el muro y a la vez se la puede ver presente de cuerpo entero en otra parte del espacio.

Nuevamente observamos que en la gestación del objeto multifuncional aparece como idea origen una metáfora, el muro es el contexto histórico y a su vez es la trama argumental de la obra. Se opera con los mecanismos de condensación del trabajo de sueño en el proceso de diseño. En ambos casos son objetos escénicos que constituyen toda la escenografía, aunque en el segundo caso los actores interactúan dentro del objeto. Esto nos lleva a reflexionar sobre la relación sujeto –objeto –entorno, donde normalmente el sujeto interactúa con el objeto, rodeado de un entorno que los influye a ambos. En los casos observados el sujeto interactúa con el objeto Multifuncional y este se transforma en el entorno del sujeto, aportándole un contexto que lo determina y define.

“En esta noche, en este mundo ¿A que podemos jugar?” de Cecilia Griffa nos devela otra modalidad de objeto multifuncional, en este caso como objeto de utilería entre otros objetos; respondiendo a una estética que en el presente caso nos remite a imágenes propias del surrealismo, en ésta oportunidad nos encontramos frente a una cama-árbol. Un hombre que sueña sin saberlo, o quizás un hombre que vive lo que cree estar soñando. Dos parejas que se destruyen y se aferran en un juego lastimero. Una mujer inventada, soñada, inexistente, o quizás la única real. Un refugio subterráneo. Una mesa. Una cama blanca. Un mayordomo con delirios de Rambo. Un casamiento. Un espermatozoide... gigante. Una mujer? otra. Un aglomerado de sueños y fantasías en los que los personajes sucumben sin poder discernir el límite entre la ilusión la realidad. Un intento desesperado de decir lo que no se dice, de sacar a la luz los deseos más oscuros, más verdaderos, más inefables. La historia de todas las noches posibles en un mundo, de todos los mundos posibles en una noche. De los cuatro vértices de la cama surgen pilares que conforman árboles que se unen en sus copas, configurando un diseño de cama real, pero que a su vez alude al bosque y al origen de la madera de la cama. Existe una metáfora y la operatoria del proceso de diseño responde al mecanismo de condensación. Todos los objetos de la obra responden a una atmósfera de ensoñación. En el uso que le dan los actores, la cama cumple muchas funciones, incluso alberga a dos parejas distintas, en distintos momentos; pero lo que se destaca es la función simbólica, la polisemia de este objeto en la puesta en escena lo constituye sin duda en objeto artístico que combina la representación del objeto de uso cotidiano, la cama, con el objeto de representación de la naturaleza, el árbol. Por ejemplo en la cama árbol esta presente la metáfora: el árbol por la madera, su origen, que además simboliza el bosque, retorno a lo instintivo, la libertad y a su

vez el objeto cama condensado con el objeto árbol. El tubo del teléfono (dentro de la misma obra) en tamaño bastante superior a lo normal, indicando la importancia de la comunicación en este caso, funciona como una metonimia pues presenta la parte por el todo; sustituye o desplaza al objeto teléfono.

Conclusiones o la capacidad de los objetos multidimensionales

Si tomamos como disciplina nutriente a la Historia de las Artes Visuales podemos observar como paulatinamente el objeto adquiere independencia de la escultura y la pintura y se constituye en sí mismo en objeto artístico, cuanto mas cuando ingresa en el ámbito escénico, donde se le agregan valores de significación en relación al lugar que ocupa en la escena o el modo en que es manipulado por el actor, si esto se le suma síntesis de funciones, nos encontramos con un objeto riquísimo en posibilidades de exploración y polisemia. Los objetos multifuncionales son un significante constituido en si mismo por un sistema de significación apoyándonos para hacer esta afirmación en la “semiótica connotativa” de Hjelmslev. Tomamos a este autor porque al proponer la partición de los planos significante o plano de la expresión y significado o plano del contenido; en dos estratos forma y sustancia. Esta nueva distinción es importante para la investigación del signo semiológico en general y en la semiótica de los lenguajes no verbales en particular. Punto de partida del trabajo que desarrollará luego R. Barthes. En algunos de los casos observados los objetos multifuncionales son objetos escénicos que constituyen toda la escenografía, aunque en el segundo caso los actores interactúan dentro del objeto. Esto nos lleva a reflexionar sobre la relación sujeto –objeto –entorno, donde normalmente el sujeto interactúa con el objeto, rodeado de un entorno que los influye a ambos. En los casos observados el sujeto interactúa con el objeto Multifuncional y este se transforma en el entorno del sujeto, aportándole un contexto que lo determina y define.

En el proceso de gestación del objeto multifuncional podemos asociar las figuras retóricas como metáfora y metonimia poniéndolas en paralelo con la pareja condensación/ desplazamiento. Se puede afirmar que el objeto multifuncional es un objeto artístico que responde a los mismos procesos creativos que la poesía y contribuye a la poiesis en la puesta en escena. Nuestra intención poner en valor la poesis objetual en escena es como Platón reconocía descifrar la “capacidad innata” en todo objeto y con esto la necesidad de comprender la esencia de un objeto para poder definir su significado especial.

Bibliografía:

BÜRDECK, B. E. (1994) "*Diseño. Historia, Teoría y práctica del diseño industrial*" Ed. G. Gili, S.A. Barcelona.

FORNARI, T. (1988) "*Las funciones de la forma*" Universidad Autónoma Metropolitana AZCAPOTZALCO Ed. Tilde.

GAUTIER, Guy (1992) "*20 lecciones sobre la imagen y el sentido*". Ed. Cátedra, Madrid.

JÜNKER, Dieter (1986) "*La reducción de la estructura estética*" Pädagogik, Berlin.

MUNARI, B. (1993) "*El Arte como oficio*" Ed. G.Gili/Labor. Barcelona.

El cuerpo-ente y su relación con los objetos escénicos. Un análisis bio-filosófico de “Los Corderos” (2015) y “Unos viajeros se mueren” (2017)

Dopazo, Silvia Carolina
Universidad Nacional de General Sarmiento
cdopazo@ungs.edu.ar

Introducción

El presente trabajo tiene como objetivo indagar acerca de la función práctica de los objetos escénicos con respecto a la corporalidad del actor, teniendo en cuenta la conceptualidad filosófica del término “cuerpo”. Dichos objetos serán observados desde su lógica de soporte para el cuerpo del actor y su relación con el estado de reposo y movimiento que este posee en su condición biológica.

Por lo general, el cuerpo del actor ha sido analizado como un cuerpo-objeto, es decir, un cuerpo que se expone para ser contemplado por otro, para seducirlo, para apropiarse de su mirada; un cuerpo que resulta instrumento de acción, de narración y, a la vez, objeto funcional y signo lingüístico. Sin embargo, este cuerpo-objeto tiene una característica fundamental que lo distingue de otros objetos teatrales y que pocas veces es tenido en cuenta en las investigaciones actuales: es orgánico; un organismo vivo, que respira, que se agita, que se mueve y que reposa. Entonces, toda acción que emprende este cuerpo-objeto es, básicamente, una acción física y vital.

Desde esta perspectiva, el cuerpo del actor en escena resulta, por sobre todo, un ente biológico, materia viva. Es por eso que el elemento “cuerpo” analizado aquí no resulta conceptualmente un soporte en sí mismo, ni un recurso expresivo, ni un mediador entre autor y espectador; o quizás todo eso, pero por sobre todo este cuerpo actoral es un cuerpo-ente.

En este trabajo se pretende “deconstruir”, desde la teoría filosófica de Jacques Derrida, el concepto *cuerpo* ligado a la expresividad actoral, a lo emotivo y a lo lingüístico, para así reconstruirlo desde las bases de su función biológica y su relación vital con los objetos en escena; es decir, lo que denomino un cuerpo-ente.

La *deconstrucción* es un concepto filosófico que tiene sus orígenes en la teoría Heidegger y que remite a la crítica filosófica; entonces, “deconstruir” un concepto resulta de criticarlo filosóficamente. Derridá afirma que la *deconstrucción* no pretende destruir ni disolver sino revisar aquellos textos, discursos o conceptos que la modernidad ha construido y que, muchas veces, se han conformado de manera hegemónica. La *deconstrucción* no es por tanto una actividad que se haga por fuera de la tradición filosófica, para derrotarla, sino desde adentro, para buscar sus límites y sus contradicciones. Resulta una nueva estrategia de lectura cuyas reflexiones tienen carácter de argumentos rigurosos con los que invertir las categorías filosóficas tradicionales, muchas veces presentadas como oposiciones (existencia-esencia, hombre-mujer, ser humano-animal, alma-cuerpo, etc.) para desmontarlas y evidenciar así su falta de solidez y sus paradojas.

Teniendo en cuenta esta estrategia de lectura analizaremos las puestas en escena de *Los Corderos* (2015) y *Unos viajeros se mueren* (2017), ambas obras del dramaturgo Daniel Veronese. El objetivo es “deconstruir” el concepto cuerpo-objeto, referido al actor en escena ligado a la expresividad y a la funcionalidad mediadora en la transmisión del mensaje entre autor-espectador, para construirlo desde una mirada bio-filosófica, es decir, desde su funcionalidad orgánica, sus acciones de movimiento - reposo y su relación con los objetos escénicos; para así constituir un nuevo concepto analítico: el concepto cuerpo-ente.

Análisis

Unos Viajeros Se Mueren (2017)

En esta obra la conflictividad entre el estado de sueño y de vigilia resulta una clave de lectura fundamental. Las acciones que tienen lugar dentro de la escena no pueden distinguirse entre uno y otro. El sueño y la vigilia se funden en un ambiente onírico, denso, en donde los cuerpos de los actores deambulan. Completan la escena algunos objetos: un sillón, que se convierte en cama, y un plástico, que hace las veces de pared y de túnel de ingreso a la escena.

Por supuesto que estos pocos objetos y su relación con los cuerpos de los actores en un ámbito onírico no es la totalidad de la obra. Quizás su intertextualidad o su discurso trágico actual podría ser un eje de análisis más evidente; sin embargo, muchas veces lo total o lo manifiesto tiene su lógica, pero fuera de ese contexto, los fragmentos cobran una enorme capacidad de abstracción y análisis. Es por eso que nos detendremos a analizar un aspecto de esta obra que resulta relevante para la deconstrucción del término cuerpo-objeto, fenómeno

que nos compete en este trabajo: el comportamiento de los cuerpos en escena y su relación con los objetos dentro de una puesta particular.

Teniendo en cuenta la teoría del filósofo Jacques Derridá podemos decir que la deconstrucción como proceso crítico es capaz de desautorizar, teórica y prácticamente, los axiomas usuales de la identidad totalizable, en este caso de una obra de teatro. La deconstrucción irrumpe y obliga a otra lectura: no ya imantada a la comprensión hermenéutica del sentido del discurso, sino atenta a la cara oculta de este, a las fuerzas no intencionales inscriptas en él.[1] Es decir que a través del proceso crítico deconstructivo presentado en la teoría de Derridá podemos desestructurar o descomponer la concepción del cuerpo actoral.

La puesta analizada de *Unos viajeros se mueren* comienza con dos actores en escena durmiendo: una acción vital en la biología de cualquier ser vivo. Este es el hecho central que dispara la construcción del ambiente onírico en el que se desarrolla la obra. La pareja duerme, algo lo despierta a él y, sin embargo, no logra inmutar a su compañera. Una simple acción biológica (dormir) es el disparador del conflicto central. Son cuerpos que duermen, simplemente eso. Su acción (la de dormir) es la que inicia la obra y un sillón-cama es su sostén; un sostén de dos cuerpos que duermen.

Si retomamos la teoría de Derridá podemos advertir que el discurso de esta primera escena está focalizado en la construcción de un ambiente de ensueño que, junto con el humo que invade la escena, crean la sensación de un sueño/pesadilla. Con esto quiero decir que, a pesar de que la acción de dormir puede tener la compleja carga de ser el disparador de la primera escena y de la comprensión de una clave de lectura fundamental de la obra, no deja de ser una acción biológica en dos cuerpos que se encuentran recostados en un sillón. El cuerpo actoral aquí es, primero y sobre todo, un cuerpo-ente que duerme, un cuerpo en estado de reposo sobre un sillón.

El estado de reposo en un cuerpo puede ser asociado a una pausa en la acción, sin embargo tanto el movimiento como el reposo son momentos de acción[2]. Por supuesto que en este análisis en particular es importante señalar el hecho que los cuerpos en escena son cuerpos que actúan, es decir, que incluso su acción de reposo es una acción ficcionada. El reposo es “imitado” y, sin embargo, es reposo: dos cuerpos en reposo que imitan la acción de dormir.

En cuanto a la relación con el otro objeto que puede encontrarse en la puesta de esta obra, es decir, el plástico-túnel, podemos decir que este hace las veces de pared divisora y de dosificador de personajes. Es un objeto que, a diferencia del sillón-cama, no es soporte de cuerpos sino administrador de ellos ya que es a través de él que aparecen en escena.

Puede decirse que la acción de los cuerpos en relación a este segundo objeto es una acción de movimiento y no de reposo. Los actores chocan con este plástico, se esconden detrás de él y salen a escena a través de él. Es una relación dinámica.

En síntesis, podemos decir que mientras que con el objeto sillón-cama la relación con los cuerpos resulta de soporte vinculada al reposo, con el objeto plástico-túnel la relación resulta de administrador vinculado al movimiento activo de los cuerpos.

Si bien esta obra de Veronese resulta compleja por su entramada vinculación entre cuerpos y objetos podemos asegurar que, tanto en la relación de los objetos vinculada al reposo como en la relación vinculada al movimiento, los cuerpos actorales resultan, por sobre todo concepto objetual, cuerpos-entes en cuanto a su evidente función biológica, más allá de su capacidad expresiva o su discurso trágico.

Los corderos (2015)

En esta obra de Veronese los personajes en escena revisten una complejidad significativa. Ninguno parece ser responsable de sus actos; como si el libre albedrío sufriera algún quiebre y todos fueran, de alguna u otra manera, víctimas de un otro. En este contexto surge, a priori, una similitud entre los cuerpos actorales y el conjunto de objetos escenográficos conformado por una silla, una mesa, una valija y un sillón: ninguno de los dos parece tener la posibilidad de accionar y transformar la escena. Sin embargo, en post de desestructurar esta concepción objetual de los cuerpos, podemos zambullirnos en el eje que ronda la totalidad de la trama: el comportamiento de “cordero”. Al igual que el animal, los personajes se comportan pasivamente ante una realidad que los rodea y acciona frente a ellos sin posibilidad de transformación. Se construye una idea de víctima de sí mismo y de otros, de destino, de imposibilidad de cambio. Sin embargo, más allá de esta construcción discursiva, los cuerpos actorales en escena no transmiten pasividad, al contrario, se mueven, dialogan, recorren el espacio y se vinculan activamente con los otros cuerpos y con los demás objetos en el escenario. Accionan frente a la pasividad de su discurso.

Entonces, nos enfrentamos a cuerpos vivos, entes que dislocan la estructura que sostiene la arquitectura del discurso y trasgreden la pasividad de su victimización para dar paso a la acción. No existe una relación directa entre la palabra discursiva y la acción que esta implica en la escena por parte de los cuerpos actorales. La función performática de las palabras resulta trasgredida por la acción.

¿Qué rol cumplen, entonces, los objetos en esta puesta de Veronese? Bueno, los objetos resultan un soporte de descarga. Sobre ellos accionan los cuerpos.

La mesa, por ejemplo, es trasladada por la pequeña escena de un lugar a otro; sobre ella se carga la inacción discursiva de los personajes, en especial los personajes de Berta, Fermín y Toro que utilizan la mesa como apoyo de su propio cuerpo pero también como obstáculo. La mesa es obstáculo y, a la vez, dinamizador de la acción. Al igual que la valija, la mesa es trasladada por los personajes de un espacio a otro de la escena para accionar y obstaculizar la acción del mismo personaje o de otro. Un obstáculo físico y discursivo capaz de representar las dificultades de los personajes; es decir, que los cuerpos actorales se valen tanto de la mesa y de la valija como de los otros cuerpos que se encuentran en escena para transmitir la agitación que a su discurso de victimización y de pasividad le resulta imposible hacer. Sobre la mesa y la valija accionan y descansan estos cuerpos en movimiento.

En el caso de la silla y el sillón su rol es similar. Ambos juegan a soportar la acción de los entes en escena. Sin embargo, esta acción es de reposo y no de movimiento. Los cuerpos actorales se sostienen en ambos objetos, quizás no por mucho tiempo, pero el suficiente para permitir el siguiente movimiento. Es necesario aclarar que el espacio escenográfico es reducido y estos objetos de soporte corporal resultan eficaces a la hora de ordenar el movimiento de los actores que, en este caso, son cinco. De no existir estos objetos la acción discursiva podría convertirse en un obstáculo más de la trama escénica.

En síntesis, podemos decir que frente a un discurso que se plantea dramáticamente pasivo y asfixiante, los cuerpos actorales irrumpen y lejos de sumar pasividad a estas víctimas de un destino cíclico, por momentos macabro, interpelan con acción. No son cuerpo-objeto ya que frente a su discursividad y manipulación aparente aparece su accionar. No hay decisión en los personajes pero si en sus cuerpos en tanto entes biológicos, son cuerpos vivos que se relacionan con los objetos en escena de manera activa y los suman a su devenir discursivo. Los objetos resultan soporte de acción y de reposo de cuerpos que accionan físicamente en contraposición con su inacción discursiva.

Al retomar la teoría deconstructiva de Jacques Derridá nos encontramos con cuerpos que dislocan un discurso totalizante ligado a la pasividad de acción frente a una realidad agobiante que por momentos roza la insania. En este discurso dramático en el que los personajes resultan piezas el accionar de los cuerpos combate esta construcción de víctima-victimario para darle paso a la acción física-biológica de movimiento y reposo, dentro de la cual, los objetos escénicos se vuelven complemento.

Conclusiones

En las dos puestas en escena analizadas de obras del dramaturgo Daniel Veronese se observan coincidencias a la hora de hablar del rol del cuerpo actoral. En ambas tramas escénicas la idea de destino, de imposibilidad de transgredir una realidad o un presente abrumador, está presente siempre en el discurso construido. Sin embargo, cada obra resuelve corporalmente este entramado discursivo de diferente manera.

En la obra *Unos Viajeros se Mueren* (2017) el ambiente onírico, de ensoñación no permite distinguir que acciones pertenecen al sueño y cuales a la vigilia. Este momento ambiental de purgatorio deposita discursivamente a estos cuerpos actorales en un pozo de acción: el destino es el regulador de la acción; el libre albedrio no parece incidir en las acciones que llevarán adelante esta tragedia “a lo griego”. La imposibilidad de tergiversar el destino es el núcleo de la trama discursiva.

En la obra *Los Corderos* (2015) la misma incapacidad de transgresión está presente discursivamente. Aquí no es la ensoñación ni lo onírico sino un ambiente mucho más terrenal, una realidad abrumadora, austera que por momentos roza la insania. El libre albedrio tampoco es capaz de accionar en post de un cambio, sino solo a favor de la profundización de esta suerte de jaula en la que todos son víctimas y victimarios al mismo tiempo. Se vuelve una tragedia cíclica. A diferencia de la obra anterior no hay un final “a lo griego” donde todos mueren, sino un ciclo trágico que parece no cerrar sino permanecer vigente.

¿Cómo se comportan los cuerpos frente a este entramado discursivo? En ambas obras los cuerpos actorales parecen tener la capacidad de dislocar el discurso. Ante la pasividad de acción que presenta el mismo, los cuerpos accionan y se manifiestan activamente en su entorno. Los cuerpos presentes en estas obras no son cuerpos pasivos, inertes u objetuales son cuerpos vitales, entes biológicos.

A través de la teoría del filósofo Jacques Derrida se intentó analizar en este trabajo el concepto cuerpo, que en muchas investigaciones se encuentra ligado a la expresividad actoral, a lo emotivo y a lo lingüístico, y se lo reconstruyó desde las bases de su relación vital con los objetos en escena.

La *deconstrucción* como estrategia analítica permitió leer el comportamiento de los cuerpos en escena como entes biológicos por sobre todo.

En síntesis, las puestas en escena analizadas ponen de manifiesto la dislocación entre discurso dramático y cuerpo actoral, permitiendo así la creación de un nuevo concepto dentro de las artes escénicas que permite analizar los cuerpos y su relación con el entorno: el concepto de cuerpo-ente.

[1] Derrida Jacques (1989) *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona. España

[2] Descartes, René. *Discurso del método*. PDF Disponible en: <http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/LecturaIntroduccionInvestigacionMusical/epistemologia/Descartes-Discurso-Del-Metodo.pdf>

Bibliografía

Derrida, Jacques (1989) *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona. España.

Descartes, René. (2010) *Discurso del método*. PDF Disponible en: <http://www.posgrado.unam.mx/musica/lecturas/LecturaIntroduccionInvestigacionMusical/epistemologia/Descartes-Discurso-Del-Metodo.pdf>

Trastoy, Beatriz y Zayas de Lima, Perla (2006) *Lenguajes escénicos*. Prometeo libros. Bs As.

El universo objetual en la cinematografía de Wes Anderson

Lucía Sordini

Universidad Nacional de General Sarmiento

luciasordini@gmail.com

Introducción

En este análisis me dedicaré a estudiar la producción cinematográfica de Wes Anderson con el propósito de exponer el rol protagónico que en esta adquiere lo objetual, a partir de una clave teatral enfocada a la dialéctica sujeto-objeto, que desarrolla Ana Alvarado^[1] en su trabajo “El Objeto de las Vanguardias del siglo XX en el Teatro Argentino de la Post-dictadura. Caso testigo: El Periférico de Objetos”. Para esto, me centraré en tres de sus películas: *Fantastic Mr. Fox* (2009), *Moonrise Kingdom* (2012) y *Grand Hotel Budapest* (2014).

El procedimiento de la manipulación y la dialéctica sujeto-objeto

El cine de Anderson está dotado de una impronta estética plástica en la que a cada elemento narrativo le corresponde un equivalente visual. Como si fuera un niño jugando con sus muñecos, Anderson invita al espectador a internarse en los detalles construyendo mundos que rozan lo inerte. Esto tiene como correlato personajes cuya personalidad se muestra tan inalterable como su apariencia (peinado, vestimenta, maquillaje).

Tanto en *Grand Hotel Budapest* como en *Moonrise Kingdom*, sus personajes de movimientos simples y articulados (o incluso robóticos) parecieran playmobils ejecutando una escena. Por ejemplo, cuando Sam y Suzy bailan en la isla. Tal carácter artificioso en los movimientos de los personajes es también visible en su falta de carisma, que estos se encuentran reducido a ciertas expresiones. Estas cualidades, los acercan al mundo de los objetos y los distancian de lo que en verdad son: actores de carne y hueso.

Las categorías que Ana Alvarado desarrolla respecto del teatro de objetos, dan cuenta de esta tensión dialéctica latente cuando objetos y actores interactúan adecuándose visualmente, como si pertenecieran al mismo universo. Sostiene que, así como un actor puede enmascararse o deshumanizarse en su gestualidad, acercándose a la dinámica objetual, también los objetos pueden humanizarse adquiriendo la proporción humana o, en el caso de los antropomórficos, ser concebidos y movidos de modo hiperrealista (p.45). *Fantastic Mr. Fox* es un ejemplo extremo de este último caso, dado que los personajes son muñecos antropomorfos animados a través de la técnica stop-motion. Alvarado observa en la contundencia y precisión del objeto un potencial expresivo que se reserva sólo al mundo objetual, incluso si se trata de una copia exacta del modelo humano (p.45). En este sentido afirma: “su papel es el de un ser vivo, pero limitado por la materia muerta que lo constituye”. Es, entonces, en esta contradicción donde identifica su encanto: allí donde materia y la expresión entran en contacto (p.43).

Ciertamente, el mundo de los objetos ofrece posibilidades expresivas de las que carece el mundo de los sujetos y viceversa. A modo de ejemplo, escenas como aquella de *Fantastic Mr. Fox* en la que se observan animales antropomorfos inmersos en cañerías inundadas de sidra, siendo sacudidos entre muebles y piezas de vajilla, le debe mucho de su expresividad a la cercanía existente entre los objetos y objetos antropomórficos. El Teatro de Objetos se ha dedicado a explorar ampliamente este terreno, indagando en las múltiples variantes en el vínculo objeto actuante y sujeto manipulador-actor.

Muchos de los personajes de *Fantastic Mr. Fox* son animales antropomorfos que se desplazan vestidos y parados en dos patas. Estos muñecos de cuerpo humano y cabeza animal delinean una imagen que guarda semejanzas con las producciones del Periférico de Objetos en *Máquina Hamlet* (1995) y *Suicidio Apócrifo I* (2002), en las que los actores se colocan máscaras de animales, caminan erguidos y visten formal. Sin embargo, si bien ambos exploran la cualidad metafórica de objeto, cada caso responde a estéticas marcadamente diferenciadas: mientras que Anderson trabaja con una estética refinada que pretende darle vida al objeto como si fuera un ser viviente, el Periférico de Objetos trabaja con una estética grotesca que intencionalmente expone el procedimiento manipulatorio.

Alvarado define a la manipulación como un montaje de cuerpos: "El manipulador puede ser uno, dos o más cuerpos accionando sobre un objeto en contacto, penetrándolo o a distancia" (p.59). Según este procedimiento diferencia al "actor manipulador" del "no manipulador". El "actor manipulador" es aquel cuyo cuerpo aparece disociado, fragmentado

en partes que responden a dinámicas diferentes la una de la otra: es él mismo y a la vez un otro, un objeto o más de uno. En cambio, el actor “no manipulador” se vincula con los objetos presentes en la escena sin formar parte de su dinámica. Lo que no quita, sin embargo, que los personajes puedan ser pensados como parte de un sistema objetal, trabajando la síntesis “hasta reducir al mínimo su humanidad expresiva y adquirir la dinámica de la cosa, sin serlo”, tal como indica Alvarado (p.60). Los actores de *Moonrise Kingdom* y *Grand Hotel Budapest*, coinciden con esta última categorización.

Un ejemplo lo constituye la escena en la que M. Gustav de *Grand Hotel Budapest* huye de prisión pide ayuda a “The Society of the crossed keys”, una sociedad secreta compuesta por otros cinco complejos residenciales de lujo. Las escenas se suceden casi idénticas entre sí: cada representante del hotel es informado sobre estos hechos por su propio *lobby boy*, interrumpen lo que estaban haciendo y se dirigen a la recepción residencial para comunicarse en cadena y asistir a M. Gustav. Cada uno de los personajes cumple la misma función. Se reemplazan mecánicamente unos a otros en aquel espacio rectangular con forma de caja que es la recepción, como si fueran figuritas en una maqueta. Las variaciones entre cada escena se limitan a la fisonomía de los personajes y las estéticas levemente diferenciadas de los objetos. A esta idea de secuencia seriada se le suma la naturaleza de los movimientos de los personajes, que se desplazan con movimientos segmentados, enfocados en cumplir con eficacia la acción que se proponen ejecutar.

Distinto es el caso de *Fantastic Mr. Fox*, la única película animada de Anderson, en la que la participación de los actores se reduce al rol de prestar su voz para animar a los objetos. En este film, el director da vida a elementos inertes a través de la manipulación directa sobre estos objetos, generando la ilusión de movimiento. Alvarado define a la manipulación como una “acción ejercida por el manipulador o fuerza externa que violenta la latencia del objeto y le da vida” (p.59). Mientras que, para pensar el movimiento, propone definiciones como “el pasaje del estado estático al dinámico” o “la sumatoria de infinitas inmovilidades”. A lo que agrega: “Todo movimiento (...) debe estar formado por partes cargadas de sentido. No es sólo el objetivo final de un desarrollo lo que expresa un significado, sino todo el camino hasta llegar allí” (p.55). En *Fantastic Mr. Fox*, cada una de las fotografías de las escenas representadas configura estos segmentos de sentido que, encadenados, construyen un universo único como piezas de un mismo relato.

Relaciones semióticas con la dimensión espacial

Alvarado sostiene que al indagar un objeto, se indaga también sobre el espacio que lo contiene (p.54). Esto vale análogamente para los personajes objetualizados del cine de Anderson, cuyos vestuarios mantienen una relación sucesiva con los fondos exteriores y su paleta de colores. Incluso pareciera que los personajes de *Fantastic Mr. Fox* fueran conscientes de esta característica: son muchas las veces en que estratégicamente logran camuflarse, fundiéndose con el espacio que los rodea. Es el caso de los empresarios granjeros espiando entre las plantas o Mr. Fox imitando la silueta de una botella de sidra para evitar ser descubierto por Ms. Bean.

Asimismo, en el cine de Anderson el vínculo entre los personajes y el espacio que los rodea tiende a mostrarse exageradamente desproporcionado. Especialmente en *Gran Hotel Budapest*, donde predominan planos generales en los que los actores parecieran muñecos inmersos en espacios que los exceden ampliamente y, muchas veces, se muestran casi vacíos. Se puede ver, por ejemplo, en las escenas que muestran a Zero y al escritor en el hall, los baños de inmersión o en la cena que ambos comparten en el comedor. Incluso, Anderson ironiza mucho utilizando este recurso, como en la escena en la que Zero acude al ‘control fronterizo 19’ para visitar a M. Gustav: Zero golpea un portón enorme, la cámara se aleja y muestra a un policía asomándose por otra puerta mucho más pequeña ubicada a la izquierda. El uso de planos cenitales y el *travelling* son otros movimientos de cámara característicos en él que refuerzan la idea de artificialidad.

Otro recurso propio de su cinematografía es el traslado de un escenario real a un objeto que lo representa o viceversa. La primer escena de *Moonrise Kingdom* se localiza en el interior de la casa en la que viven están Suzy y su familia. En una de sus paredes cuelga un cuadro de estilo realista que representa una geométrica casa roja rodeada de árboles frondosos que, tal como quedará en evidencia segundos después, remite a la casa de Suzy. Mientras que Alvarado diferencia los objetos concretos creados por el hombre (artificiales) de los naturales, para marcar la oposición dialéctica entre objeto inanimado y ser viviente (p.14); Anderson, lejos de hacer distinciones entre el entorno natural y el cerrado, utiliza ambos para acompañar a los objetos que protagonizan los planos. Este recurso se repite hacia el final, cuando se muestra a Sam pintando la *Isla de New Penzance*, que se funde con el escenario real de la isla.

Un efecto similar se da en el paisaje de estilo realista que Ms. Fox pinta representando la ciudad y que utilizan a modo de mapa para planear estrategias de escape de los túneles

subterráneos. Y también en *Grand Hotel Budapest*, donde se muestra a una joven que acude al *Old Lutz Cemetery* y se detiene frente a una lápida encabezada por un busto de un homenajeado escritor, el autor del libro que ella sostiene entre sus manos. En la sucesión de escenas, la joven desciende la mirada y observa el reverso del libro, en el que se encuentra el mismo rostro fotografiado. De esa fotografía en primer plano, se pasa a un plano medio en el que se muestra al escritor hablándole a la cámara. Así, Anderson establece un juego entre lo objetual (la lápida, el libro con la fotografía) y el sujeto al que refiere: el escritor. Alvarado entiende al objeto como “Lo contrapuesto, es decir, lo opuesto al sujeto”. Sin embargo, advierte que la definición del sujeto como lo activo y el objeto como pasivo ya no basta, porque el hombre manipula objetos y los objetos modifican al hombre alterando su condición de tal. En este sentido, cita a Eduardo Cirlot (1990): “Su juego de oposiciones constituye una dialéctica que se desenvuelve cada vez más apasionadamente, creemos que son las dos partes las que se interrogan y ambas las que no pueden contestar” (p.16).

Función narrativa de los objetos

Ana Alvarado enumera tres tipos de modos diferentes de utilización de los objetos en escena. Por un lado, están los objetos elegidos y encontrados, a los que no se les realiza ninguna modificación en su forma. Por el otro, los que son modificados para encarnar un personaje en escena. Ambos retomados por el Periférico de Objetos, que muchas veces utilizaba muñecos antropomorfos encontrados a los que cortaban la parte superior del cráneo para facilitar su manipulación (que contribuía, además, a generar un efecto visual muy siniestro).

A estos se les suma una tercer modalidad, la más común, que es la de aquellos objetos contruidos específicamente para la escena (p. 43). En el cine de Anderson los objetos, en su gran mayoría, son diseñados especialmente para el film. El resto de los mismos son seleccionados con minuciosidad, lo que implica que son sometidos a largos períodos de prueba hasta dar con la representación exacta del objeto buscado. El hecho de que la presencia de cada objeto en escena este premeditada responde a una decisión artística del director: los objetos son la vía de materialización definitiva de su universo imaginario.

Esta última característica resulta útil para pensar la fijación fetichista que marca sus films, en los que cuadros de arte, libros, trofeos, mapas, brújulas, diarios, tocadiscos, cartas, binoculares y maletines son una constante. A la vez que se extrapola a la arquitectura de los

espacios que habitan, muchos de los cuales son maquetas. Un ejemplo lo constituye la fachada del Hotel Budapest, una maqueta de 1,5 mts de altura diseñada para el film que, según el relato, se ubica en la ciudad de Lutz, en la ficticia ex República de Zubrowka, en la aldea spa de Nebelsbad, bajo el Sudetenwaltz alpino (todas locaciones ficticias).^[2]

Además, en las películas de Anderson cada personaje se identifica con ciertos objetos a los que lleva siempre consigo, en su vestimenta, en mano o contenidos en maletines. Este anillo de objetos que rodea a cada personaje funciona como reflejo de su mundo interno. Por ejemplo, los granjeros Boggis, Bunce y Bean de *Fantastic Mr. Fox* en ningún momento se despegan de sus armas y resultan impensables sin sus explosivos y máquinas excavadoras. Incluso aparecen objetos a los que se le asignan cualidades mágicas, como los binoculares de Suzy. Y se muestran, también, objetos de dimensiones aún mayores, como el Hotel Budapest para M. Gustav.

Los pasteles de la casa Mendl's, que aparecen en *Grand Hotel Budapest* envueltos en aquellas icónicas cajitas rosadas, tienen una función decisiva en el devenir de dos acontecimientos en la historia narrada.

El primero es que, respaldándose en el valor estético de estos productos marcado por su aspecto inofensivo, M. Gustav tiene el ingenio de comunicarse con Zero para pedirle que convenza a Agatha de esconder herramientas en el interior de estas cajas como si fueran pasteles y se las envíe al penal donde se encuentra. Finalmente Agatha acepta y, tras embellecer estacas y martillos picadores, logra pasar el control sin levantar la menor de las sospechas. Lo que habilita a M. Gustav y sus compañeros de celda a escapar de prisión.

En cuanto al segundo, salvan la vida de Agatha y Zero al caer del edificio del Hotel Budapest: a no ser porque justo debajo de ellos estaba estacionada una camioneta distribuidora de cajas Mendl's, su muerte hubiera sido inevitable. Ambos personajes atraviesan el techo de tela del acoplado de la camioneta y caen sobre las cajas que funcionan de colchón, amortiguando el impacto. Así la escena da un giro y deviene en un insólito reencuentro romántico entre Zero y Agatha. Este rol de cajas como protectoras también dialoga con la escena en la que Mr. Fox y los suyos sobreviven al impiadoso equipo de hombres francotiradores por refugiarse detrás de unas cajas de madera.

Conclusión

La dialéctica sujeto-objeto desarrollada por Ana Alvarado permite reflexionar la importancia que adquiere esta dimensión en la construcción cinematográfica andersoniana, donde es posible reconocer este juego de tensiones en la que los límites entre *objeto* y *sujeto* se desafían y desdibujan. A lo que se suma la relación semiótica entre los sujetos y el contexto emerge como un componente significativo en el desarrollo de la artificial estética que propone Anderson. A pesar de sus evidentes diferencias, tanto su cinematografía como el Teatro Objetual construyen unidades de sentido de las que el actor forma parte sin ser la pieza más importante. Los tres films analizados resultan impensables sin la dominancia objetual; no sólo por el rol protagónico que estos adquieren en términos estéticos, también por las funciones que desarrollan en lo referente a la narrativa.

[1] Ana Alvarado es Licenciada en Artes Visuales. Integró el Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín de la Ciudad de Buenos Aires dirigido por Adelaida Mangani, en el que cumplió alternativamente roles de intérprete, autora y directora. Integrante del grupo teatral El Periférico de Objetos, que fundó y del que fue parte en todas sus producciones.

[2] Las escenas de interiores fueron filmadas Görlitz, un pequeño pueblo en la frontera entre Alemania, Polonia y la República Checa que es patrimonio de la Unesco por su perfecta conservación. Puntualmente en el Görlitzer Warenhaus, donde a fines del siglo XVIII, existía el albergue Goldener Strauss, que luego sería convertido en hotel y, en 1912, en un antiguo centro comercial construido en estilo art-nouveau. De sus interiores, el gran salón comedor es el único espacio construido aislado en un estudio.

Bibliografía

Dubatti, J. (2009). “Escritos sobre teatro II”. Buenos Aires. Alvarado, A. (2009). “El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro argentino de la postdictadura. Caso testigo: El periférico de objetos”. Buenos Aires. Editorial Nueva Generación.

Martin, M., (2009). *El lenguaje del cine*. Barcelona, España, Gedisa.

Kunze, P. C (Ed). (2014). *The Films of Wes Anderson. Critical Essays on an Indiewood Icon*. Palgrave Macmillan. Nueva York.

Giménez Foronda, S. (2016, 10 de agosto). La naturaleza muerta de Wes Anderson. *El Cultural*. Recuperado de: <http://www.elcultural.com/noticias/cine/La-naturaleza-muerta-de-Wes-Anderson/9650>

Cutuli, Gabriela. (2016, septiembre, 25). El Gran Hotel de Zubrowka. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/turismo/9-3451-2016-09-25.html>

FoxSearchlight. (2009, septiembre, 2). Fantastic Mr. Fox - Official Featurette. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=BN9VS2uwoJ0>

Tico, teca e os artistas de rua: estudo de caso com metodologias múltiplas

Manon Toscano Lopes Silva Pinto; Zaife Freitas; Sônia Maria Moraes Ferreira

toscanomanon@yahoo.com

Zaife.freitas@gmail.com

Soniaf1000@yahoo.com.br

Colégio Militar de Salvador. Brasil

1 Introdução

O diálogo entre estudantes e animais em cena nas atividades eletivas de artes cênicas do Colégio Militar de Salvador (CMS) é o assunto desse artigo. Embora a dança seja uma das principais atividades desenvolvidas nessas aulas, em 2017, pela quantidade de componentes do sexo masculino, e pela inserção da educação inclusiva no estabelecimento, essas atividades tiveram novos rumos. Esse é um dos muitos problemas que forçou a se repensar sobre as metodologias, até então empregadas, para que os resultados pudessem ter um saldo positivo. Trabalhar a dança numa instituição militar não é tarefa fácil, mais ainda, quando o grupo destinado para as atividades não as elegeram como a opção pioneira em uma lista de seis atividades. Apesar de ter sido pensado uma dança que tivesse um sentido inovador, comunicacional e fortalecedor de vínculos, articulá-la com essa população não foi fácil. Apesar de ser um elemento constitutivo da cultura popular, algumas sociedades a projetam num patamar, notoriamente universal e universalizante, o que não é o caso do Brasil. Movida por essa questão impactante, e, pensando em outras possibilidades de os estudantes trabalharem com as artes cênicas, seja com a dança ou não, pensou-se em introduzir elementos que despertassem a curiosidade dos integrantes. Sinaliza-se que a necessidade de se preservar as normas vigentes no estabelecimento, desenvolvendo, ao mesmo tempo, novas subjetividades foi uma preocupação constante. Por isso o projeto partiu dos valores dos

próprios grupos, necessitando, para isso, considerar os valores da cultura estudada com uma mistura de metodologias que atendessem esses objetivos.

Para o ano de 2017, três enfoques direcionavam as construções dos textos dramáticos, uma das primeiras e mais importantes tarefas das eletivas: a família na sociedade contemporânea, a relação com os animais e a voz dos avós. Trabalhar esses assuntos conjugados com os problemas já apresentados foi como o ponto de fuga, em desenhos lineares, que, dependendo de onde se situa, sabe-se que várias versões sobre um mesmo objeto podem surgir. Assim, o desenvolvimento das artes cênicas nas aulas eletivas do CMS se respaldou na ecopedagogia, no psicodrama, na inter e transdisciplinaridade em algumas estruturas, níveis e características que puderam abordar, não a dança, em si, muito menos as atividades circenses, escolhidas como proeminentes saberes e fazeres para aquelas tardes, em encontros semanais de, apenas, 80 minutos. Para esse artigo, foi levado em consideração a possibilidade de se trabalhar a ecopedagogia como um conhecimento, não à parte, mas como um acessório flexibilizado para que os estudantes entendessem como as famílias consideram suas vivências comunitárias na contemporaneidade, aliando à tarefa, o compartilhamento do espaço cênico com um casal de cachorrinhos sem raça definida: Tico e Teca. A exposição da experiência será descrita de forma resumida, face o número de laudas exigido para essa tarefa, porém, ainda que resumida, sabe-se que o estudo poderá ajudar a refletir sobre aspectos relacionais, entre os quais, as relações ser humano-animal. Essa relação é um saber aceito milenarmente. Possui uma estrutura lógica que não foi levada em consideração pelas chefias, e, assim, perceber os efeitos que causou nos integrantes da atividade não ocorreu de imediato. Desse modo, o artigo objetiva explicar que a inserção dos animais é uma ação educativa eleita como uma prática social e influi nos processos de desenvolvimento de qualquer pessoa. Portanto, o artigo objetiva evidenciar sentidos e significados da presença canina a partir do referencial bibliográfico estudado e a experiência no colégio, ressaltando elementos significativos para o estudo do desenvolvimento espontâneo-criativo nas atividades de artes cênicas no CMS, ao inserir uma oficina assistida por animais. Justifica-se a feitura do trabalho por acreditar que novas pesquisas poderão evidenciar, também, o vínculo estabelecido pelos animais com os estudantes em ambiência escolar. O trabalho enfatizou que os animais puderam ser um elemento fundamental de coesão. Ficou entendido que os componentes do cenário construído é de natureza pluri, multidisciplinar, inter e transdisciplinar e intercultural, e deu passagem para o riso, o canto, o jogo, o brincar de ser feliz na escola. O estudo derrubou fronteiras estabelecidas pelo tecnicismo que todas incorporam e intercambiarem-se em prol da liberdade de expressão.

1.1 Contextualizando o estudo

O estudo advém de outras questões, tais como: O ensino por competências, adotado no CMS, condiz com as propostas da arte utilizada na educação? As atividades de artes cênicas são possíveis de serem trabalhadas nas aulas eletivas do estabelecimento de ensino referenciado? Os educadores possuem conhecimento específico para utilizá-las adequadamente? Os procedimentos teórico-metodológicos são adequados para viabilizarem alguns problemas citados anteriormente?

A pouca valorização das artes motoras, não é novidade, mas o SCMB viabiliza para o 8º e 9º ano estratégias que dignificam o trato com as práticas em educação física. Porém, em relação às artes cênicas, principalmente o CMS, pouco valor é atribuído para elas. Em todo território nacional, as artes são menos valorizadas que em outros países, isso é um fato. E no Brasil, diferente de outras capitais, apesar de muitos projetos veicularem as artes, Salvador-BA parece não atribuir a elas a dignidade que merece em ambiente escolar. No CMS não é diferente. Em relação aos demais colégios do Sistema Colégio Militar do Brasil (SCMB), muitas estratégias foram empenhadas para motivar os educandos para essa prática.

O CMS é uma instituição federal cujas práticas educativas vão do 6º ano ao Ensino Médio. Vincula-se ao Exército Brasileiro (EB) através do Sistema dos Colégios Militares do Brasil (SCMB), composto de 13 colégios espalhados no Brasil. As normas que tramitam na instituição são muitas e de difícil análise. Atualmente, o CMS apresenta educação integral e educação inclusiva, o que exige metodologias múltiplas para atender o diferencial, extremamente diferenciado dos demais colégios em virtude da diversidade de estudantes que apresentam realidades díspares. Especialmente o CMS, o cruzamento de fronteiras parece ampliada pelo fato de o colégio comportar outros estabelecimentos de nível superior no mesmo território – A Escola de Formação Complementar do Exército que mantém, entre outros, o curso de Veterinária. Desse modo, os filhos dos militares transferidos ampliam as redes transculturais, numa constância, já que esses cursos perduram apenas um ano. Essas sucessivas transferências impactam o fluxo de saberes e fazeres, colocando em pauta tradições familiares como valores, ora como passíveis de alterações consentidas pelos próprios integrantes, ora como fatores de risco em relação aos costumes internos da família castrense, referência dada à família cujos componentes pertencem ao EB.

A sensibilização de gestores e estudantes da importância da atividade só ocorreu com a perspectiva da Educação Inclusiva ser um fato consumado, visto o colégio ter recebido,

desde 2015 estudantes que fazem parte de um contexto específico. Com a inserção da educação inclusiva, ficou mais difícil operacionalizar, em tempo tão curto, atividades eletivas, postas no turno vespertino, principalmente pelo fato de os discentes serem compostos de estudantes que precisam de atenção por conta das especificidades apresentadas. Observar suas necessidades e características peculiares em períodos escassos é extremamente difícil. Assim, apostando no trabalho realizado anteriormente com estudantes de uma Organização Não Governamental (ONG), Centro Espírita AMAR, localizado em São Caetano, Salvador, Bahia, que utilizou em 2016 o texto cocriado pelos discentes do CMS em 2006, foi sugerido aos estudantes de 2017 o mesmo texto, até porque, tratava da família contemporânea de baixa renda. O objeto de estudo inicial mantinha um recorte específico: as famílias de ‘artistas’ nas sinaleiras em épocas natalinas. Na ocasião, o grupo que escreveu a primeira versão tinha como referência as pesquisas com mães que mantinham os filhos nas sinaleiras nessas épocas de festa em que ‘impossível alguém não se sensibilizar com os pequenos nesses períodos’.

É preciso reconhecer que o CMS fazia, antes da implantação do turno integral, trabalho social visto que as atividades tinham como objetivo incluir população externa que necessitavam de condições materiais, entre as quais, a população canina. O grupo de dança-teatro apresentava musicais em ambientes externos e recolhia doações de alimentos para cães e gatos, ou outras doações como remédios, cobertores. De igual modo, estabelecimentos de ensino eram convidados, anualmente, para dividirem o espaço com os demais estudantes, alguns com estudantes com síndromes de Down, entre outras deficiências. A permanência dessas pessoas melhoravam a forma cultural e/ou educativa da população convidada, ao mesmo tempo que também beneficiava o público interno. Salienta-se que os trabalhos escritos dos discentes do CMS serviram para muitas outras populações com dificuldades de renda como, por exemplo, os membros do Projeto AMAR e os da ONG Camelot, outra instituição localizada no Nordeste de Amaralina que vivenciou um trabalho de rua com estudantes do CMS ao lado de estudantes do CMS. Em algumas circunstâncias, o CMS recebe crianças carentes que assistem aos trabalhos do CMS como ocorreu em 2015. Portanto, ressalta-se que os trabalhos discentes são de grande importância para seu desenvolvimento e promoção.

As atividades cênicas são aquelas que mais sofrem com a falta de apoio, verbas, entre outras. No entanto, são as que podem oferecer um bem sem muitos gastos, bastando, para isso um profissional à frente que se ofereça para dirigir o trabalho. Entre tantas funções que se vinculam aos trabalhos sociais, a investigação de circunstâncias sociais que permitam uma interpretação profunda dos fenômenos vigentes, tratando de identificar problemas e elaborar propostas para que as soluções sejam eficazes, as peças de teatro parecem as mais comuns,

porém as menos consideradas pela falta de atenção ao material construído. Quando o foco da atenção são sujeitos nas ruas e animais também abandonos, e, perceber a junção desses dois elementos como se apoiando para sobreviverem mostra que a pesquisa é de cunho social, e que, de certa forma, se reveste de cunho social à medida que a Associação Brasileira de Proteção dos Animais (ABPA) se beneficia com os resultados obtidos. Ao receberem cartazes, panfletos, canetas, camisetas em que estava escrito ‘Sem raça indefinida’, a mensagem, obviamente, para quem quer entender, vislumbra que a população em questão são todos os seres, indistintamente: artistas, sejam de rua ou não, os avós, as famílias, a sociedade, os animais de rua ou não, enfim, toda a sorte de gente. Trabalhar artes cênicas numa instituição que tende a se respaldar apenas em áreas pertinentes ao conhecimento científico e tecnológico é um desafio. Este é outro motivo, mais que suficiente, para se socializar os resultados obtidos nas aulas destinadas para o desenvolvimento da espontaneidade, criatividade e sensibilidade. Ademais, sendo o CMS um estabelecimento que, por conta do cotidiano inclui a prática do condicionamento físico, uma educação motora enraizada em treinamentos esportivos e uma educação artística configurada em alguns anos escolares, as atividades lúdicas se torna mais que necessária, até porque, a sua prática está inserida num contexto que tende a se voltar para o desenvolvimento humano.

Afirmam os gestores que o aluno é o centro do processo. No entanto, dificilmente se pode entender que esse discurso é majoritário. A educação física padroniza ações para que os treinos e competições ocorram. Quem é o verdadeiro protagonista é o treinador que estampa na sua camisa a atividade que compete a ele trabalhar. Justo profissionais que participaram de um processo eletivo para educador, e, portanto, licenciados e não bacharelados. No contexto das artes cênicas, apesar de profissionais com um currículo considerável, o cenário não se diferenciou das atividades gímnica. Os textos eram oferecidos aos alôns sem questionamento assim como as séries para competições. Para modificar esse cenário, o psicodrama foi utilizado após muitas combinações com atividades interdisciplinares e de cunho transdisciplinar. Ainda que as parcerias tenham ajuda, e muito, as tarefas do cotidiano escolar, os diretores teatrais contratados sentiam-se incapazes quando se deparavam com o cotidiano do CMS no que tange às artes cênicas. Um cenário caótico, com mudanças repentinas de horário e suspensão de aulas, frente a um público inflamado pela mídia, pelas redes sociais, grupos mais próximos que os influenciam preponderantemente. Como enfrentar essa batalha diária?

Como o objetivo geral do estudo foi investigar a relação dos estudantes com os animais, os objetivos específicos foram: apresentar as diferentes significações dos animais nas

vivências de artes cênicas; identificar como as metodologias foram empregadas no processo de criação; investigar os fatores impactantes no trabalho apresentado. O estudo se torna relevante à medida que mostra como os jogos dramáticos foram utilizados, assistido por animais, a inter e transdisciplinaridade, o psicodrama pedagógico, o desenvolvimento de competências, práticas de educação física a partir de jogos, arte circense, música e dança. Em todos, a busca incessante pela espontaneidade-criatividade se cruza com as propostas de desenvolvimento de competências como uma ação que é entendida como a capacidade de desenvolver ações adequadas que levem à interação humana e não às ações impulsivas espontaneístas.

Nesses encontros, a relação do ser humano com os animais é como um retorno ao trabalho de conclusão de curso da autora quando finalizou o curso de coreografia na Universidade federal da Bahia (UFBA). No trabalho realizado no CMS em 2017, a relação com os animais teve outro sentido, porém não deixou de receber influência do primeiro trabalho realizado em ambiente acadêmico. Os contextos implicados foram o social, desde que se compreendesse que as aprendizagens foram coletivas e mediadas pelas culturas discentes; o grupal que revelaram a história e regras que o próprio grupo sinalizou e o dramático, revelando ações positivas e negativas de cada integrante, reveladores do imaginário coletivo.

1.3 Referencial Teórico

A aproximação com os animais foi assunto de diversas teses, dissertações, artigos que não deixam de mencionar a pioneira dessas ações, a psiquiatra Nice da Silveira. (SILVA, 2011; PIMENTA, 2005; SEGATA, 2012; FARACO, 2008; SOUZA, 2008; COSTA, 2006) A fundamentação desse referencial ajudou a estruturar o projeto com segurança. De acordo com Silva (2011, p. 16), na 9ª Conferência Internacional das Interações Homem-Animal, foi aprovada a utilização de animais domésticos na educação. Os cães, dentre os animais domésticos, é o mais utilizado, face à fácil socialização com os seres humanos. Dra Fuchs (apud SILVA, 2011, p. 17), médica veterinária e psicóloga, diz que muitas pessoas têm apreço por certos animais porque, muitas vezes, sentem dificuldade de interagir com outros seres humanos. Fuchs (apud SILVA, 2011, p. 18) é fundadora da Associação Brasileira de Zooterapia (ABAZOO) e uma das precursoras no uso de animais para interagir com crianças, adolescentes, idosos em ambientes hospitalares. Suas proposições levaram a entender que, pelo fato de os animais passarem a ser um canal, um instrumento facilitador para que um ser

humano com dificuldades de socialização chegue a outros contatos com seus semelhantes, o trabalho no CMS seria facilitado. Sabe-se que os animais são sempre solícitos aos afagos recebidos pelo ser humano. Freinet (apud Silva, 2011, p. 18) foi um dos educadores que propuseram um maior contato da criança com a natureza e com os animais. Criou as ‘aulas passeio’. Na contemporaneidade destaca-se Madalena Freire, filha de Paulo Freire.

Outros referenciais estudados tinham a ver com o circo, o riso e o exagero que toma conta da figura do palhaço e ajuda a construir sua imagem a partir do incomum. Seus acessórios compostos para que fossem considerados para causar um estranhamento, eram escolhidos de forma exagerada. No caso dos cachorros, as características adotadas deveriam fazer a diferença. Assim, foram excluídos os cachorros maiores e utilizados cães minúsculos para representar cães de guarda. Com dois meses e porte mignon, tais como os pinschers, vestidos com figurinos estampados com as palavras ‘segurança’, ‘guarda costa’, ‘polícia’ chamaram a atenção dos jovens que se divertiam com os bichinhos fantasiados como enormes cães policiais. No texto dos discentes do 6º ano eles eram sempre utilizados como cães de guarda.

Estudou-se com prazer a tese da professora Eliene Benício (1999) cujo foco de estudo foi o teatro implicado nas artes circenses. Segundo a autora, o que se propaga como a quarta parede foi mais um detalhe que fez reconhecer que, em se tratando de pesquisa, o olhar de um educador físico em relação ao circo, propriamente dito, não são idênticos às observações de leigos ou de atores, dançarinos, acrobatas, enfim, aqueles que são estreitos profissionais da área artística. As atividades que são realizadas nas ruas, mesmo não sendo as circenses, chama a atenção dos estudantes que criaram o texto originalmente porque, mais até do que em tempos atrás, as atividades circenses nas sinaleiras são exemplos de atividades que podem ser exploradas. Não é um bom exemplo ver pelos cruzamentos as mães entregarem seus filhos às práticas circenses com fins de exploração. O ato tornou-se inquietante e, vindo à baila nas oficinas psicodramáticas (MORENO, 1985), serviu para se questionar o papel das mães nesses encontros em que elas acabam explorando os filhos para benefício próprio. Esse foi o gancho que serviu para se falar do cuidado mãe-filho: ser humano-animal, configurando o estudo como proposta ecopedagógica.

Gagliardi (1998, p. 70) ressalta sobre a experiência emocional que precisa estar presente na vida de todo ser humano. A falta de comunicação no contexto onde as atividades estão inseridas afeta, mais ainda, aqueles que precisam se conectar com os demais estudantes e com eles próprios. A cultura é amplamente divulgada em todas as disciplinas, conforme Parâmetros Curriculares nacionais (PCN). (BRASIL, 1997) mas há que considerar quem são

os protagonistas dessa ou daquela cultura. De acordo com Seidel (2009), o protagonista é aquele que emerge do grupo num contexto dramático, transforma-se como também transforma o grupo em que está inserido. É uma ação singular de cada pessoa, nas suas configurações afetivas e rede relacional. Entre educadores de artes cênicas, o protagonista, seja em dança ou em teatro, e te no circo, é aquele que trabalha para que seu papel seja o mais adequado. Ao seu redor, o grupo constrói um enredo, trama e conflito, em cenas específicas em que ele pode ou não estar presente. A estética é o que mais importa.

O psicodrama, uma das ferramentas utilizadas a partir da Teoria Socionômica, criada por Jacob Levy Moreno tem sido uma ferramenta utilizada constantemente. Como psicodramatista em formação, foram percebidas algumas ressalvas em relação à forma como o psicodrama tem sido aplicado. No princípio tem sido uma ferramenta útil, porém, na passagem de 2016 a 2017, após a contratação de uma profissional das artes cênicas, os caminhos passaram a se tornar tortuosos. O fato é que, ao serem questionados sobre as preferências em relação às atividades oferecidas para as aulas eletivas, as artes cênicas, e, mais ainda, o teatro, em especial, é rejeitado de forma bastante acentuada.

Com base nessas e em outras declarações discentes, foi considerado muito do que registrou Bareicha (2004, p. 26) sobre o sentido comum de ‘tornar presente’ ao se falar de representação teatral. Ele expõe que representação tem o sentido de ‘montar uma peça, levar à cena, exibir uma montagem final’. Expõe, ainda, que é “a participação de um ator na encenação ou na interpretação de uma peça”.

1.2 A Ludicidade Na Educação Motora E Cultural

Qualquer projeto educacional torna-se socioeducativo quando inclui escolarização e socialização considerando o ser humano por inteiro. Associa-se a esse aspecto a relação do ser humano com a natureza, aí sim, se entende que o processo se deu na sua inteireza. Nesse aspecto, quanto mais possibilitar atender as diversidades, mais se aproxima de uma socialização plena. Não há escola que não tenha encontrado dificuldades na promoção de ações que atendam a diversidade em seus diferentes aspectos, principalmente aquelas que associam a educação inclusiva. Dar sentido a um projeto que inclui a presença de animais parece um absurdo á primeira vista. Mas, tratando-se de educação inclusiva, inserir esse procedimento é um dos muitos recursos que a educação dispõe.

Após a percepção de que alguns estudantes apresentavam um temor em aproximar-se das pessoas e rejeitavam a dança e o teatro por conta da aproximação dos corpos, escolhendo

os esportes, foi observado, também, que as crianças hiperativas ou portadoras de atitudes mais agressivas tiveram essas reações minimizadas durante as atividades propostas. Suas ações eram sempre as mesmas: ao chegar na sala e pegar em tudo que pudessem ver na frente, mostrando total desinteresse por qualquer novidade trazida através dos jogos ou de materiais circenses, que, anteriormente, chamavam a atenção dos estudantes. Uma vez desinteressados de tudo, mesmo aqueles cujas experiências dramáticas fora do colégio poderiam levá-los a uma maior aproximação com o teatro, só se modificaram após o investimento na novidade de 2017: dividir a cena com os animais promovendo a ludicidade.

No tocante ao lúdico, é preciso ressaltar que lazer é um dos eixos que conduziram alguns momentos nas cenas. Vale assinalar que a visão das formas socioculturais do ser criança foi ampliada, o que contribuiu para as pesquisas em cultura e lazer, práticas educativas que surgiram ao utilizar elementos circenses. Embora não se utilize mais animais em circos, eles são sempre lembrados pelos seus animais, e, dessa forma, a relação com os animais, os cuidados com os animais de rua e os domésticos, todos foram obrigados a reconhecer que dependiam de todos, e que não dependia apenas do Estado esse cuidado. Foi analisado, também, que os animais, se a população tivesse o carinho devido, chegaria, de alguma forma, a comover os dirigentes para amparar a causa. Esses elementos foram lembrados como artifícios para a construção dos diálogos dos personagens que trafegavam pelas ruas, mas que fora dissuadido para sair das ruas pelo cuidado com os animais que passaram a fazer parte de suas vidas.

O trabalho foi dedicado para aqueles que utilizam o riso nas esquinas e nos cruzamentos de várias avenidas, nas grandes e pequenas cidades, dando notoriedade aos malabares, engolidores de fogo que tendem a chamar a atenção para si, mas, também, caracterizado como um carnaval fora de época, que se forma gratuitamente como uma festa momesca. Nelas, figuras inerentes aos circos que se tornaram ambulantes como se fossem pulverizadas nos espaços onde outrora eram reis e rainhas, príncipes e princesas surgiam nas cenas que mostravam que os circos estão em alta. Como é sabido, o circo influenciou o teatro, e, colocar em cena elementos circenses, torna-se um momento lúdico no cotidiano da prática de dança-teatro. E assim, o trabalho foi construído de forma célebre.

2 Material E Métodos

2.1 Metodologia

O estudo faz parte de um trabalho de conclusão de curso – Formação em psicodrama pedagógico, caracterizado como exploratório, que objetiva estimular, de certa forma, o discente a elaborar cenas dramáticas envolvendo animais. É uma pesquisa qualitativa, composta por um estudo de caso que se pretende socializar a construção do musical ‘O natal dos artistas de rua’. A partir da observação das aulas e das intervenções, foram desvendados códigos, símbolos e lógicas de organização e comportamento dos discentes frente aos animais, colhendo indicadores para a produção de diferentes linhas de pesquisa em lazer e dança.

2.2 Procedimentos

Um projeto de cunho social requer o entendimento de uma realidade e suas relações. Cabe, portanto, planejar acuradamente todos os passos, sem adotar soluções prévias e delinear os meios para torná-lo realidade. As improvisações não são cabíveis, principalmente quando não se tem meios para a realização dos mesmos. O reconhecimento da necessidade de agir frente aos problemas apresentados, analisar a necessidade, desenvolver uma proposta de ação com base nesta análise precisa de tomadas de decisões frente às alternativas para implantá-las. Assim questionou-se o local que docente e discentes se encontravam, onde a direção apontava como fim e como chegar até lá. Nesse caso, alguns objetivos flutuavam: desenvolver a espontaneidade-criatividade e sensibilidade seria o objetivo macro, porém, para chegar até lá era preciso analisar a população-alvo do ano corrente que diferenciava em todos os aspectos das anteriores. A meta então era trazer os estudantes para o aqui-e-agora das vivências. Por isso, os cães, a princípio, eram colocados numa constância, e, a partir das duas semanas, compareciam apenas em dias específicos.

A pesquisa realizada no CMS ocorreu no ano de 2017, no período de março a maio. Os cães iniciaram as tarefas e treinamentos com três meses e ao concluir a pesquisa estavam com quatro meses e meio. Ambos são cães sem raça definida (SRD). Havia dias especiais para que eles fossem para o colégio, acompanhados de um veterinário que é também psicólogo. O objetivo era desenvolver competências e habilidades necessárias para o desenvolvimento integrado das oficinas de artes cênicas, principalmente dos estudantes que precisavam de maior integração. A princípio, o projeto estava concentrado na relação dos avós com os netos, mães e filhos, um estudo eminentemente implicado com o tema família. Como o texto dramático tratava desse assunto, as famílias circenses foi um dos temas da roda de conversa inicial.

Os animais utilizados no CMS para esse trabalho, após um longo processo de observação e análise clínica e comportamental com veterinários e psicólogos de cães, foram liberados. Assim, o casal de cães (SRD) Tico e Teca puderam ser, primeiramente, postos para serem observados, percebidos e apreciados. Entretanto, nas primeiras oficinas, os cães, na época com três meses, foram apenas observados, percebidos e apreciados, sem serem tocados pelos estudantes que se dispuseram a estar em contato com eles, com o consentimento, inclusive, dos responsáveis. É preciso salientar que mais da metade dos estudantes não queriam estar nas atividades de teatro e, embora escolhessem, de alguma forma, entre as seis opções, diziam que não havia outras escolhas. Porém, o fato é que os alunos da quarta feira começaram a criar vínculo com os animais e com as atividades, o que facilitava a criação de diálogos, dando lugar a dramas maiores, tais como a relação dos mendigos com os viralatas, e estes com os mendigos. O texto inicial se ampliou e tornou-se uma obra de beleza e sensibilidade inegável.

Sinaliza-se que os estudantes tiveram acesso aos filmes ‘Humberto D’ e ‘Um dia, um gato’. O primeiro conta a história de um idoso e sua relação com um cão. O personagem faz tudo para retribuir o carinho do animal para com ele. O filme contribuiu para a inteligibilidade do processo de humanização velho-animal. Fez-se também necessário assistir ao segundo filme porque tratava também de humanização com os animais e demais pessoas de uma comunidade que era controlada por um diretor, cujo passatempo era caçar animais. A trilha apresenta um gato como protagonista de um circo que chega na cidade onde a educação era imposta por alguém que não apreciava a beleza da vida. Desse modo, de forma conjugada, muitos objetivos foram alcançados, como, por exemplo, o fato de haver alguns estudantes com transtornos psicológicos e outros com transtornos psiquiátricos. Silva (2011, p. 18) cita o filme ‘Jornada da alma’ em que um símio ajudou um menino autista a superar os problemas próprios de sua condição. O próprio paciente, já adulto, relata o fato. Seria, então, possível alcançar esses mesmos benefícios?

Com base nas declarações estudantis, surgiu o interesse de trabalhar de forma parcial com o psicodrama face às suas exigências estruturais para ser considerado, na íntegra, como psicodrama. As particularidades grupais e a interrupção da supervisão socioeducacional proporcionada pela ASBAP motivou a inserção de um modo diferenciado de lidar com as teorias empregadas, principalmente com o psicodrama. O contexto social de 2017 se configurou totalmente diferente do anterior. O psicodrama inserido no campo das artes cênicas nesse ambiente escolar tão cheio de altos e baixos colocou em dúvida se deveria ser utilizado na íntegra. Até porque, um problema precisava ser diluído: a questão sobre o

relacionamento entre os integrantes. Para não desviar do objetivo de estudo que é a relação dos estudantes com os animais domésticos, sua utilização e praticidade tiveram que ser reduzidas.

2.3 População / Amostragem

O Projeto teve como roteiro a identificação da instituição de ensino que é o Colégio Militar de Salvador (CMS). Entretanto, a organização proponente é a própria ASBAP, localizada em Salvador, tendo a professora direcionado os documentos que, anualmente, são entregues ao comandante para que a reconheçam como estudante do psicodrama.

Sete alunos do 7º ano e 7 alunos do 6º ano, entre eles, alguns que apresentavam problemas comportamentais severos, entre os quais apatia, problemas de relacionamento, ansiedade, agressividade, autoestima, indisciplina, hiperatividade. Havia um que não sorria, nem esboçava qualquer reação em sala. Apesar de terem sido emitidos documentos em que constava a descrição dos projetos para atividades eletivas, estas não foram apreciadas pela coordenação de ano. As atividades eletivas não precisam de um padrão de planejamento tal como o Plano de Execução Didática (PED) e Plano de Sequência Didática (PSD). Por não terem feito a leitura do projeto no momento adequado, os cães foram impedidos de subirem ao palco, justo no dia da apresentação, o que frustrou os participantes.

1.2 Recursos / Instrumentos

O projeto teve como parceiros a ASBAP, ABPA. A supervisão da ASBAP complementava as intervenções com sugestões, orientações, uma vez que a pesquisadora está em processo de formação como psicodramatista. Uma vez que se pensou em utilizar bichos de verdade, ao invés de bichos de pelúcia, foi idealizado o projeto para que os animais tivessem acesso ao processo artístico. Para descrever essa relação, a pergunta sugerida como questão problematizadora é: como realizar um projeto de artes cênicas que possa atender as diferenças e diversidade cultural no espaço circunscrito do Colégio Militar de Salvador para desenvolver a espontaneidade-criatividade no contexto das artes cênicas utilizando animais domésticos? Sob um enfoque inter e transdisciplinar, a pesquisa discorre sobre o modo como dois cachorrinhos de aproximadamente três meses puderam fazer a diferença, fortalecendo os vínculos entre os componentes, e, ampliando a expressão corporal e dialógica de todos.

Qual a diferença nessas categorias de experiência didática? Na observação, os estudantes viam como os cachorrinhos agiam, em termos de comportamento. Registravam como corriam, paravam, pulavam, aprendiam de forma diferenciada um do outro, lutavam e brincavam. Ao percebê-los, os estudantes registravam uma forma de subtexto, ou seja, olhavam o Tico e a Teca e imaginavam o que poderiam estar pensando. O psicodrama moreniano entrava como exercício de construção de imagem: elaboravam formas de como imaginavam o cão nas suas entrelinhas. O que eles podiam estar pensando ou criando dava brechas para a criação de personagens. Ao apreciá-los, os estudantes julgavam a beleza, a diferença entre ambos. Cada estudante expressava o que sentia e o que via de interessante em cada um. Nessas circunstâncias os animais eram sempre postos à distância e cada estudante, sentado numa cadeira, mantinha os cães fora do alcance de suas mãos.

3 Resultados E Discussão

Até então, o que se tem de concreto é que o trabalho contribuiu para um resultado satisfatório. Adianta-se que a presença dos cães ajudou na interação e aumentou a sociabilidade do grupo. No aspecto emocional, foi percebido a partir das interações mais facilitadas e no aspecto cognitivo, presenciou-se o aumento da atenção, melhora da linguagem, memória, foco e estímulo para a construção do texto dramático de forma ampliada. O zelo e o cuidado com os animais foram também observados. O fato se repetia com os colegas, oferecendo momentos que oportunizavam se falar de assuntos que se cruzavam. O controle da ansiedade foi mantido por certo, mas nada se compara se o trabalho tivesse a continuidade planejada.

Os principais resultados obtidos com o desenvolvimento da pesquisa mostram que os interesses discentes e docente foram atendidos. As contribuições teóricas de diferentes áreas do conhecimento, aliadas à prática docente alardearam a relevância das experiências, bem como possibilitaram sugestões cabíveis no âmbito das artes cênicas. O projeto serviu para melhorar a realidade apresentada e, dessa forma, como alternativa socioeducativa, e, portanto, também social, na visão de Moreno (1985) minimizou os problemas em relação ao foco, relacionamento, interação sujeito-animal, e interação sujeito-sujeito (todas os anos envolvidos).

Muitos não viam o menor sentido em utilizar o animal de verdade, no lugar do de pelúcia, o que é natural, face o CMS não socializar as metodologias empregadas pelos professores para atender ao programa de gestão por competências. Sente-se que houve,

lamentavelmente, a perda de um momento precioso para dar continuidade às questões sobre relações familiares e ver como essas relações se tornam bens culturais (DONATI, 2011; PETRINI, 2009). Chama-se a atenção que para isso foi idealizado ‘Um casamento inesquecível’ para se tratar das pendências sobre abordagens que discutem sobre as relações familiares utilizando as festas juninas com seus tradicionais casamentos na roça em que sempre surge um casamento obrigado por um delegado, um coronel, e que os discentes levantam questões como as traições e o sentido do amor. Mas isso foi pensado em decorrência de alguns fatores que colocaram o projeto sem uma finalização, o que, aliás, vem ocorrendo com certa frequência devido às diversas suspensões de aulas e mudanças de atividades por ene motivos.

A curto prazo, médio e longo prazo, os objetivos são delineados, porém, nunca se conseguirá um acabamento perfeito se todos tiverem suas finalizações devidamente concretizadas. Apesar da clareza dos objetivos iniciais, o reconhecimento da população-alvo, e isso inclui, uma população que deve iniciar o projeto e não assumir outros sujeitos que vão pingando durante o período da realização, desmontando objetivos imediatos, a situação atual e futura da instituição predis põe de estudantes nas eletivas com idades variadas que influenciam as demandas, tal a divergência nas construções dos textos. É preciso lembrar que as maturidades emocionais, sexuais, de gênero, sociais se diferenciam e podem comprometer a construção dos diálogos, tão logo são emitidos pareceres impróprios de um ou outro estudante frente a outro que não possui a mesma categoria de pensamento.

4 Conclusão

O presente artigo tratou sobre a relação dos estudantes do CMS com os animais em procedimentos socioeducativos e ecopedagógicos, de forma inter e transdisciplinar, utilizando o psicodrama. Foi historicizado, de forma resumida, a experiência, levando em conta as diversas questões que problematizam, continuamente, o cotidiano das artes nesse estabelecimento peculiar. Assim, a questão problematizadora que norteou o estudo foi respondida, ao se indagar como a inserção dos animais domésticos contribuiu para a socialização e direcionamento das atividades de artes cênicas nas oficinas socioeducacionais e ecopedagógicas no CMS?

As principais conclusões, destacando o progresso e as aplicações que a pesquisa propicia. Enfatizar as limitações que persistem, apresentando, sempre que apropriado, sugestões para trabalhos futuros. Identificado o problema de relacionamento como o principal

problema a impactar os demais objetivos, levou a se alterar a perspectiva inicial do trabalho, desviando o texto e, conseqüentemente, reconstruindo, colocando-o como uma paródia do primeiro. Face às particularidades encontradas encontrou-se na inserção dos cães a melhor forma de conduzir as oficinas-aulas que desencadearam retomar a questão inicial que foi trabalhar as relações como um bem social. A relação entre os jovens e os cães transcorreu com significativas mudanças na percepção desta parceria interespécie.

REFERÊNCIAS

BAREICHA, Paulo. *Educação, teatro e psicodrama: em busca de conexões*. Revista Linhas Críticas. Brasília: UnB, v. 4, n. 7-8, p. 121-136, 1998.

_____. *Representações sociais no teatro*. Tese (doutorado) São Paulo: USP, 2004.

_____. *A construção coletiva da consciência ecológica por meio da pedagogia do drama*. In: FLEURY, H. J.; NARRA, M. M. (org.) *Intervenções grupais na educação*. São Paulo: Ágora, 2005, p. 137-162.

BENTO, Franciele; MEN, Liliana. *Teatro e educação: uma relação a ser redesenhada*. IX Congresso nacional de educação – EDUCERE ; III Encontro Sul Brasileiro de psicopedagogia. Curitiba: PUCPR, 2009.

BRASIL. SECRETARIA DE EDUCAÇÃO FUNDAMENTAL. PCN – ARTE. Brasília: MEC/SEF, 1997.

COSTA, Eliene Benício Amâncio. *Salimbancos urbanos: a influência do circo na renovação do teatro*. Tese (doutorado). São Paulo: USP, 1999.

COSTA, Edmara Chaves. *Animais de estimação: uma abordagem psico-sociológica da concepção dos idosos*. Fortaleza: UECe, 2006.

DONATI, Pierpaolo. *Família no século XXI: abordagem relacional*. São Paulo: Paulinas, 2008.

FARACO, Ceres Berger. *Interação humano-cão: o social constituído pela relação interespécie*. Tese (doutorado). Porto Alegre: Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2008.

GAGLIARDI, Mafia. *O teatro, a escola e o jovem espectador*. In: *Comunicação & Educação*, São Paulo, v. 1, n. 31, p. 67-72, 1998.

SEGATA, Jean. *Nós e os outros humanos: os animais de estimação*. Tese (doutorado) Florianópolis: UFSC, 2012.

MORENO, Jacob Levy. *Psicodrama*. São Paulo: Cultrix, 1985.

PETRINI, Giancarlo. *Significado social da família*. Cadernos de Arquitetura e Urbanismo, v.16, n.18+19, 2009.

PIMENTA, Antenor. *Circo e poesia*. São Paulo: Fundação Padre Achieta, 2005.

SEIDEL, Jussara Mendonça de Oliveira. *O protagonista no psicodrama socioeducacional e no teatro educação*. Dissertação (mestrado). Brasília: UnB, 2009.

SOUZA, Aline Dechandt Kowalwki. *O tocar: a relação afetiva entre o homem e seu cão*. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Psicologia. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2008.

El mapping como performance de teatro de objetos digitales

Prof. Magíster Guillermo A. Dillon

Prof. Malén Gil

IPROCAE - CID - Facultad de Arte – UNCPBA

gdillon@arte.unicen.edu.ar

malemalo88@gmail.com

Presentación

Expondremos algunas ideas en torno a los procesos creativos de las performances de video mapping “Contra la Pared” y “Santiago Maldonado”. Intervenciones urbanas pensadas como performance, en tanto acción artística comunitaria que aporta nuevos significantes al espacio público, así como de manipulación en tiempo real de objetos digitales. Concepto a través del cual leemos nuestras intervenciones de videomapping, en las que articulamos la estructura modular del software y el discurso artístico para generar una narración en forma de palimpsesto hipermedial.

Dichas performances surgieron del proyecto de investigación “Dinámicas actuales de los procesos creativos en artes escénicas” radicado en el grupo IPROCAE (Investigación de procesos creativos en artes escénicas) de la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Esta propuesta de investigación artística se encuentra atravesada por el funcionamiento de las estructuras modulares, por lo tanto las secciones de este escrito seguirán dicho modelo. Son susceptibles de ser leídas como unidades autónomas y ser combinadas bajo diversos órdenes aleatorios.

Procesos creativos modulares

Los plataformas informáticas de producción audiovisual en tiempo real como MadMapper, Arkaos, Resolume, VP7, Mapio2, entre otros, frecuentemente utilizados para video mapping, presentan una estructura y un funcionamiento netamente modular, por lo tanto el diálogo artístico se modela siguiendo características homólogas a las propuestas por los modelos psicológicos que postulan la modularidad del pensamiento. La organización tecnológica configura una metodología de trabajo creativo que impone una impronta a la forma narrativa.

El modelo modular conecta unidades separadas mediante hipervínculos más que por la lógica convencional de causa y efecto. Esta forma de conectividad constituye el núcleo de los nuevos procesos tecnológicos, cuyo efecto emula aspectos de la dinámica de la mente humana, y da expresión al hecho de que las ideas tienden a conectarse entre sí en un camino no lineal. Las principales características de la modularidad son la multiplicidad de opciones, las unidades independientes, las asociaciones libres, la elección personal, el cambio continuo, la apertura de horizontes no anticipados y la accesibilidad (Shani, 2007).

Para las performance “Contra la pared” y “Santiago Maldonado” se armaron módulos de video independientes asignados a espacios físicos arquitectónicos definidos. La composición audiovisual se realizó en vivo, siguiendo un patrón rítmico y sonoro planteado por tres obras musicales diferenciadas, algunos de los módulos poseían sonidos o voces independientes que se sumaban al paisaje sonoro.

Cada módulo visual era factible de ser modificado en vivo, siguiendo parámetros asignables individualmente (Efectos, velocidad y dirección de la emisión, etc.) La intervención en tiempo real se reiteró ciclicamente en una duración aproximada de una hora.

La operación técnica cobró la forma de manipulación de “objetos digitales”, que se proponían en el espacio arquitectónico público conformando una realidad híbrida. A la manera de un teatro de sombras sofisticado, se componía en tiempo real conjuntamente a la iluminación de la calle, el paso de los autos, móviles policiales, niños que jugaban con las luces, transeúntes que no registraban lo que pasaba, otros que se detenían y espectadores que se sentaban a mirar el espectáculo.

La superficie mediadora a explorar fue un fragmento del espacio público fusionado con objetos audiovisuales digitales y cuyos manipuladores se encontraban relativamente ocultos de la vista de los espectadores ocasionales.

Cabe destacar que en la performance llevada a cabo a un mes de la desaparición de Santiago Maldonado, se articuló el mapping con la movilización convocada en la plaza central de la ciudad de Tandil. Lográndose que la intervención se funda con el paisaje urbano que se configuró en esa ocasión, imagen que fue captada por los medios y viralizada en las redes sociales, logrando una circulación artística secundaria no prevista en un principio que puede leerse como un módulo emergente.

La ciudad como escenario y territorio

Según André Carreira, (Carreira 2003: 35-44) la *ciudad capitalista* es caracterizada como un espacio desfragmentado y al mismo tiempo articulado para brindar posibilidades de comunicación. Así, mientras se expande la ciudad, se tiene la sensación de que es más chica. Esta expansión también es vertical, dada por la altura de los edificios, lo cual modifica la percepción del entorno tanto desde el paisaje como desde las prácticas cotidianas.

La principal característica de la ciudad capitalista es la desigualdad: podemos ver cómo conviven los sectores más desprotegidos de la sociedad junto a personas con un alto grado de consumo, fomentado por el discurso que impone como modelo de vida el consumo y el confort.

Un fenómeno de llamativa visibilidad es el de la pérdida de identidad dado por la masificación del sujeto social (el concepto de ciudadano ya no determina ninguna permanencia a ningún agrupamiento social). El centro urbano es más que nunca dónde se focaliza el comercio y el transporte. La ciudad se piensa para facilitar los mecanismos del proceso económico generador de ganancias. Esto puede pensarse al ver el ordenamiento de los vehículos, que es el ordenamiento de la ciudad (semáforos, sendas peatonales, etc), obligando al peatón a acomodarse a estos códigos.

En la ciudad capitalista el espacio entero ha sido integrado al mercado y a la producción industrial, a la vez que este espacio ha sido transformado cualitativamente y cuantitativamente.

En este marco, el espacio callejero es un ámbito de convivencia fugaz, a excepción de fiestas y manifestaciones populares. Sin embargo es también un espacio donde se ejerce la democracia y donde se encuentran y conviven las distintas clases sociales. Al mismo tiempo es escenario de luchas sociales, donde toman cuerpo medidas de reclamo social como marchas y manifestaciones. Esta sensibilidad, esta potencia de encuentro que posee el espacio público lo convierten en un espacio estratégico de control para quienes ejercen el poder.

Otro concepto que necesitamos tener en cuenta a la hora de analizar las producciones artísticas en espacios públicos es el de *territorio*, noción en constante reconfiguración, sobretodo a partir de la era digital. Este concepto nos sirve para dimensionar la relación entre el ciudadano y el espacio real que habita, puesto que:

Territorio fue y sigue siendo un espacio así sea imaginario, donde habitamos con los nuestros, donde el recuerdo del antepasado y la evocación del futuro permiten referenciarlo como un lugar que nombró con ciertos límites geográficos y simbólicos. Nombrar el territorio es asumirlo como una extensión lingüística e imaginaria; en tanto que recorrerlo, pisándolo, marcándolo en una u otra forma es darle entidad física que se conjuga, por supuesto, con el acto denominativo (Silva, 2006: 54).

El territorio sería un punteo que corresponde a límites evocados o metafóricos más que definitivos y delimitados, desde los cuales veo el mundo como sustento imaginario. Esta noción pone el énfasis en el aspecto cultural del territorio y no en el arquitectónico. Los ciudadanos tienen sus formas de marcar territorios, ejemplo de esto es el graffiti como expresión urbana.

Esta idea de *territorio* tiene su punto de vinculación con la de *lugar antropológico*, un espacio que tiene una percepción histórica (no científica) relacionada a la identidad de una persona o grupo de personas.

En oposición a esto y volviendo sobre la caracterización de la ciudad capitalista, Augé propone que la sobremodernidad, es decir las lógicas actuales regidas por el mercado, es productora de *no lugares*. “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico definirá un no lugar” (Augé, 1992: 83).

Estos *no lugares* son caracterizados por el autor espacios de consumo, de circulación o de ocio donde el hombre se encuentra solo por más que esté rodeado de otros, serían “espacios aeropuertos” es decir despersonalizados, sin marcas culturales, lugares donde lo que importa es el intercambio económico y cuya estética es la del consumo contemporáneo. *Lugar antropológico* y *no lugar* no son términos opuestos y tampoco se instalan o desaparecen totalmente, son conceptos que nos permiten comprender nuestro entorno y la forma de relacionarnos con él, las tensiones que subyacen en todos los espacios incluso, y quizás sobretodo, en los más cotidianos.

Por lo tanto, en nuestra propuesta de intervención urbana intentamos re-inscribir marcas territoriales de un pasado trágico y autoritario de la ciudad y el país. Buscamos reintegrar

aspectos que expulsa sistemáticamente la dinámica urbana, que tiende a ubicar el centro de la ciudad como un mero no-lugar de intercambio comercial a-histórico.

El video mapping como metáfora de la omnipantalla

Podemos pensar la especificidad del video mapping como una proyección que sale de los cánones de una proyección audiovisual en una pantalla. (Standard, destinada a tal fin). El video mapping dialoga con las formas de los objetos, aportando a través de la proyección adaptada ilusión de profundidad y tridimensionalidad volumétrica.

Esta técnica se inscribe en el campo de vinculaciones entre operaciones virtuales y entornos físico, que han posibilitado la emergencia de entornos híbridos que resultan de esta experiencia que se ha denominado como realidad aumentada, en el caso de una ampliación de un entorno físico por lo virtual, y virtualidad aumentada, cuando implica la ampliación de lo virtual en un espacio físico determinado.

Por lo costos que implica su ejecución técnica, el video mapping se ha desarrollado primordialmente en el campo de la publicidad, de imagen corporativa y en eventos populares de gran escala.

En tanto, los contenidos audiovisuales en el teatro independiente tienden a ocupar asiduamente la escena y a la hora de su proyección -por lo menos en nuestro medio- se mantiene el uso de pantallas, más o menos convencionales, así como los cuerpos de los actores o superficies escenográficas que siguen operando como pantallas de proyección de imágenes en formatos estandarizados.

El investigador Philippe Auslander (Picon-Vallin, 1998) observa que desde la década del '90 las pantallas se instalaron como mediación constitutiva de los espectáculos en vivo, básicamente en los conciertos de rock y los espectáculos deportivos. En ellos la co-presencia tiene como central la observación de pantallas, hecho que a partir de la actual proliferación de diversos tipos de dispositivos de imagen –gigantes y portátiles- ocupa cada vez más presencia en nuestros hábitos como espectadores. Compartimos un espacio y tiempo real espectacular, pero parte de esa realidad se configura en los espacios de las pantallas que capturan nuestra mirada.

Desde una concepción sociológica, Gilles Lipovetsky en su ensayo “La pantalla global” (2009) introduce a la discusión su observación sobre una “cinematografización del mundo”,

introduciendo neologismos conceptuales traducidos como “omnipantalla” o “pantallásfera” a través de los cuales se desarrolla un “hipercine”.

Son los tiempos del mundo pantalla, de la todopantalla, contemporánea de la red de redes, pero también de las pantallas de vigilancia, de las pantallas informativas, de las pantallas lúdicas, de las pantallas de ambientación. El arte (arte digital), la música (el videoclip), el juego (el videojuego), la publicidad, la conversación, la fotografía, el saber: nada escapa ya a las mallas digitalizadas de esta pantallocracia. (Lipovetsky, 2009: 22)

Este autor habla de un culto a lo “hipervisual” propio del siglo XXI al que caracteriza como atravesado por una pantalla “...*omnipresente y multiforme, planetaria y multimediatca*”. (Op.cit: 10)

Estos fenómenos conllevan a considerar a la virtualidad y la multiplicidad de la imagen como generador de nuevas formas teatrales. Por lo tanto, se prefiere denominar este uso expresivo de las tecnologías como hechos intermediales (Muller, 2010) en vez de la denominación mas utilizada de “multimedia”, lo intermedial desliza el acento hacia la interacción mas allá de la experiencia sensorial que implicaría lo multimedial.

El atravesamiento de esta “omnipantalla” que no deja afuera a los discursos escénicos, presenta potencias expresivas implícitas. Según Causey (1999) las pantallas en las performances teatrales permiten poner en escena de forma privilegiada la escisión del sujeto, a la manera planteada por Lacan, ese extrañamiento de lo que consideramos genuinamente propio y que transita por un lugar de ajenidad.

El video mapping como palimpsesto hipermedial

El Palimpsesto nombra al fenómeno que se operaba al sobrescribir un pergamino en la antigüedad. Este soporte, a diferencia de los papiros, resultaba muy costoso y se imponía reutilizarlo en nuevos escritos. De dicha época surge el palimpsesto, como una superficie que soporta, en distintos tiempos, escritos dispares. Los estudios literarios y psicoanalíticos lo rescatan para exponer aspectos de la intertextualidad significativa. En su materialidad la escritura del palimpsesto conserva, supera y suprime la letra precedente a la manera de la *Aufhebung* hegeliana. El palimpsesto nos ubica en la paradoja de no poder dar más importancia a ninguno de los dos textos que soporta, aunque uno prepondera temporalmente

sobre el otro. Tensión que no se disuelve y nos reenvía constantemente a un punto de vista otro.

Proponemos, entonces, una actualización de este palimpsesto en forma de intervención audiovisual que produce una hibridación entre imágenes audiovisuales y superficies arquitectónicas del paisaje urbano. Generamos, así, una sobreescritura inédita que se inscribe como una hipermediación, ya que produce a la vez una opacidad y una consciencia del medio propuesto, proponiendo al espectador un reconocimiento de los diversos filtros mediáticos a través de los cuales se construye la percepción de lo cotidiano.

Se espera que esta intervención opere en el imaginario sociocultural, transformando, ampliando y tensionando con la experiencia artística la percepción del territorio cotidiano compartido. Reiteramos nuestro intento de re-inscribir marcas territoriales de un pasado/presente trágico y autoritario que queda expulsado de la dinámica urbana. Confiamos que algo de lo vivenciado seguirá operando cuando se transite rutinariamente por ese espacio público, en una resignificación de lo que se denomina “Realidad aumentada”.

Referencias Bibliográficas

Augé, M. (1992) *los no lugares: espacios del anonimato: antropología sobre modernidad*. Gedisa, Madrid.

Carreira, A. (2003) *El Teatro Callejero*. Ed. Nueva Generación, Buenos Aires.

Causey, M. (1999) “*The Screen Test of the Double: The Uncanny Performer in the Space of Technology*”. *Theatre Journal*. Vol. 51, No. 4, Theatre and Technology (Dec., 1999), pp. 383-394.

Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009) *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la época hipermoderna*. Anagrama, Barcelona.

Muller, J. E. (2010) *Intermediality and Media Historiography in the Digital Era*. *Acta Univ. Sapientiae, Film And Media Studies*, 2 (2010) 15–38.

Picon-Vallin, B. (1998) *Les écrans sur la scène: tentations et résistances de la scène face aux images*. L’age d’homme, Lausanne.

Shani, H. (2007) “*Modularity as a guiding principle of theatrical intermediality. Medea-ex: an actual-virtual digital-theatre project*”, en Chapple y Kattenbelt (eds.),

Intermediality in Theatre and Performance, Amsterdam-New York, Rodopi.

Silva, A. (2006) *Imaginarios urbanos*. Arango editores, Bogotá.

Metodologías emancipadas para la escena. Prácticas, Políticas, Poéticas.
Trabajo en proceso (wp) de la obra “Pueden dejar lo que quieran” de
Fernando Rubio.

Mar García Barros | Dpto. Teatro IUPA. | Esc. Arq. Arte y Diseño UNRN

mgarciabarros@iupa.edu.ar | mgbarros@unrn.edu.ar

Belén Bijarra | Dpto. Teatro IUPA

belubijarra@gmail.com

Colaborantes Integrantes de A.L.A.M.E.D.A.

-Artistas en Laboratorio, Múltiples Estudios de la Diversidad Artística-

Carolina Burlando, Noelia Castelnuovo, Matías Palacio, Judith Ullua, Sofia Romano,

Gaia Dimitriu, Julieta Ledesma, Roberto Echegoyenberri, Martín Muñoz,

Tachi Benito, Daniel Corrales, Renato Staffolani.

RESUMEN

Nos proponemos desarrollar una Conferencia *Precaria*, una forma anómala de producción colaborativa. Un grupo de colaborantes, integrantes de A.L.A.M.E.D.A. |Artistas en Laboratorio Múltiples Estudios de la Diversidad Artística| construyen *presencias escénicas* en una propuesta teatral denominada “*Pueden dejar lo que quieran*” de Fernando Rubio.

En este camino de investigación contamos con un equipo constituido por cuerpos que evidencian diversos tipos (de) formación (teatral, audiovisual, arte marcial-judo) que nos desafía a construir *metodologías emancipadas* para la escena.

Un *trabajo en proceso* (work in progress) que parte de las corporalidades preexistentes que transitan una experiencia y se vuelven *cuerpos performáticos-cuerpos presentes* en la escena. En la horizontalidad que comparten quienes participan, se produce una superposición de historias y materiales, de realidad y ficción, de vivos y muertos, de modos de organizar y significar el tiempo/espacio.

La historia: el fin de una familia en un accidente automovilístico. Un hombre busca otra forma de sociabilidad con desconocidos. Circulan ropas que sujetan los detalles de las historias de seres queridos que se vuelven mensajes para otros. La intimidad exteriorizada en

el encuentro de sí mismo a través de un nosotros. Un ejercicio de reconstruir una historia desde la memoria colectiva.

Un *trabajo en proceso* que nos permite indagar sobre la Investigación en Artes, sobre nuestro rol como investigadoras-artistas, sobre nuestros cuerpos puestos a reflexioaccionar.

Palabras claves: presencia escénica | memoria colectiva | cuerpos performáticos | metodologías emancipadas | conferencia precaria

INTRODUCCION

Esta comunicación surge de los estudios e investigaciones que venimos desarrollando en el grupo de investigación A.L.A.M.E.D.A., con pertenencia en el Profesorado de Teatro del IUPA y en la Licenciatura de Artes Visuales de la UNRN., Patagonia Argentina. También se inscribe, o podríamos decir, “da cuenta” de nuestros recorridos como teatristas (actriz, bailarina, directora, gestora cultural), y como docentes de educación artística en diferentes niveles.

A partir de lo que nos convoca, el Congreso Internacional de Artes Escénicas, proponemos un ejercicio de reflexioacciones, que parta de la propia producción reflexiva, pero que supere sus objetivos más específicos para aportar a la construcción de un pensamiento en común, en comunidad.

Se trata de pensar nuestras investigaciones producidas en el marco académico, en su articulación con instancias de praxis transformadora, así como reflexionar sobre las condiciones de producción de nuestro trabajo. Al mismo tiempo, nos interesa promover el encuentro e intercambio entre distintos lenguajes, para favorecer una perspectiva crítica sobre el quehacer y los límites de cada disciplina.

Investigar en Artes, a diferencia de investigar para las artes o sobre las artes, nos plantea una subjetividad protagónica, puesta en primer plano y nos obliga a reflexionar al respecto. ¿Cuál es el estímulo para producir e investigar? ¿Cuál es el soporte de nuestro hacer? ¿Qué tipo de conocimientos y saberes producimos desde el campo artístico?

La modalidad de *conferencia precaria*, tiene un instructivo, tiene colaborantes, asistentes, citas y referencias que cada asistente descubre, reflexiona, resuena.

En tanto, se desarrolla la ponencia, también dialogamos, escuchamos, reflexioaccionamos, ponemos el cuerpo en este terreno incierto, al servicio de la incertidumbre. Producimos colaborativamente, escenas, imágenes, discursos sobre los cuales ningunx de nosotrxs, ni

siquiera las conferencistas, devenidas en performer, tenemos control último de lo que acontece.

[Lectura de instrucciones anómalas y acciones para colaboradores]

* En el inicio de la presentación se les entrego a cuatro colaboradores, elegidos al azar entre el público, una caja con un número.

En determinado momento de la exposición, se les va a pedir que se pongan de pie, abran la caja y lean.
(queda a criterio del colaborante que hacer con eso)

Venimos a compartir nuestras incertidumbres, a mostrarles las tinieblas de nuestras reflexiones, ponerles cuerpo a las palabras, construir micropoéticas en comunidad.

* Colaborantes a partir de este momento y durante el tiempo que lo deseen, cada vez que enuncie la palabra CUERPO, la palabra PRESENCIA y la palabra ARTISTA y sus derivados podrán hacer sonar la caja.

(aquí los colaboradores que se encuentra en la platea, mueven la caja y hacen sonar el cascabel).

UNO -Investigación en Artes y Praxis artística

Desde el grupo de investigación, donde se cruza la formación artística múltiple y el recorrido de investigación, nos interesa reflexionar sobre las poéticas que nos (con)forman y las micropoéticas que habitamos desde nuestra subjetividad artística. Pensar el tejido, la trama que se establece entre cada cuerpo, cada materialidad escénica y los propios contextos grupales.

A partir de las observaciones que vamos registrando en cada ensayo, nos surgen varias inquietudes y comenzamos a pensar en dar cuenta de metodologías emancipadas, emancipadas de las formas ya conocidas, ya instituidas, de las formas propias del canon (de) formación teatral.

En el proceso de construcción de *presencia escénica*, identificamos que las actrices y los actores portan diferentes herramientas. De acuerdo al material escénico implementan diferentes metodologías que conforman su propia poética del proceso, su subjetividad poética.

A su vez, estas herramientas, metodologías y poética propia, se ve atravesada por su formación y su escuela teatral, por su pertenencia dentro del campo teatral, dentro de los procesos grupales y de la coyuntura propia en que se formula un proyecto teatral: estructura, trabajo y concepción de teatro, según refiere J. Dubatti.

Pensamos entonces en las preguntas que también se hace el **Colaborante 1**

*(aquí el colaborante 1 que se encuentra en la platea, se levanta de la silla,
abre la caja y lee las preguntas)

¿Cómo se organiza la actriz en escena?

¿Cómo categoriza sus procedimientos?

¿Cómo sistematiza sus saberes, sus construcciones poéticas?

¿Cómo ordena su cuerpo?

(El colaborante 1 mira a los espectadores buscando quien responda)

Silencio

ACLARACION: Respecto al uso del término Actriz, no refiere a un elenco conformado solo de mujeres sino a una elección política de lectura. (cuando hable en términos de LA actriz quien lo desee puede reemplazarlo por EL actor).

También pensamos que para reflexioaccionar tenemos que situarnos como investigadoras en artes. Nos consideramos parte de un cambio epistemológico en la articulación entre el campo de las artes, la investigación, la universidad y esto ha generado la producción de conocimientos específicos en relación a la praxis artística.

La artista/la teatrista, hoy es reconocida como productora de saberes, como pensadora e intelectual específica. La artista desde su praxis, para su praxis y sobre su praxis genera pensamiento constante de distintas formas, según las poéticas y las metodológicas que aplique, es decir, según la forma de trabajo, los procedimientos estructurales y la concepción de arte que tome.

Entonces, **Colaborante 2**

*(aquí el colaborante 2 que se encuentra en la platea, se levanta de la silla,
abre la caja y lee la pregunta)

¿podríamos llamar pensamiento artístico a la producción de conocimiento que
la artista genera desde la praxis, para la praxis y sobre la praxis.?

(el colaborante 2 mira a los espectadores buscando quien responda)

Silencio

La artista es la que más sabe sobre su obra, sobre la dimensión poética de la misma y sobre su propia modalidad de trabajo. La investigación en artes no puede desconocer esto. Los saberes de una artista van más allá de la esfera de su producción. Por este motivo, entendemos relevante valorar ese pensamiento, visibilizarlo y registrarlo a través de diferentes recursos.

Esos saberes constituyen una visión de mundo, una idea de arte y una relación entre ambos. Toda artista está investigando todo el tiempo, tanto en el hacer, en la reflexión sobre su hacer y/o en el registro de la experiencia. Es decir, la artista es productora de conocimiento, de saberes desde, para y sobre la praxis artística. En la investigación en artes es relevante pensar las prácticas, pensar el pensamiento que se produce y las relaciones entre práctica y pensamiento artístico. Esta relación, no necesariamente es de complementariedad, sino que también se vuelve una relación compleja.

No hay dudas que el campo de la investigación en artes crece y se irradia día a día, profundizando en fundamentos teóricos, metodológicos y epistemológicos, esto puede verse en la cantidad de carreras y especializaciones de grado y posgrado, centros de investigación, jornadas, congresos, encuentros, publicaciones especializadas, intercambios internacionales, residencias, etc. Quizás observar que pasa en el mundo del artista y como se articula su trabajo reflexivo, sea necesario en este momento.

En este sentido, la artista contemporánea tiene la obligación de saber escribir bien y para eso, en la teoría está la clave. **Colaborante 3**

*(aquí el colaborante 3 que se encuentra en la platea, se levanta de la silla,
abre la caja y lee la cita)

dirá Boris Groys,

“...hoy en día, los artistas necesitan una teoría para explicar lo que están haciendo –no a otros, sino a sí mismos. (...) Cualquier sujeto contemporáneo constantemente se hace estas dos preguntas: ¿Qué tiene que hacerse? y la más importante, ¿cómo puedo explicarme a mí mismo lo que ya estoy haciendo? (...) En tiempos anteriores, hacer arte significaba practicar lo que las generaciones previas de artistas habían hecho. Durante la modernidad, hacer arte significaba protestar en contra de lo que estas generaciones previas hicieron. Pero en ambos casos, estaba más o menos claro lo que era tradicional –y, del mismo modo, qué forma tomaría una protesta contra esta tradición. Hoy en día, nos confrontamos a miles de tradiciones flotando alrededor del mundo –y con miles de formas distintas de protesta contra éstas. Por lo tanto, si alguien ahora quiere convertirse en artista y hacer arte, no le queda inmediatamente claro lo que su arte es en realidad, y lo que el artista supuestamente debe hacer. Para poder comenzar a hacer arte, uno necesita una teoría que explique lo que es el arte. (...) la teoría libera a los artistas de sus identidades culturales –del peligro de que su arte fuera percibido sólo

como una curiosidad local. La teoría abre una perspectiva para que el arte se vuelva universal. Esta es la razón principal del surgimiento de la teoría en nuestro mundo globalizado.”

(el colaborante 3 mira a los espectadores buscando consenso)

Silencio

Pensamos entonces, que la tarea en el ámbito académico quizás sea también acompañar el trabajo creador con el registro de la producción de pensamiento en artes. Explícitamente, hacer consciente a cada artista en formación, de su potencial como investigadores e intelectuales específicos. Ayudar en la autoobservación del universo de su trabajo/tarea, de sus procedimientos poéticos y sus concepciones, que se detengan a observar el trabajo de otro artista, de un problema del campo artístico, político, cultural, etc. Y escriban un texto sobre alguno de los aspectos que surjan de esa (auto) observación y que consideren destacable.

Actualmente circulan diferentes formas discursivas de hacer esta tarea, **Colaborante 4**

*(aquí el colaborante 4 que se encuentra en la platea, se levanta de la silla, abre la caja y lee las diferentes formas)

-La bitácora o diario de trabajo, donde se destaca el registro de los procesos, las técnicas y los métodos empleados para la elaboración de la Obra y se presenta como una acumulación más o menos fragmentaria e inconexa de observaciones.

-La recopilación de pretextos (borradores, esbozos, bocetos) y paratextos (textos escritos en paralelo a la experiencia de creación, incluso de diferentes géneros discursivos: poesía, música, etc) para un análisis de la obra.

-La composición de metatextos sobre la obra o en general sobre el arte, bajo la forma de notas y artículos, aforismos, apuntes, mails, editorializaciones (catálogos, programas de mano, folletos), manifiestos, ensayos, libros, entrevistas, videos, conferencias.

-La escritura histórica a partir de la memoria del artista o del colectivo de artistas y el testimonio sobre las experiencias en el campo artístico, sumado a un archivo de documentación que incluye lo audiovisual.

-La investigación sobre temas históricos, técnicos o de política cultural, que incluye trabajo de campo, archivo y gestión, entrevistas o el estudio sobre la poética de un maestro.

(el colaborante 4 mira a los espectadores buscando aprobación)

Silencio

Recapitulemos, la investigación en artes es un proceso de construcción de conocimiento que incluye un proceso artístico pero que, al exponerse públicamente, no resume la totalidad del conocimiento construido. El proceso de conocimiento es realizado por un sujeto que pone el cuerpo y de esta manera participa en la construcción del saber.

La investigación en arte, pone en juego un conocimiento artístico que se configura en un entramado de experiencia, subjetividad y tiempo ... mucho tiempo.

Recapitulemos nuevamente, el artista contemporáneo es también y/o debe ser investigador, observador social, etnógrafo, periodista, activista, partícipe de los movimientos sociales, crítico, o analista, y se desplaza entre la academia y el mundo profesional del arte, los cuales tienen sus propias dinámicas, y ninguno de estos campos es ingenuo.

DOS. Cuerpos

Instrucciones para el Colaborante 1

*(aquí el colaborante 1 que se encuentra en la platea, se levanta de la silla,
abre la caja y lee la instrucción N° 1).

Todxs los colaborantes colocar los cuerpos en el espacio y buscar entre nosotros un lugar para
Santiago¹. Los colaborantes realizan la acción.

Son días en que los cuerpos desaparecen y aparecen. Días en que el cuerpo siente dolor, el dolor como castigo de ser humano que pierde a otro ser humano. Días de dolor en los que nos impulsa una enorme necesidad de decirles que nuestros cuerpos tienen que dejar de ser desaparecidos y encontrados como un simple pedazo de carne. Días en que tenemos que ser cuerpos que hablan para que nadie nos desaparezca y para que seamos siempre; cuerpos empoderados de expresividad y política.

En la obra teatral *Pueden dejar lo que quieran* es necesario dejar que el relato nos atravesara el cuerpo. Se trata de una propuesta performática en la que se busca construir mundos poéticos desde la propia corporalidad. Es una situación real en la que lxs performers no crean una representación, sino que trabajan con sus propios cuerpos, es un “entre”, en medio de las normas del arte y las de la vida cotidiana.

¹ Santiago Maldonado desapareció el 1 de agosto de 2017, tras la violenta represión en la Lof en resistencia Cushamen, Chubut, asesinado por la Gendarmería Argentina.

Nos preguntamos entonces, ¿cómo lograr cuerpos poéticos a partir de la sola presencia escénica?

Lxs performers -sin formación actoral-, ante esta pregunta, puede responder- **Colaborante 1**

*(aquí el colaborante 1 abre la caja y lee la tarjeta verde).

“Yo necesito construir la historia del personaje, su personalidad y sus formas físicas particulares. No reconozco el personaje cuando estoy en escena, siento que soy yo intentando ser otro, me reconozco a mí mismo en la escena”. Mira a los espectadores esperando una respuesta.

Silencio. (se sienta en el lugar de otro).

Lxs performers -con formación actoral-, ante esta pregunta, puede responder- **Colaborante 2**

*(aquí el colaborante 2 abre la caja y lee la tarjeta verde, con un estado/modo elegido)

“Yo soy yo misma en escena, construyendo estados, pero no soy la actriz que está en mi casa tomando mates. Me reconozco como actriz en escena, con una presencia activa y alerta para resolver en escena; atenta a sostener mi estado emocional y construir con los otros”

- Mira a los espectadores, esperando una respuesta.

Silencio.

Nos preguntamos, pese a las respuestas de los colaborantes, ¿qué mecanismos de interpretación y de búsqueda comienzan a utilizar lxs performers a partir de esa respuesta que se le da? No lo sabemos, es una respuesta que se responderá a lo largo del proceso de creativo. Observamos que es más fácil de percibir los procesos de actuación que utiliza un performers -con formación actoral-, que se vale de acciones, de objetos, de imágenes para crear desde allí su presencia escénica. Para lxs performers -sin formación actoral-, parecieran necesitar aferrarse mucho más a las formas de la representación, mucho más cercana a la academia.

Colaborante 3

*(aquí el colaborante 3 abre la caja y lee las instrucciones de la tarjeta roja)

“Leer el texto A mientras se mira a una persona a los ojos”

-realiza la acción.

- Mira a los espectadores, esperando una respuesta.

Silencio.

El ser humano tiene un cuerpo que puede manipular e instrumentalizar como cualquier objeto. Al mismo tiempo, ese cuerpo es un sujeto- cuerpo. El actor, al salirse de sí mismo para interpretar un personaje apunta a la duplicidad y a la distancia esencial que fundan ese personaje.

A finales del siglo XIII se le da forma a un modo de actuación que se define a partir de un nuevo término, la *encarnación*. En ese momento la actriz dejó de interpretar o representar un personaje para encarnarlo. ¿Qué se quería decir con ese concepto? Que la actriz debía dejar de actuar de acuerdo a su capacidad, para limitarse a transmitir al público los significados que el autor había expresado en su texto- especialmente los sentimientos, los estados de ánimo y los razonamientos-. Por eso había que capacitar a la actriz para dar expresión a su cuerpo y hacer desaparecer su físico, su cuerpo fenoménico en el escenario y convertirlo en un *texto* de signos. Era necesaria una descorporización,

A principios del siglo XX, se rechaza el teatro literario y se proclama al teatro como arte autónomo, que genera por sí mismo nuevos significados. La corporalidad aquí toma forma de materialidad; con su materialidad específica de cuerpo movable y motor afecta al cuerpo del espectador y le permite generar, con su percepción y desde su percepción, significados completamente nuevos.

Colaborante 1

*(aquí el colaborante 1 abre la caja y lee las instrucciones de la tarjeta roja)
“Leer el texto B mientras mueve su cuerpo afectando al espectador”
-realiza la acción.
- Mira a los espectadores, esperando una respuesta.
Silencio.

En *Pueden dejar lo que quieran* lo que nos pasa en nuestros cuerpos es lo que les pasa a otros cuerpos, porque lo que nos pasa es colectivo, es de todos. Unos cuerpos con diferentes estados dirán textos que resuenen en otros y que resuenan en nosotros mismos.

TRES. Corporización y fenómeno de la presencia

Cuando hablamos de presencia escénica nos referimos al cuerpo fenoménico de la actriz, no a su cuerpo semiótico. La presencia no es una cualidad expresiva sino puramente performativa, por eso hablamos de construir cuerpo performáticos.

La propuesta para la actriz de hoy, la actriz performer, la actriz de esta obra en particular es poder devolverle al cuerpo su capacidad corporizante, su capacidad de cuerpo- viviente en un “aquí y ahora” en que es capaz de transmitirle al espectador lo que vivencia, esa vivencia de estados puros que sólo serán tales en ese transcurrir de tiempo, y no podrán repetirse de igual

modo cada vez que la obra se produzca. La presencia real de la actriz generará como consecuencia una transformación del espectador.

Colaborante 2

*(aquí el colaborante 1 abre la caja y lee las instrucciones de la tarjeta roja)
“Leer el texto C mientras le genera una sensación de asfixia al espectador”
-realiza la acción.
- Mira a los espectadores, esperando una respuesta.
Silencio.

La propuesta de *Pueden dejar lo que quieran* plantea una presencia escénica de cuerpos performáticos que presentan de un modo de no-representación a los personajes y muy poco se ve de ellos. Podría decirse que buscamos un ida y vuelta entre actriz-personaje, casi al estilo de distanciamiento Brechtiano.

Estamos en camino de construir estas presencias de modos diferentes, como mencionamos antes, a partir de las metodologías que cada corporalidad propone al ingresar al juego escénico. Es difícil explicar teóricamente como es que dejamos nuestro cuerpo semiótico de lado y sólo trabajamos con nuestro cuerpo fenoménico...a veces lxs performers -con formación actoral- lo resuelven más rápido que lxs performers -sin formación actoral- y a veces es lo opuesto. Tampoco entendemos muy bien cómo y cuándo fue que aprendimos a hacerlo y hasta ni siquiera sabemos si lo logramos. Son búsquedas, mecanismos personales. Tal vez la mejor manera sea anotar instructivos de la escena o tal vez no haya que hacer nada.

Cada Colaborante 1-2-3-4

*(aquí cada colaborante abre la caja y lee el instructivo final en orden numérico)
Colaborante 1: “Poner a los espectadores en el espacio”
-realiza la acción.
Colaborante 2: “Entregarles las frases sueltas, una a cada uno”
-realiza la acción.
Colaborante 3: “Los especta- actores leen el texto, uno a la vez”
-realizan la acción
Colaborante 4: “Se da por terminada esta conferencia”
- Mira a los espectadores, esperando una respuesta.
Silencio.

Bibliografía de referencia

BARBA, Eugenio y SAVARESE Nicolás, (1988). Anatomía del actor. Editorial de la Universidad Veracruzana, México.
DUBATTI, Jorge, (2002) El teatro Jeroglífico. Atuel, Buenos Aires.
------(2000) Nuevo teatro, nueva crítica. Comp. Atuel, Buenos Aires.

------(2014) Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos. Atuel, Buenos Aires.

GROYS, Boris (2012) *Bajo la mirada de la teoría* en Rev. Fin(es) del Arte, <http://artecontempo.blogspot.com.ar/2012/05/>. Originalmente publicado en e-flux: <http://www.e-flux.com/journal/under-the-gaze-of-theory/>

MAERLEAU PONTY, Maurice, (1997) Fenomenología de la percepción. Península, Barcelona, España.

Procesos creativos unipersonales: soledad pre-escénica

Darío Torrenti¹

Este ensayo expresa algunas reflexiones generadas a partir del proceso de creación del espectáculo unipersonal **TEKNIKOLORGURKA!**, basado en el texto original “Gurka. Un frío como el agua, seco” de Vicente Zito Lema. En el texto, el autor recoge su experiencia de trabajo con un veterano de la guerra de Malvinas internado en el Hospital Neuropsiquiátrico José T. Borda de Buenos Aires. Así, la problemática inicial de este texto incluye la guerra de Malvinas y la realidad de un hospital psiquiátrico estatal. El espectáculo, resultado de un trabajo de investigación y ensayo de 14 meses de duración que incluyó una nueva dramaturgia del texto original, actuación, concepto escénico, realización de objetos y dirección, se estrenó el 23 de abril de 2005. Desde entonces han sucedido + de 400 funciones al público, incluyendo + de 200 para estudiantes y docentes de nivel universitario, polimodal y bachillerato de adultos de distintos centros educativos de Argentina, Chile y Uruguay.

Un proceso creativo escénico unipersonal nace y se alimenta de la necesidad, cercana a la obsesión, de transmutar la múltiple carga energética adquirida por el actor, durante un trayecto de su devenir, en una expresión bella, liberadora. Y de exponer, de compartir esta expresión.

Entendiendo al actor como creador, material, herramienta, y finalmente obra viva de su teatro, y tomando como objeto de interés los procesos creativos honorables, es decir sagrados para el actor, podemos distinguir 2 ámbitos donde se desarrollan las múltiples acciones de estos procesos.

Uno es el recinto interior, un ámbito cerrado, donde devienen las acciones psicológicas, anímicas, y espirituales. Este trabajo siempre es individual. Es influido desde afuera, y puede ser registrado, estudiado y dialogado junto a otras personas, mas deviene en la soledad interior del actor. No puede ser percibido sino por una primera traducción del propio actor a códigos inteligibles por el afuera. Este proceso interior genera energía creativa que se irradia sobre el mismo actor. Es, por su naturaleza, un proceso cóncavo.

¹ Actor, director, docente en la Cátedra de Educación de la voz II. Carrera de Teatro. Facultad de Arte. Uncpba.

El segundo recinto es el exterior, el espaciotiempo físico donde el actor desarrolla las acciones corporales y vocales, protoescénicas, que también integran el proceso creativo. Este recinto puede ser abierto por el actor, si elige compartir alguna etapa de este proceso físico, permitiendo la presencia de uno o más observadores dentro del espacio.

En este caso, la energía creativa irradiada está orientada también a esta mirada exterior. Hay un afuera vivo y receptor. Este proceso creativo es, entonces, convexo.

El observador puede intervenir o no durante el trabajo, pero está presente, está dentro del recinto. El actor sabe que está siendo observado. El proceso está, en mayor o menor grado, condicionado por esa observación, y el grado aumenta con la intervención del observador.

En un proceso convexo hay 2 posibilidades.

A- El observador interviene explícitamente. El actor divide entonces su energía creadora entre sus propias capacidades físicas, intuitivas e inteligentes, que generan un trayecto de material escénico, y las observaciones exteriores, que pueden modificarlo, e introducir incluso elementos nuevos e inimaginados por el actor. Cada modificación implica un conflicto, un diálogo, que puede suceder antes, durante, o después del trabajo en el espacio físico. Es éste un proceso grupal y compartido.

B- El observador no interviene explícitamente. Sin embargo, su presencia dentro del recinto exterior implica una relación sucediendo en paralelo con el proceso creativo. Toda acción escénica implica una multiplicidad de reacciones en el observador, y este síndrome es inmediatamente percibido por el actor, que lo asimila, y a su vez reacciona, en forma conciente o inconciente, a esta cambiante condición del recinto exterior. El actor percibe las reacciones espontáneas del observador. Lo escucha, lo ve y lo siente. Este es un proceso grupal no compartido.

Aun así, existe la posibilidad de consulta, de diálogo. El actor puede intentar resolver las dudas que no logra despejar solo, acudiendo al observador. Que tiene permiso para espiar.

Este hecho no es menor. Al abrir el recinto físico, se genera la primera acción escénica del proceso creativo.

Si el actor no abre el recinto exterior, sabe que no está siendo observado. Impera el vacío, y el afuera tiende a desaparecer. El proceso es cóncavo. Está orientado únicamente sobre el actor mismo, y deviene en la soledad del recinto cerrado.

La sacralidad esencial del proceso se torna un cuasi secreto. No hay observador, es decir no hay testigos. La liberación energética que implican la expresión y la exposición, no se comparte. El actor irradia únicamente sobre sí mismo.

En un proceso cóncavo, no existe ninguna posibilidad de diálogo, opinión, o propuesta exterior. Es, de hecho, la única etapa física estrictamente unipersonal de un proceso creativo. Se equiparan entonces las condiciones de los 2 ámbitos donde se desarrolla el proceso creativo completo: la soledad interna, y la física, dando lugar a la expansión de la energía creativa unipersonal.

Al momento de elegir entre el material generado, para dirigir el proceso, el actor tiene, en este caso, 2 posibilidades: registrar su trabajo, para luego observarlo en una pantalla y tomar en cuenta esta observación, o confiar únicamente en la resonancia interna de su trabajo, para dar concluida cada investigación en una acción. En este caso, las dudas que el actor no logra desinstalar durante el proceso creativo, irán resolviéndose con el correr de las puestas al público.

Este último es el caso de **TEKNIKOLORGURKA!**, la evolución de un proceso en solitario que comenzó en el recinto interior, con una misteriosa conjunción de acciones espirituales, anímicas, e intelectuales orientadas a generar energía creativa específica, y concluyó, integrando a este devenir interior, catorce meses de trabajo físico y dramático en el recinto exterior, entendido este trabajo como la imaginación, creación, síntesis, y coordinación de las partituras vocal y corporal del espectáculo, y su contraste con un texto.

Una vez concluida esta etapa, cuando supe que había completado un desarrollo energético definido, interesante, y fluido, abrí el recinto exterior, invité a dos personas a observar, y convoqué a uno de los 2 observadores para participar durante un primer circuito al público de la experiencia escénica, accionando desde fuera de la escena partituras vocales, percusivas, y lumínicas, ideadas y definidas durante el proceso creativo, que completaron la primera versión del espectáculo.

Aportes a la coordinación de grupos en espacios de educación no formal. La mirada militante del coordinador

Brenda Di Spalatro¹

brendadispalatro@gmail.com

Los aportes o reflexiones que creo poder aportar a partir de mi recorrido- experiencia en la coordinación de grupos esta vez se enmarca dentro del Proyecto “EncontrArte” de la Secretaria de Extensión de Facultad de Arte, el cual describiré brevemente a continuación.

Proyecto “EncontrARTE”

El Proyecto EncontrARTE propone instancias de educación artística propiciando la reflexión, el estímulo y el desarrollo de diferentes temáticas posibles a abordar. El arte se transforma en el método educativo, no sólo teniendo en cuenta lo que implica el aprendizaje de los lenguajes específicos (teatro y audiovisual) en sí mismo, sino también brindando contenido en cada una de sus representaciones.

EncontrARTE impulsa espacios donde se eduque a través del teatro y lenguaje audiovisual en la convivencia y los valores, fomentando el pensamiento crítico e interdisciplinario, a partir del diálogo, el intercambio y la reflexión colectiva. Desarrolla talleres de teatro y audiovisual, de carácter gratuito, en diferentes zonas de Tandil.

Articula con 2 organizaciones de la sociedad civil: Hogar Encuentro (taller de realización audiovisual a cargo de Constanza Tomasone) y Biblioteca Tan L'il del Club Maggiori (taller de teatro a cargo de Brenda Di Spalatro).

¹ Prof de Juegos Dramáticos. Proyecto EncontrArte.

Institución, breve descripción

El espacio donde se desarrolla el Taller de teatro, el cual coordino, es el de la Biblioteca Tan L'il, l ubicado en el Barrio Maggiori. El pequeño edificio de la biblioteca está ubicado en la misma manzana donde funciona la Sociedad de Fomento del Barrio Parque la movediza y la Plaza. Está pegado a las instalaciones de la sociedad de fomento y la relación de tamaño es solo de un tercio del total de este.

La biblioteca está organizada a partir de una comisión que integran diferentes vecinos e instituciones que realizan actividades en el espacio, como lo es por ejemplo el Programa Barriadas(UNICEN).

Este programa ha sustentado durante años varias actividades de la biblioteca, como pueden ser talleres artísticos-recreativos, apoyo escolar, etc.

Además suele ser el espacio de encuentro del centro de jubilados, y de diferentes reunión entre instituciones barriales que se organizan para llevar a cabo actividades anuales (Festejo del día del niño, curso Barrial, Festival de Artes Escénicas).

Espacialmente la Biblioteca cuenta con tres ambientes: una cocina, la recepción y la sala de biblioteca. Este último ambiente es donde desarrollamos el taller de Teatro y donde además hay diferentes mobiliarios: estanterías con libros, mesa, sillas, pizarrón, escritorio.

Es necesario para mí, coordinadora, describir la institución, desde lo espacial pero también tener en cuenta la cantidad de personas que circulan por el espacio más allá del taller de teatro; todos estos hacen a la historia de la institución, a su identidad y ayudan a entender la realidad de la institución que a la vez atraviesan al taller de teatro y conforman una identidad propia.

Esta identidad institucional no solo invade o es invadida (en el buen sentido de la palabra)por el barrio y su historia en el sentido colectivo, abierto y casi sin límites. También uno es invadido por esta identidad y desde allí donde acciono, tratando de hacer consciente esta identidad y trabajar a partir de las dificultades, viendo la creatividad en el conflicto, no como un obstáculo.

Aportes. COORDINACION Militante.

Los aportes deben ser aportes y no ideas cerradas, sino pensamientos cambiantes que se van estructurando a partir de la experiencia. Estas experiencias suelen ser múltiples y variadas, es a partir de aquí que comienzo a escribir estas palabras, sin la intención de teorizar nada, sino relatar experiencias que sirvan a otras, desde la humildad y responsabilidad que creo (idea) que caracteriza a un militante social, poniendo su profesión al servicio de lo que creemos podría ser transformado.

El taller en la Biblioteca Tanl'il se desarrolla los días miércoles a partir de las 17 hs, el grupo está compuesto por niños y niñas de diferentes edades que van desde los 6 años hasta los 12 años. En su mayoría niñas, que se conocen del barrio, la escuela o de las actividades de la misma biblioteca, es decir ya han creado vínculos específicos que corresponden al grupo en particular. Estos últimos toman relevancia en la dinámica del taller y traspasan el espacio y el tiempo en el que se desarrolla el mismo. Los niños y niñas producen para los encuentros del taller de teatro sin haya consigna que los guie. Surge de la misma necesidad y si de una dinámica de muestra que se ha propuesto en el taller. La producción (muestra) llega y esta está plagada de los intereses de los creadores, del espacio en el que fue creada. En las escenas se suele desarrollar siempre un conflicto que muestra el vínculo de amistad, enmarcadas siempre en el festejo del cumpleaños de alguno de los participantes del taller. El Grupo (...)“produce sus propias formas de devenir, sus propios modos de cohesión y profundidad (sic).”(…)Pag, 2. "La letra de Moreno" - C. Pavlovsky - Libro: Lo grupal 9 - Ed. Búsqueda.

Con lo anterior se ha descripto una situación que sobrepasa el dispositivo Taller y que es facilitado por todas las condiciones grupales vinculares y territoriales que existen que permiten el momento creativo más allá en el que la coordinación está presente. Los niños se han apropiado de las herramientas para crear sus propias historias, sus deseos. Se cruzan aquí las intersubjetividades (...) “se revelan sus puntos de fuga, sus procesos de desterritorialización y descentramiento; sus agenciamientos posibles, y también los no posibles(…)Pag,2. . "La letra de Moreno" - C. Pavlovsky - Libro: Lo grupal 9 - Ed. Búsqueda.

Como ya comenté, esta dinámica surge del propio grupo. Desde la coordinación esto sobrepasa a la planificación, a lo pactado para ese día, desestructura. Cuando digo que se convierte en dinámica, es porque se autoriza que así sea, se da el espacio. El momento del

taller se territorializa no solo en la biblioteca, sino en el barrio y en la familia, pasa a ser parte del entramado vincular del territorio.

Desde mi rol de coordinación doy espacio a la muestra de la producción, luego se re trabaja a partir de conceptos que se han ido desarrollando a lo largo del taller para enmarcar y enriquecer sus propias producciones. La decisión de darle espacio a este acto creativo que se lleva a adelante fuera del taller es particularmente una decisión en la que está implicada la valoración de la potencialidad creativa en territorios (sus casas) donde la cotidianeidad y la rutina se rompen para este momento. Viviendas que suelen ser atravesadas por múltiples conflictos estructurales, económicos, se disponen a ser escenarios de gestación creativa.

(...)La potencialidad creativa del hombre entra en peligro cuando la máquina social congela, momifica, en “conservas” (sic) culturales, es decir, en un producto cristalizado, todo el proceso de gestación, el ‘status nascendi’ de la obra humana.

La ‘robotización’ tecnológica, la automatización acelerada de los signos promovida desde las tecnologías contemporáneas, la difusión e instrumentación de las técnicas como sistemas de reproducción programada, del control social, de captura de lo imprevisible, conjuración de lo caótico en un régimen determinado, automatización de un orden determinado, todo esto deja en lo invisible el factor espontaneidad, el “status nascendi” de la producción humana (...) Pag.2. . "La letra de Moreno" - C. Pavlovsky - Libro: Lo grupal 9 - Ed. Búsqueda.

Se trata entonces de darle entidad a lo espontaneo, a la ruptura. Dándole lugar al entramado territorial donde las relaciones de los individuos y de los grupos están tan entrelazadas que la colectividad a la que pertenecen termina por imponerse.

Desde la coordinación el “darle lugar” lo entiendo como acto creativo. Un posicionamiento para nada fácil en donde todo sigue su curso según lo planteado. La coordinación se convierte en el artífice de la creación y del propio destino que creía controlado.

El hombre revolucionario es el que se convierte en artífice de su creación y su destino.

Finalmente, lo que se pone de manifiesto en sus afirmaciones es la importancia clave de la relación que hay entre estado de creatividad y transformación social. Entendiendo al acto creativo y espontaneo como revolucionario.

(...)“Cuando estalla una revolución, la humanidad entra en una fase de intensa creatividad... Las ideas que hasta entonces dormitaban se despiertan y surgen bajo formas nuevas, aparecen constelaciones excitantes y fecundas. Ocurre entonces algo análogo a lo que se puede observar en el enfermo mental que de pronto hace un episodio agudo, o también con lo que ocurre en las fases iniciales de una nueva religión, un desbordamiento de ideas y de acciones sublimes. (...)Pag. 3. . "La letra de Moreno" - C. Pavlovsky - Libro: Lo grupal 9 - Ed. Búsqueda.

Cada muestra que presenta el grupo es re trabajada. La producción está plagada de repeticiones de formas. Desde la coordinación se trata de rescatar los momentos donde aparece “lo diferente”. La intención es producir caos en el momento creativo. Se trata de dar lugar nuevamente a lo espontaneo, recuperar lo inconsciente, darle lugar al desborde del potencial creativo

Desafíos: a modo de conclusión.

Darle lugar al movimiento, a la ruptura, a lo espontaneo, a la revolución.

Como coordinador arriesgarnos a jugar nuestro rol, creando nuevos posicionamientos. Salirse de la regla. Entrar en la dimensión lúdica, la de la locura.

Esta idea no es más que historia, que la historia de cada uno. Depende del querer romper con las estructuras impuestas del deber. Llegar o cumplir de la forma estandarizada es lo que nos enseñan. Posicionarnos creativamente ante nuestro rol como coordinadores. Romper con la burocratización de nuestra profesión.

Escuchar y abrimos a ser golpeados por actos creativos donde menos los esperamos. Es decir estar dispuestos.

Bibliografía

- "La letra de Moreno" - C. Pavlovsky - Libro: Lo grupal 9 - Ed. Búsqueda.

Dramaturgias de la corporeidad. Autopoiesis de los procesos creativos escénicos

Martina Cabrera

Delfina Ricardo

Agustina Molfesa

Gabriela Pérez Cubas¹

El interés por trabajar sobre un archivo fotográfico de prostitutas perteneciente a la Municipalidad de Tandil, que data de 1920, marca el inicio del proyecto de investigación cuyo último tramo referimos en este trabajo.² El objetivo ha sido indagar en la dramaturgia del cuerpo, tomando como estímulo las fotografías referidas. El recorrido, sinuoso y ambiguo, se inicia con la observación de la serie fotográfica, atraviesa a los sujetos que participan y concluye provisoriamente en una puesta en escena.

La característica principal de este proyecto es que no define resultados a priori, se elabora en base a estrategias procedimentales tales como la observación y la improvisación e implica a cada uno de los sujetos que participan total o parcialmente del mismo. La subjetividad, atravesada por este proceso, está considerada la orientación primera desde donde surgen las variables del trayecto. Por tal motivo, este texto está elaborado en conjunto, las actrices del grupo participaron de su redacción luego de atravesar el proceso creativo. Lo que sigue no es solo el reflejo de los resultados de un proceso de investigación, es también el registro de una experiencia de colaboración horizontal en la que no se establecieron categorías jerárquicas sino de organización.

¹ Integrantes del GITCE (Grupo de Investigación en Técnicas de la Corporeidad para la Escena), Carrera de Teatro, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

² El proyecto se denomina: Dramaturgia de la corporeidad. Autopoiesis de los procesos creativos, se lleva adelante por el GITCE y se encuentra en su fase conclusiva orientada al montaje de una puesta en escena.

Para poder analizar nuestro proceso hemos definido dos categorías:

- **La dramaturgia del cuerpo**
- **La dramaturgia de la poíesis**

La primera implica y potencia los procesos poiéticos teatrales. La dramaturgia del cuerpo puede entenderse aquí como el modo en que las actrices deconstruyen, analizan y reorganizan sus comportamientos en función de un relato que sucede siempre en el presente del espacio y el tiempo escénicos. Siguiendo el análisis que realiza Jorge Dubatti, llamaremos poíesis

(...) a la producción artística, la creación productiva de entes artísticos, y a los entes artísticos en sí. *Poíesis* implica tanto la acción de crear como el objeto creado, que en suma resultan inseparables (...) *Poíesis* designa el trabajo de producción del ente artístico en sí, y el ente en tanto proceso de hacerse (en tanto el ente posee una *natura naturata* y una *natura naturans*) *poíesis* es la suma multiplicadora de trabajo + cuerpo poético + procesos de semiotización (...) Por la doble dimensión de trabajo y de ente, la *poíesis* es acontecimiento: acción humana y suceso, algo que pasa, hecho que acontece en el tiempo y en el espacio. (Dubatti: 2007: 90)

La poíesis teatral sucede con la presencia física del actor, son sus acciones las que crean el ente poiético. Por lo tanto, la tarea de deconstrucción, análisis y reorganización de la acción humana dentro del cronotopo escénico - a la que hemos denominado como dramaturgia del cuerpo - puede considerarse tanto como una fase de preparación previa como un aspecto del proceso creativo que evoluciona articuladamente con los demás elementos en la constitución del ente poiético.

Dramaturgia como autopoíesis

Si bien la noción de poíesis, tal como la define Dubatti, favorece y sustenta el análisis de la creación teatral permitiendo identificar tres aspectos constitutivos - trabajo + cuerpo poiético + procesos de semiotización - hemos sumado para el desarrollo de este proyecto otro campo de aplicación del concepto de poíesis: el de la biología. La poíesis, como surgimiento de algo que pasa del no ser al ser, alcanza en su definición al funcionamiento de los sistemas vivos

quienes, en palabras de Humberto Maturana (Maturana: 2003: 25) “se caracterizan porque, literalmente, se producen continuamente a sí mismos”

De acuerdo con Maturana, un sistema vivo presenta un metabolismo celular en el que sus componentes moleculares deberán estar dinámicamente relacionados en una continua red de interacciones.

...este metabolismo celular produce componentes, todos los cuales integran la red de transformaciones que los produjo y algunos de los cuales forman un “borde”, un límite para esta red de transformaciones, que en términos morfológicos puede verse como una membrana (...) esta membrana no solo limita la extensión de la red de transformación que produjo sus componentes integrantes, sino que participa de ella. (Maturana: 2003: 27)

Es un sistema que se crea y se limita a sí mismo, como todo proceso creativo. Los seres vivos, permanecemos vivos en tanto mantenemos constante ese proceso que en términos biológicos se reconoce como auto poiótico: “ La característica más peculiar de un sistema autopoietico es que se levanta por sus propios cordones y se constituye como distinto del medio circundante por medio de su propia dinámica, de tal manera que ambas cosas son inseparables”. (Maturana: 2003: 28)

La noción de autopoiesis enfatiza el hecho de que los seres vivos son unidades autónomas, es decir

... un sistema es autónomo si es capaz de expresar su propia legalidad, lo que es propio de él (...) para comprender la autonomía de un ser vivo, debemos comprender la organización que lo define como unidad [dado] que es en ella donde simultáneamente se realizan y especifican a sí mismos (...) su organización es tal que su único producto es sí mismos, donde no hay separación entre productor y producto. El ser y el hacer de una unidad son inseparables, y esto constituye su modo específico de organización. (Maturana: 2003: 29)

A la noción de poiésis, como producción artística, sumamos el concepto de autopoiesis, como ente que se crea a sí mismo, estableciendo sus propias reglas. Si nuestro metabolismo celular es autopoietico entonces cualquier actividad que desarrollemos puede ser vista desde esta lógica, y, particularmente una tarea creativa. Por lo general, las tareas que se reiteran tienden a la sistematización y en ese proceso cada sujeto hace sus adaptaciones para crear un modo propio de hacerlas. Cualquiera de las tareas que un sujeto realiza sistemáticamente podría ser explicada en su legalidad intrínseca.

En este proyecto, indagar en la dramaturgia del cuerpo implicó primero, reconocer el modo personal en que las emociones se vinculan a la acción, “la propia legalidad”, según Maturana. Una vez identificado el modo en que se relaciona un cierto dominio emocional con un cierto tipo de comportamientos la tarea fue intervenir con principios técnicos esa “legalidad” de base, para ampliar el espectro de posibilidades de reacción en el plano de la escena, tomando como referencia el impacto de las fotografías en las actrices.

El ejercicio de imaginar la presencia de las mujeres fotografiadas, proponer sus modos de accionar, definir sus voces, sus miradas, sus modos de respirar, permitió dislocar a las actrices del registro cotidiano de sí mismas. El hecho de buscar explicar la “legalidad” de los comportamientos surgidos en las improvisaciones, permitió el análisis crítico de las técnicas de uso del cuerpo en tales situaciones y habilitó el reconocimiento de nuevos estados emocionales que surgían a partir de modificar los modos cotidianos de acción y reacción. Desde la relación que se estableció entre imagen fotografiada y presencia creada por cada actriz se definió un modo de producción dramática que adquirió sus propias lógicas conforme fue evolucionando. Un cuerpo poético que definió sus propios límites y su contenido, un sistema que fue a la vez productor y producto. Una dramaturgia autopoietica.

Aportes de las actrices

Lo que sigue son las intervenciones de las actrices, ellas tomaron sus propios registros del proceso de trabajo y relatan aquí como evolucionó el mismo.

Comenzamos a “generar presencia”, poniendo el eje en lo técnico, para poder sostenernos en escena y desde ahí partir hacia la dramaturgia. Cuando estamos presentes, nos conectamos y

estamos concentradas en el vínculo: estar, escuchar y sentir a la otra son nuestras únicas acciones. Sosteniendo el vínculo de las actrices en escena. La búsqueda partió de la improvisación. Los directores proponían distintas situaciones para impulsar la acción y tomaban aquellas que poseían una carga de teatralidad interesante. Nosotras volvíamos a improvisar sobre las devoluciones, siempre teniendo en cuenta la lógica del “aquí y ahora”, y guiadas por las observaciones de ellos. Las improvisaciones se modificaban constantemente y se convertían en escenas.

Muchas veces experimentamos el estar presente en escena. Por eso, cuando no lo estamos, lo sabemos. Creemos que un actor presente se siente pleno y logra el funcionamiento completo de la escena. Cuando uno no está presente, sabe que implica representar, volver a presentar, despegarse de lo que sucede en el “aquí y ahora”. Entendemos que si el espectador nos viera a cada una de nosotras sosteniendo la composición física de la prostituta de forma plena y presente, podría armar una historia acerca de lo que ven aunque no realicemos ninguna acción. Simplemente con modificar el cuerpo, correrlo del cotidiano y el estar presente en escena, se genera teatralidad.

La dramaturgia del cuerpo

La primera etapa es técnica y de registro minucioso. El trabajo comenzó con la observación de las fotografías del Registro Municipal de Prostitutas de la Municipalidad de la ciudad de Tandil de 1920. Primero elegimos las fotografías que nos impactaron y luego hicimos un análisis minucioso de los cuerpos que observamos en las imágenes. Apoyadas en la técnica y partiendo de ese análisis cada una tomó rasgos de una o de varias prostitutas y creó su composición física. Con el correr del tiempo, la composición física cobró movilidad y esa movilidad generó en cada una diferentes estados emocionales, así como historias previas y hasta diferentes personalidades.

El impacto sensorial y emocional que nos causaron las imágenes fue lo que detonó la construcción corporal, las mujeres de las fotos funcionaron como inspiración y como un primer impulso de búsqueda corporal.

Las estrategias que utilizamos en esta etapa fueron las siguientes:

- Imagen de la mujer: analizamos en detalle la postura corporal y los gestos de cada una de las mujeres retratadas en las fotos seleccionadas del archivo.
- Palabras para los estados: Partiendo de la composición inicial, buscamos palabras que definan el gesto y la postura observada. Así, fue apareciendo el estado emocional de esas mujeres.
- Punctum de la fotografía: siguiendo la definición de Roland Barthes (1984) el punctum es aquello que me provoca, me hiere, me pinza en una fotografía. Es la relación sensible del que ve con la imagen. Nos centramos en los aspectos que nos llamaron la atención de cada mujer fotografiada, por ejemplo: la muñeca que una de ellas sostiene en su brazo; la mano; la mirada; la tensión de los hombros; la mirada perdida; el lugar en donde fue fotografiada, etc.
- El trabajo técnico dio vida a cada personaje. Se abordaron principios de respiración, proyección y calidad vocal, uso del tiempo, la energía y el espacio (tanto interno como externo).

Esta primera fase, que podríamos denominar introspectiva, sirvió para construir elementos de conexión con la escena: el uso del tiempo como variable del comportamiento de los personajes determinó el ritmo de las escenas que se estaban creando, y estas a su vez comenzaron a definir el modo de habitar el espacio escénico.

Los resultados de la indagación técnica estructuró la base sobre la que nuestras emociones transitaron creando gestos, movimientos y conductas, que puestas en relación con las otras actrices generaron situaciones teatrales. Las situaciones fueron entendidas como relaciones de tensión, observando primero la tensión propia de cada personaje y luego la tensión de las relaciones que surgían de las improvisaciones. Logramos la presencia escénica desde diferentes tensiones, tanto personales como grupales.

Resulta conveniente aclarar en este punto que cuando nos referimos a la técnica no estamos aludiendo a una cuestión mecánica. El uso de la técnica en nuestra propuesta de entrenamiento y creación parte de una concepción antropológica en la que la técnica es el modo en que las personas sistematizan su trabajo; en el caso de una técnica de la corporeidad

para la escena, está implícito que la misma aborda al sujeto en su totalidad y que se sistematiza según una lógica subjetiva de organización. En este proyecto, apuntamos a que cada actriz pueda sistematizar su propia técnica de trabajo. Por eso cuando nos referimos a la tarea técnica no estamos, en modo alguno, aludiendo a una tarea mecánica sino, identificando un proceso que implica desde el comienzo la creación de una poética propia.

Este trabajo se realizó a la largo del 2016, con 2 y hasta 3 ensayos semanales. Como resultado, a fines de ese año decidimos hacer una muestra abierta. En un solo día tomamos cada una de las escenas que teníamos hasta ese momento y montamos una muestra del trabajo que adquirió sentido a medida que se articulaba y en la exposición al público.

La dramaturgia de la poésis

La segunda fase abordó la creación de escenas. Conforme se avanzaba en este trabajo se iba constituyendo el sentido de la obra, su significación y su forma. El trabajo sobre las escenas generaba un criterio de selección que permitió configurar una poética propia. La dramaturgia del cuerpo, trabajada en la etapa anterior, fue el punto de partida y la improvisación fue el modo de búsqueda. Se establecieron ciertos criterios para pautar las improvisaciones, a saber:

- Indagar en la acción y el valor de la presencia de las actrices, no evocar, no representar
- Reconocer los vínculos que surgen en las improvisaciones, detectar tensiones dramáticas
- Indagar en comportamientos extra – cotidianos, identificar y deconstruir lógicas personales de vincular la emoción y la acción para proponer nuevos modos de acción y relación
- Explorar el tiempo, el espacio y la energía de las escenas, atendiendo al ritmo propio de las situaciones y encontrar la musicalidad en las mismas

Estas premisas evolucionaron hacia la creación de una lógica propia de funcionamiento, una autopoiesis que creaba al mismo tiempo el contenido y continente. Se hizo evidente la forma

en que, partiendo del análisis técnico de la presencia se potencia la poética de la obra. La organización de las escenas en una secuencia que evolucionaba en el desarrollo de las tensiones dramáticas dio lugar a la constitución del salto ontológico, tal como lo define Jorge Dubatti, a la configuración del plano metafórico en el que nuestra propuesta funcionaba. Según Dubatti:

(...) El origen y el medio de la *poiésis* teatral es la *acción corporal in vivo*. No hay poiésis teatral sin cuerpo presente en la dimensión aurática. No hay acontecimiento poiético sin la acción iniciada y sostenida por ese cuerpo presente (...) Esas acciones corporales, en interacción con el espacio tiempo cotidianos, producen (y a la vez están organizadas por) la *nueva forma* de un *nuevo ente*, forma en el sentido aristotélico: cada ente posee una materia y una forma que informa esa materia. Esa nueva forma o un nuevo *principio del ente* absorbe y transforma la materia-forma cotidiana e impone una forma diversa (...) El carácter de otredad y desterritorialidad de la poiésis permite considerarla “mundo paralelo al mundo”, con sus propias reglas: al establecer su diferencia (de principio formal y en consecuencia también de materia), el ente poético funda un *nuevo nivel del ser*, produce un *salto ontológico*. Esta capacidad de saltar a otro nivel y establecerse “en paralelo” le otorga al ente poético una naturaleza metafórica: es otra cosa respecto de la realidad cotidiana, y se ofrece a sí mismo como término complementario, extracotidiano, del mundo cotidiano. (Dubatti: 2010: 61-65)

Habíamos constituido un cuerpo poético, metafórico, un cuerpo monstruoso que se nutría de todas las personas que participaron del proyecto, de cada una de las intervenciones, incluyendo las constantes intervenciones de las fotografías que usamos como punto de partida, a las cuales volvíamos para reafirmar o modificar las primeras observaciones.

A lo largo del proceso pasamos por el caos y fuimos en busca, varias veces, de la redefinición. Pasamos por muchas entradas y salidas de personas al grupo. El proyecto está concluido y lo terminamos en el momento que logramos la construcción dramática a partir de las imágenes. La creación de la obra surgió desde la necesidad de una producción que valide el trabajo realizado, sumando la creación de textos propios y las inquietudes que este trabajo dejó en cada uno.

Hoy nos preguntamos cómo entendimos esto: sin saber cómo era una construcción dramática propia personal desde cero, un trabajo de 1 año y medio, de 3 directores, 3 actrices, con las ideas y vueltas de todo proceso.

La puesta en escena es lo que quedó a partir de una foto. Empezamos a entrenar en el 2015 y en el 2016 comenzó el trabajo. Muchas ideas, imágenes y escenas en varios planos que hoy buscamos unir, sostener a lo largo de tanto tiempo. Los materiales mutaron, cambiaron, hoy no son lo mismo que al principio.

Nuestra vida personal afectó al funcionamiento del grupo y del trabajo y fue unos de factores principales del desorden. No obstante, las vicisitudes vinculadas al esfuerzo por mantener un grupo durante casi tres años, también fueron reconocidas como parte del proceso, incorporadas a ese cuerpo monstruoso que se estaba creando, identificadas como el presente en el que cada integrante vivía este proceso creativo.

¿Cómo dar sentido a un relato que se crea de forma fragmentada? ¿Cómo asociar ideas, escenas, imágenes dentro de una composición teatral? Trabajar la resignificación de los sentidos, estados, ritmos, a través de un proceso de un año y medio de indagación, fue la pauta. Construcción y resignificación de lo construido fueron las estrategias.

MUNICIPALIDAD DE TANDIL
REGISTRO GENERAL DE PROSTITUTAS

HOJA INDIVIDUAL perteneciente a la mujer *Isabel Martín*
de *34* años de edad, de color *morena*, de estado *soltera*
nacionalidad *Argentina*, domiciliada en la casa de tolerancia de *Agustina Molfesa*
regentada por *Adelina Mac*
inscripta bajo el núm. **CC91 AGUSTINA MOLFESA**
Tandil, *Elbe* *27* de 1924

FOTOGRAFIA

GABRIELA PEREZ CUBAS
SEÑAS PARTICULARES
Orbit de nariz
ALEXANDER ECHANDIA
JAVIER LESTER **MARTINA CABRERA**

MUNICIPAL DE TANDIL
REGISTRO GENERAL DE PROSTITUTAS

la mujer *Ardoce Ferrari*
color *morena*, de estado *soltera*
domiciliada en la casa de tolerancia de
regentada por *Ana*
DELFINA RICARDO
de 1927

FOTOGRAFIA

CUERPOS PERFORADOS

GRUPO DE INVESTIGACIÓN EN TÉCNICAS DE LA CORPOREIDAD PARA LA ESCENA
VIERNES 18 NOV 20:00HS SALÓN MARRÓN (TERCER PISO) | PINTO Y CHACABUCO



Referencias

Barthes, Roland: *A cámara clara*. Nova Fronteira. Río de Janeiro. (1984)

Dubatti, Jorge: *Filosofía del Teatro II*

Maturana, Humberto: *El árbol del conocimiento*

Dirigir desde el cuerpo. Aportaciones de la filosofía para pensar el propio cuerpo en la dirección de actores.

Lic. Verónica Aguada Berteau.

Resumen:

El presente trabajo reflexiona sobre la labor de dirección de actores en teatro y hace foco en la relación corporal entre actriz y directora. Para ello, revisa algunos aportes filosóficos a las reflexiones sobre el cuerpo y los relaciona con operaciones de dirección de actores.

Palabras Claves: DIRECCIÓN- ACTUACIÓN- CUERPO.

Introducción

El estudio de las prácticas de dirección de actores es complejo, no está claramente definido, y no responde a modelos preexistentes. Éste requiere del trabajo con teorías que puedan atender a dicha complejidad desde diferentes ópticas. Parte de su complejidad radica en que existen tantas prácticas de dirección como directoras hay, ya que la misma es el resultado de las *tecnologías personales* que cada artista despliega en función de sus singulares definiciones sobre qué es actuar y qué es dirigir actores. En ese sentido, sería poco pertinente apuntar a trazar una técnica universal de dirección de actores.

El estudio se complejiza ante el hecho de que en general los estudios teatrológicos sobre la dirección en el teatro, si bien profundizan sobre otros aspectos competentes al rol, hablan superficialmente de la dirección de actores recordándole al lector la dificultad de hablar de la misma, como zona compleja e inefable. Jorge Dubatti (2014) señala que el teatro es un arte de la pérdida, que su condición de efímero hace que permanentemente se nos escape y que de alguna manera se resista a la publicación. Si a eso se le suma el hecho de que la práctica de dirección de actores en general sucede a puertas cerradas, ésta pareciera estar condenada a la invisibilidad. Y sin embargo la presencia de la directora en los ensayos deja huellas perceptibles en la producción actoral. Es desde allí que se vuelve necesario pensar categorías que permitan delimitar este objeto de estudio, trazar ejes que permitan

reflexionar sobre el rol y dar cuenta de operaciones de dirección de actores recurrentes en los ensayos. En ese sentido, mi estudio propone hacer una filosofía de la praxis.

La práctica de dirección de actores produce un acontecimiento diferente a sí misma: la actuación. Ésta es soportada en escena por un cuerpo poético significativo distinto al cuerpo físico de la directora. Es decir, que mientras que la actriz es sujeto y objeto de la actuación, la directora solo sería sujeto en la medida en que no es su cuerpo el que exhibe el resultado de su trabajo. Quizá este sea en parte uno de los motivos por los que, en general, la historia de la dirección universal y las reflexiones sobre la dirección, de alguna manera, supongan que la dirección teatral es a-corpórea: se reflexiona en torno al cuerpo de la actriz, de lo que la directora construye con dicho cuerpo, presencia real y viva del acontecimiento escénico, pero del cuerpo de la directora no se dice mucho.

En función de lo expuesto hasta aquí, de relatos de directoras, de mi experiencia como directora de actores y de mi intuición como investigadora, creo importante detenerme y focalizar en ese cuerpo olvidado, cuerpo reducido a cabeza. Este trabajo se presenta en el Congreso Internacional de Artes Escénicas de Tandil, en el grupo de trabajo “Presencias escénicas en busca de territorios poéticos”; y la invitación a profundizar en el valor de la presencia física y aurática para el artista escénico, me lleva a pensar en las prácticas corporales de la dirección para la escena. El objetivo es aproximarme a otras reflexiones sobre la dirección de actores para repensar el oficio de la dirección teatral.

Volver la dirección al cuerpo propio

“No se niega que el cuerpo y el pensamiento sean extensiones distintas. Lo que me interesa remarcar es que en la medida en que se entiendan y desarrollen como atributos tanto de la dirección como de la actuación, es que el acontecimiento teatral puede adquirir una potencia inusitada (...) el trabajo físico/performativo del director al relacionarse con la escena en un ensayo es tan necesario como el pensamiento y análisis de los actores durante el proceso creativo.” (Sequeira, 2013: 77).

En el artículo “La potencia de lo desconocido. Dirigir errando entre palabras y cuerpos”, Jazmín Sequeira plantea (y critica) tres supuestos tácitos que, según la directora e investigadora teatral cordobesa, condicionan la práctica artística y que dividen capacidades e incapacidades en la relación director-actor. Estos afirman:

“1) que la ejecución física del actor no es compatible con la intelectualización; 2) que el director, al estar lejos del cuerpo está en mejores condiciones para pensar, 3) que habría un todo (ideal) al cual el actor no podría acceder por estar inmerso en el

universo sensible corporal-a diferencia del director- que tiene la capacidad de ver/saber mejor por estar afuera del suceso escénico.” (Sequeira, 2013: 77).

Estos supuestos, presentes en cierto imaginario sobre la escena, merecen ser deconstruidos y la filosofía del cuerpo resulta una herramienta útil para dicha empresa.

Rápidamente se puede advertir como punto de partida una supuesta escisión entre ejecución corporal y pensamiento. Jean Luc Nancy nos va a recordar algo quizá obvio, pero olvidado, y es que todo acto de pensamiento nace de un cuerpo. El filósofo francés señala que las potencias del cuerpo son materiales e inmateriales: hablar, moverse, sentir, pensar, soñar, imaginar. En ese sentido, pensando en la dirección: “*Es un cuerpo el que ve un cuerpo*” (Nancy, 2016: 36). Esas doble potencias materiales e inmateriales del cuerpo son simultáneas e imbricadas tanto en que el trabajo de dirección como actuación, porque el cuerpo es el soporte de cualquier acción.

Revisando el primer supuesto, cabe preguntarnos ¿qué tipo de intelectualización no es compatible con la ejecución física de la actriz? Se dirá que la complejidad de cierta técnica actoral le dificultará cierto tipo de intelectualización: dejará de lado pensamientos valorativos para instalarse en el aquí ahora del trabajo performático, atenderá a la *propiocepción* y a lo que deviene de su producción actoral; conjugará su producción en resonancias con las de sus compañeros de escena; actuará en función del espacio escénico en el que se encuentre, real y/o imaginario; dialogará in situ con los requerimientos de la programática del ensayo (así fuere que no haya un destino claro en éste) y con los del director. Observando el tipo de operaciones intelectuales que supone la labor actoral, quizá la directora, que acompaña dichas operaciones, se encuentre en disposición de realizar la valoración que el actor no, sin embargo, cuando lo hace, también hay una pérdida de la información que da el cuerpo. Cuando la directora se ausenta de la percepción plena de la escena en post de perseguir un pensamiento valorativo, como podría ser contrastar la poética producida en la escena con la historia del teatro, durante ese lapso de tiempo pierde parte del suceso escénico, irrecuperable. Siempre que haya un foco, sucede un recorte: se abren posibilidades al mismo tiempo que se pierden otras.

2.1. El cuerpo como origen del conocimiento

En la medida en que directora se conecta con su propio cuerpo es que puede conectarse con el cuerpo de la actriz y dirigir materialmente. Michel Serres (2011: 77) señala que “*no hay nada en el conocimiento que no haya estado primero en todo el cuerpo. (...) No conocemos a nadie ni cosa alguna antes de que el cuerpo tome su forma, su apariencia su*

movimiento, su habitus, antes de que entre en danza con su aspecto". El cuerpo de la directora *mima* lo que ve con su cuerpo (incluso sin aparentes movimientos) para comprenderlo y operar a partir de allí. Imita virtualmente, entra en danza con la propuesta de la actriz a partir del sentido cenestésico. Este acto de percepción de la escena, para cooperar con ella, requiere un uso experto del cuerpo: "*Recibir, emitir, conservar, transmitir: todos actos del cuerpo experto.*" (Serres, 2011: 77).

Este acto de copia y conocimiento implica un salto creativo: "*cuando recibimos cosas, las hacemos nuestras; las subjetivamos*" (Serres, 2011:113) en tanto que apropiación de lo objetivo. "*Si recibimos o tomamos, también es preciso devolver, ya que intercambiamos. Al proceso de subjetivación (...) corresponde, como por simetría de equilibrio, el de objetivación, por el cual sembramos nuestro cuerpo por el mundo: en efecto, producimos*". En ese sentido, tanto si directora o director copia para conocer la propuesta de la actriz, como si sucede a la inversa, ambas operaciones incluyen un cuerpo que traduce y apropia, y por lo tanto se trata de una producción subjetiva y singular. Como actividad expectatorial, constituyente del hecho escénico, la escena incluye a la directora en el universo sensible corporal de ésta, que percibe y que retroalimenta con su presencia y performance, tanto en los ensayos como en las funciones a público (en esta última, como memoria experiencial).

Nancy especificará qué tipo de conocimiento produce el cuerpo ya que toda acción produce pensamiento sobre sí misma. "*Un cuerpo no deja de pensarse*" (Nancy, 2016: 79), pero ese pensarse no pertenece al dominio donde "*saber o no- saber*" constituye la cuestión, sino que pertenecen al dominio de la *experiencia* en tanto travesía, en tanto recorrido por los bordes de ésta (Nancy, 2016: 80). "*En el pensamiento del cuerpo, el cuerpo fuerza al pensamiento a ir siempre más lejos*" (Nancy, 2016: 30-31), extiende las potencias del pensamiento. "*De ahí que no tenga sentido hablar de cuerpo y pensamiento separadamente uno del otro, como si pudiesen ser subsistentes cada uno por sí mismo: no son otra cosa que su tocarse uno a otro, el tacto de la fractura de uno por otro, de uno en otro.*"

Localidad del cuerpo

"*El cuerpo es el ser de la existencia*" (Nancy, 2016: 17) y esa existencia siempre es local, siempre está situada en un lugar físico específico. Actriz y directora están físicamente presentes en los ensayos así sea en puntos cardinales opuestos: dentro o fuera de la escena en tanto construcción ficcional. Nunca podrán ausentarse esos cuerpos. Como se mencionó anteriormente, incluso cuando la directora no acompañe la obra en las funciones a público, su

presencia física en los ensayos es fundante en el proceso de ensayos y deja huellas visibles en la producción de actuación. En los ensayos se instala una zona de experiencia que conforma y configura el imaginario grupal sobre la obra, soporte del acontecimiento. En esta zona de experiencia es en la que se organizan a su vez la partitura de acciones, procedimientos o aquello que podrá ser repetido de una función a otra.

Por su localidad, el cuerpo es siempre expositor y expuesto a la vez: la presencia y operaciones de la directora afectan a la actriz y viceversa. Estas pueden afectarse mutuamente de un modo singular por la distancia: “*no hay contacto sin separación*” (Nancy, 2016: 43). La separación es la condición de toda relación. Para que haya relación no basta el *uno*. Son precisos al menos *dos*. La otredad, la diferencia, es condición de posibilidad. Esta separación posibilitará cierto vértigo creativo, en tanto que experiencia del cuerpo ante la desorientación y el encuentro con una lógica nueva.

En consonancia, Michel Foucault (2010:16) va a señalar que el cuerpo es el “*punto cero del mundo*”, el origen de cualquier relación. Para explicar este aspecto, me sirvo de una experiencia cotidiana: el punto cero se asemeja a cuando en la verdulería, una vez pesados los limones, la balanza asume ese peso como el de partida y vuelve a cero para sumar otras frutas. Las experiencias vividas impresas en la memoria de mi corporalidad, son mi punto cero para mi relación con la escena a la hora de dirigir. Punto cero cargado de experiencias que no implican necesariamente un vaciamiento sino asumir y aceptar los recorridos personales, las marcas personales, las heridas hechas carne. ¿Cuál es el “punto cero” de mi cuerpo como directora, origen de toda relación? A partir de la premisa de cuestionar el naturalizado reparto de lo sensible, ¿cómo puede colaborar que asuma las potencias de mi cuerpo para provocar la escena? Desde allí y hacia afuera es que se dirige mi cuerpo. Mi cuerpo está siempre en otra parte porque es a mí alrededor donde están dispuestas las cosas.

Paradoja del cuerpo del director

A su vez, el cuerpo de la directora se encuentra dividido: mientras que no puede fugarse físicamente de su cuerpo fenoménico, permanentemente su atención se fuga de sí y se vuelve uno con el cuerpo de la actriz en un proceso de “*transustanciación sensorial*”, proceso mediante el cual el cuerpo articula, a través de sus sentidos, con el medio que lo circunda. La manifestación de la performance actoral tiene el carácter de esa exposición con la que articulará la dirección. El hacer de la actriz y de la directora parecieran superponerse como resultado de un proceso empático y de trabajo en cooperación.

Esta condición doble y paradójica es fundante en la dirección de actores. Ésta requiere estar percibiendo en simultáneo el propio cuerpo y el de las actrices. La cabeza se desprende del cuerpo sin que sea necesario decapitarlo. Está hecha de agujeros (Nancy, 2016:108). Puede estar en el afuera, donde su atención se posa. En “El cuerpo utópico”, Foucault reflexiona sobre la paradoja de estar permanentemente fugándonos de nuestro cuerpo y en simultáneo seguir encarcelados a él. Estas fugas virtuales de mi cuerpo como directora hacen sentir como propias las potencias de los cuerpos de los actores. Y a partir de ellas me dispongo al juego.

Perspectiva corporal en operaciones de dirección de actores.

De lo hasta aquí expuesto se desprenden algunas operaciones que desarrollaré haciendo foco en su aspecto corporal. El trabajo de la directora con actrices es relacional, y por lo tanto, la afectación es mutua: afectan a uno la producción física o físico-verbal del otro. Estas operaciones en general suceden superpuestas en combinaciones variables. Sin embargo las podemos distinguir, diferenciar y precisar.

3.1. Percepción: mirar y escuchar.

En las artes escénicas, ese tejido viviente que es el cuerpo de la actriz, se construye en tensión con la mirada de un otro. Mientras que en las funciones a público la mirada externa es de los espectadores, en el proceso de ensayos es de la directora. Como señala Anne Bogart (2008: 83) “*Observar es perturbar (...) la calidad de mi observación y de mi atención puede determinar el resultado de un proceso*”. La acción de observar, operación específica de la dirección, incluye un cuerpo que recibe y dicha recepción es en simultáneo propositiva. La actriz percibe el modo en que es mirada y escuchada: en el trabajo de identificar valorativamente su propia producción, la cualidad de la expectación funcionará cual péndulo tanto si la directora está en quietud total o si reacciona con manifestaciones evidentes para la actriz.

Daniela Martín, directora e investigadora de Córdoba, identifica en entrevista que es una operación de dirección de actores “*mirar detenidamente*”. Ese cuerpo que veo “*¿qué está generando, que me está generando? ¿Cómo se está vinculando con el otro? ¿De qué está hablando?*” Para la directora, mirar detenidamente implica trabajar la propia ansiedad para no

hacer una lectura general sino particular y así hablar con precisión. Así como las actrices, las directoras nos formamos y entrenamos en modos de percibir la escena para operar con ella.

Irrupción vocal

Desde esa distancia, habla. Irrumpe en la escena con un timbre, una calidad vocal, un volumen, un texto y un contenido. Que la actriz escucha, percibe, que le afecta y que intelectualiza. Todo eso en simultáneo mientras sigue su accionar en la escena o cortando con ella al escuchar y continuando después. La directora puede especular con eso: en ocasiones solicita que no se corte la escena con sus intervenciones incluso cuando estas no sean comprendidas del todo. Es una decisión de dirección cortar o no con el flujo escénico para focalizar y trabajar el detalle.

Al respecto, en una entrevista que le realicé a Guillermo Cacace, el director y pedagogo bonaerense afirma que le gusta gritar en los ensayos, entendiendo al grito como un acto pasional (como en el deporte) y que dicho acto no sería conductista en la medida en que él desconoce las respuestas que va a obtener o que quiere obtener.

Irrupción física

La directora puede ingresar a la escena, como una actriz más, o como un fantasma, que susurra cosas al oído, que toca los cuerpos, los ubica en el espacio. ¿Desde dónde se toca? ¿Por qué se toca? El tacto, el contacto, dice cosas que no necesariamente han pasado por un proceso de intelectualización, o conciencia de sí. De alguna manera, no comunica nada en término de lenguaje. Jazmín Sequeira, señala en entrevista que a veces actúa “*desde afuera para que contagie*”. El contagio funcionaría desde una “*lógica afectiva, epidérmica, de las sensaciones, en varias dimensiones (vital, sabia, erótica)*”

Por su parte, Cacace señaló que cada vez se da más permiso para estar en la escena y que en ocasiones opera mediante “toques”. Recurre a toques porque la palabra hace un envío a lo racional: “*mi palabra como director también tiene que ser encarnada en pulsiones*”. El toque físico, según el director, hace que el actor no haga el ejercicio de tratar de entender. Hay allí una “*desarticulación del logos*” por lo que “*todos en el ensayo entramos dentro de una fiebre*”. El director señala que no siempre se puede tocar, que necesita percibir cierta disponibilidad del otro para el toque.

Mimar para conocer

Este punto y el siguiente fueron introducidos en **2.1. El cuerpo como origen del conocimiento**. La directora puede *mimar* lo que la actriz hace, tanto manifestando externamente o no. Mima para conocer a la actriz o mima para que la actriz se vea reflejada. Mimesis corporal para acceder al conocimiento: operación de dirección para entender los sucesos corporales de la actriz. En una clase al decirle a un aprendiz de dirección “mirá lo que hace la actriz con su boca”, el director rápidamente mimó con su rostro el gesto. Repetí el procedimiento con otras directoras y la respuesta inmediata fue esa: tomar la forma de lo que se buscaba ver. “*El niño adquiere la motricidad de los gestos; por sus posturas, ¿imita antes de que sus sentidos estén formados? ¿Ve el modelo antes de imitarlo? ¿O lo imita para verlo mejor?*” (Serres, 2011: 75).

Mimar para dar a conocer

La directora hace lo que quiere ver. Lo pide explícitamente con su cuerpo. La actriz mima el accionar de la directora, y en esa traducción, nuevamente vuelve a imprimir su subjetividad. La construcción actoral es soportada por un cuerpo singular, el cuerpo de las actrices. Sin embargo ese cuerpo singular ya no sería simplemente el cuerpo de la actriz como unidad, sino que el resultado de la construcción es un cuerpo intersubjetivo, hecho de fragmentos, y que incluye las singularidades de la actriz y de la directora. Si *mimar* es el modo en que accedemos al conocimiento, entonces actriz y directora miman el cuerpo de la otra, *cuerpo utópico*, ajeno y propio.

Conclusión

Las reflexiones hasta aquí planteadas forman parte de mis primeras aproximaciones a pensar la relación corporal entre actriz y directora. Quedaría pendiente pensar en profundidad la contra parte de esta relación y que es la perspectiva de la actriz en este proceso. La organización en operaciones permite ver detalles de operatorias que en general suceden en simultáneo y sin un necesario orden causal.

Creo importante el trazado de estas operaciones como punto de partida para el diseño de ejercitaciones para la formación de directoras de actrices. Estas buscarían entrenar la percepción en un sentido amplio. Poner a las futuras directoras en contacto no solo con su

programática para los ensayos, sino también con el trabajo con la contingencia, con aquello que sucede en los ensayos y que no es programable.

Bibliografía

BOGART, Anne (2008), *La preparación del director*, Barcelona, Alba.

DUBATTI, Jorge, (2014), *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires, Atuel.

FOCAULT, Michel (ed. 2010), *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires.

Ed 1986

NANCY, Jean-Luc (ed. 2016), *Corpus (Nueva edición aumentada)*, Madrid, Arena Libros.

SEQUEIRA, Jazmín (2013) “La potencia de lo desconocido. Dirigir errando entre palabras y cuerpos” en *ENSAYOS. Teoría y práctica del acontecimiento escénico*, Alción Editora y Ediciones DocumentA/Escénicas, Córdoba, Argentina.

SERRES, Michel (2011) *Variaciones sobre el cuerpo*, Buenos Aires: Fondo de la cultura económica.

Archivo personal referidos:

- Entrevistas a: Daniela Martín (Córdoba, 20 de julio de 2016), Jazmín Sequeira (Córdoba, 22 de julio de 2016), Guillermo Cacace (Córdoba, 23 de junio de 2016).
- Ensayos de: Paco Giménez.
- Seminario de Dirección de Actores “Fabricando el todavía”. Profesor: Luciano Delprato (Córdoba marzo-junio de 2016).

Lo psicodramático como dispositivo de intervención en la formación de profesores y licenciados en Teatro, el atravesamiento corporal como posicionamiento político epistemológico para la coordinación grupal.

Prof. Juan Jacinto Camer Mastropiero

juan_camer@hotmail.com

Ayudante alumno, Dinámica de Grupos- Facultad de Arte – UNICEN

Lic. Carlos Marano

cmarano@speedy.com.ar

Profesor Adjunto, Dinámica de Grupos- Facultad de Arte – UNICEN

Prof. Marisa Rodríguez

mrodri@arte.unicen.edu.ar

Profesora Adjunta, Dinámica de Grupos- Facultad de Arte - UNICEN

Palabras claves: psicodrama – grupo – teatro.

Resumen:

El presente trabajo pretende comunicar un dispositivo de intervención pedagógica, su dinamismo a lo largo de estos años anclados en un espacio de formación de Profesores y Licenciados en Teatro plasmando los cruces entre el campo grupal y teatral tanto desde lo político epistemológico como metodológico. Se trata de un equipo de trabajo que desde la coordinación piensa y sostiene un proceso vivencial de atravesamiento corporal – verbal de un grupo clase en la construcción de una caja de herramientas para el posicionamiento como coordinadores en el desarrollo de la tarea docente, actores y/o directores teatrales. En el desarrollo del trabajo se irán tensionando los cruces entre los campos grupal – teatral para visibilizar las potencialidades creativas en la escena educativa y artística que tomará el registro del existente escénico como unidad de trabajo en la intervención coordinadora entre lo molar y molecular.

¿De qué hablamos cuando decimos dispositivo?, ¿y psicodrama como dispositivo pedagógico?

En este primer punto, interesa resaltar la relevancia que adquiere pensar la enseñanza en clave de dispositivo dado que el mismo permite un posicionamiento estratégico del docente, una lectura situacional y un campo de intervención con un mayor registro de la complejidad de lo educativo. El dispositivo es un fomentador, revelador de sentidos

múltiples, de significados explícitos e implícitos, de lo que proviene de lo subjetivo, de lo intersubjetivo, de modos de relación entre los sujetos, de relaciones con el saber. Desde este lugar, abordar las clases desde el psicodrama de la multiplicidad implica un reconocimiento de su capacidad de producción en tanto dispositivo.

Un dispositivo técnico, en su implementación, permite desplegar potencialidades formativas, objetivar la experiencia propia para convertirla en objeto de estudio y rescatar aspectos “invisibilizados” de la práctica para resignificarla. Asimismo, permite “poner en acto” un ambiente facilitador y de continencia, un encuadre que crea condiciones de seguridad psicológica para llevar adelante la tarea propuesta.

En un marco de quiebre de aquellos instituidos modernos que sostuvieron la tarea docente, más que nunca se hace imprescindible poder pensar la intervención educativa en términos de dispositivos. Más aún, si este dispositivo es pensado para formar docentes. Aquellos tránsitos formativos que el dispositivo disponga se constituirán en trayectorias formativas operativas o no, para que el estudiante del profesorado se piense y se proyecte como docente, en la situación actual. Aquí, hacer foco en la experiencia pretende visibilizar el lugar que la experimentación, el tránsito, la vivencia tienen en este proceso formativo atravesados por el uso del psicodrama de la multiplicidad como dispositivo de intervención. “El cuerpo del actor en el trabajo de “experimentación” es la mancha de Bacon. (...). Pero todo este proceso requiere entrenamiento (imaginación, técnica) (...). Para descubrir el “accidente” en la mancha de Bacon hay que haber arrojado muchos años de “manchas”. Hablamos de oficios. De artesanías. De producciones”. (Pavlovsky, 2000: 250).

Acerca de un equipo de trabajo, posicionamientos políticos, pedagógicos y metodológicos

Así, desde el año 2006, fuimos constituyendo un equipo de trabajo, conociéndonos y vivenciando tránsitos colaborativos en la formación, desplegando la caja de herramientas que, desde la cátedra consideramos relevante. Cuando nos referimos a caja de herramientas estamos pensando en clave foucaultiana acerca de aquellos saberes y habilidades que se despliegan en una situación para la intervención desde y con un dispositivo puntual. La modalidad de trabajo consiste en que los alumnos, rotativamente y por equipos de trabajo, van relatando aquellas partes del registro semanal de observación en el grupo de teatro que les llame la atención, aunque aún no sepan por qué. Armamos una ronda de comentarios y vamos sugiriendo textos para “leer” esa cotidianeidad que traen. Esos textos están ubicados en el programa en distintas unidades y son referenciados en función de su relevancia para

leer la situación, momento en el que se encuentra el grupo clase. Cabe aclarar que los alumnos se van moviendo en distintas canchas, una el grupo clase de Dinámica de Grupos de los días viernes de 15 a 18 hs, última materia que cursan en la semana. Otra cancha es la del grupo que salen a observar, tratamos que sean espacios no escolares dado que en otra materia de segundo año, en el primer cuatrimestre hacen un acercamiento a lo escolar para ser pensado en clave del campo didáctico. Y una tercer cancha es la del equipo de trabajo, de a dos o tres integrantes se agrupan y se constituyen en equipo de trabajo al estilo del equipo de trabajo que ellos visualizan desde la coordinación de los docentes de Dinámica de Grupos. En estas tres canchas van transitando por el rol de observadores y coordinadores de grupos en tanto cotidianeidades atravesadas por el campo social, institucional y teatral.

Durante todo el año se van realizando distintas aproximaciones a lo que definimos como salida de campo en el segundo cuatrimestre. Todos estos acercamientos implican por un lado realizar la actividad pero también dar lugar a un espacio de relato y narración de lo realizado, de un trabajo de poner en palabra, de decir lo que les pasó pasando por la actividad, dando lugar a que ellos puedan trabajar y trabajarse en el relato, en la escena cotidiana observada, vivenciada y narrada verbal y corporalmente. Se trata de contar pero también de escenificar. Se trata de devolver al grupo desde la palabra por parte de la coordinación pero también desde el cuerpo, desde las propias escenas que se evidencian como existente y las que se producen a partir de ellas.

Lo que va apareciendo en la escena, el rumbo que toma la escena que hace que el coordinador tome otra línea de sentido, algo de lo que se venía armando y que se terminó de decantar. Kononovich y Saidón (1994:27) sostienen la importancia de trabajar las escenas institucionales como escenas cotidianas, es trabajar con las intencionalidades, no surgen con signos preformados, son signos que portan el acontecimiento y no lo representan. Se trata de habilitar pero primero habilitarse como coordinador un cuerpo investido, cuerpo libidinal, cuerpo en las relaciones de producción, cuerpo significante.... Conservas que inhiben la creatividad. Espacios extraterritoriales que tienen conservas pero que en la dramatización aparecen huecos, clivajes donde las conservas dejan de operar o menguan para dar lugar a las líneas de fuga. Esto da lugar a que aparezca la transversalidad. Correrse no es no estar, es estar desde otro lugar.

Palabra y cuerpo como Entre en la intervención de la escena grupal.

Es (por otro lado) Entre, tejido intangible en la tarea, sea operativa o disruptiva, es portadora de inscripciones corporales, es performática. En la labor de coordinación en teatro, ya sea en talleres, cátedras universitarias, seminarios, ensayos de obras etc, se trabaja siempre con devoluciones de lo “visto”, “¿qué vimos?”, se suele decir y el grupo y el coordinador, o el equipo de coordinación, “opinan” acerca de lo sucedido, o sea el existente escénico. La intervención es devenir, es flujo constante, son líneas moleculares que tejen un Entre, que también circulan por los bordes de las escenas colectivas. La molarización de esas líneas de sentidos en forma vectorizada desde la palabra, es la devolución enunciada/discursiva. La devolución crea Entre, es molar y molecular, depende del coordinador convivir con la misma desde un lugar u otro. Poder pendularse, al decir de Pavlovsky y Kesselman, entre dos estares de la coordinación (1991)

¿Dónde está lo molecular y dónde lo molar en la devolución? ¿Cómo se nos presenta? Está en nuestra performatividad, en nuestras intervenciones discursivas, en nuestra recepción y en nuestra espectación, depende de cómo nos posicionamos, del rol que asumimos y se nos adjudica, la forma en la que se nos presenta como sujetos de devolución. Cuando un estudiante realiza un trabajo frente a un grupo está devolviendo en su performatividad algo del proceso que vivenció (afectación, vectorización del deseo colectivo) y el grupo y equipo de coordinación que especta es atravesado por esa devolución. Cuando estos espectadores le devuelven a los performer’s “lo que vieron” no lo hacen desde el llano, si quizás desde el sentido común, pero no desde la intemperie y el despojo total, porque somos sujetos implicados y más aún, en procesos colectivos de enseñanza y aprendizaje. Como así también, en procesos más amplios que están encarnados en nosotros como inscripciones propias de los campos discursivos que nos atraviesan con sus textos y que perforamos también con nuestros discursos y prácticas (Lo macropolítico). Es un error muy frecuente relacionar a la devolución con la conceptualización, o la reflexión conceptualizante (el aprendizaje que sólo precisa de palabras), cuando sabemos que no hay ni una sola mente que piense sin cuerpo, ni un cuerpo que ande sin mente, que somos una unidad bio-psico-social. SOMOS UNA UNIDAD. Y nuestras reflexiones deben ser encarnadas (discursivas/performativas).

Con esto decimos, la devolución es molar y molecular, se presenta en forma de enunciación/discursiva y de enunciación/performativa y depende del rol que ocupemos como coordinadores, la vivencia de la misma. Aclaramos, que en lo performático puede haber discurso-verbal y en lo discursivo-verbal performatividad, no se contrarrestan y su

diferenciación tiene como finalidad destacar si predomina la enunciación con palabras o la enunciación que incluye a las palabras, pero que puede prescindir de ellas y prioriza el cuerpo del sujeto de enunciación en sus comportamientos sociales.

Horizontes en la formación docente, el existente escénico como unidad de trabajo en la intervención coordinadora.

¿Cómo mirar y mirarse en la docencia para encontrar las fisuras y tensiones de la máquina educativa?. Muchas veces, como docentes no desarrollamos un rol coordinador, nos limitamos a hacer nuestra parte y a esperar del otro lo que suponemos debe hacer sin registrar las potencialidades, las territorializaciones y desterritorializaciones que se van sucediendo. Keselman, Pavlovsky y De Brasi describen su experiencia como un dejarse llevar por el orden caótico y rizomático de las sesiones, esto para la docencia se constituye en la contradicción misma de su sentido fundador. Hoy lo consideramos la cuestión central, dejarse llevar, dejarse afectar por la situación de clase y registrar las líneas de fuga desde donde poder realizar una intervención operativa en el grupo, en la institución, en la sociedad. En este sentido nos interesa rescatar otra expresión de los mismos autores cuando señalan que “la historia puede explicar el porvenir. Pero no el devenir. El devenir estalla con sus nuevos órdenes” (Keselman, Pavlovsky y De Brasi: 15). El espacio y el tiempo quedan bloqueados por los dispositivos tradicionales de formación. La realidad educativa actual, la inmanencia de la regla y la pérdida de la hegemonía de la ley universal reclama que los docentes nos constituamos en coordinadores – directores de escenas, más que nunca, afectados por las situaciones que atraviesan lo educativo, no desde una mera catarsis sino de un genuino agenciamiento, una apropiación deseante. “Un director (...). Su subjetividad no es la que él siente, sino la que es capaz de dejar a su través. Todos los flujos e intensidades posibles. (...) Para desaparecer tranquilo tiene que haber desarrollado un estilo. (...) Haber creado su propia singularidad”. (Keselman, Pavlovsky y De Brasi: 31)

En este marco, la intervención psicodramática desde la perspectiva de la multiplicidad se constituyó en un eje vertebrador de la propuesta. La formación psicodramática y el entrenamiento en el uso de esta metodología, como integrantes de un grupo y como coordinadores facilita el desarrollo de una habilidad que consideramos de crucial importancia en la formación de docentes, actores y directores de teatro: la capacidad de “pensar en escenas”.

El desarrollo de la habilidad de “pensar en escenas” implica profundizar la observación; aprender a observar la realidad como si fuera una sucesión de escenas; aprender a penetrar en la cotidianeidad y convertir cualquier situación, en una serie de imágenes/escenas: con sus aperturas, sus ritmos, sus códigos, sus relatos, sus desarrollos y sus posibles desenlaces. Este dispositivo adquiere potencia para transformar cualquier situación (una imagen, un recuerdo, una anécdota) en una escena y en una sucesión, a veces más ordenada, otras más caótica, de escenas.

Este dispositivo invita a abordar en la realidad y el devenir que va conformando toda persona, todo grupo, toda institución y convertirlo en una escena, rescatando su especificidad, su propia organización y su relación con otras imágenes y escenas posibles. Se trata de interiorizar una concepción dramática del espacio, del tiempo, de los cuerpos y sus movimientos, de los discursos de los cuerpos, de sus relaciones con otros cuerpos y con el entorno.

Pensamos a la experiencia como vivencia en estado de reflexión; por lo tanto, la potencia del dispositivo radica en que se trata de comprender que en toda producción se narra algo de la historia personal, grupal, institucional y social. La escena grupal expone múltiples subjetividades, inscripciones, atravesamientos y sentidos.

¿Cómo ver los múltiples sentidos, las múltiples escenas y espacios que se crean entre el autor, la obra, el público y los participantes que están en una escena? ¿Cómo aprender a pensar en escenas? ¿Cómo construir herramientas para pensar y analizar la historia personal y autobiográfica que atraviesa toda producción narrativa?

En este sentido, Carolina Pavlovsky (2003) señala la necesidad de propiciar un pensamiento en imágenes, no gramatical, no estructural... que rompe el sentido cerrado, bloqueado de una historia individual, en este caso de un alumno en formación, más allá de la carrera elegida, pensándose en su rol profesional. Cuestión para la cual hay que estar bien entrenado y de esto se trata este proceso de formación, de un invite al entrenamiento...

La potencia del dispositivo radica en la complementariedad del aprendizaje desde lo conceptual y lo vivencial, donde el hacer se constituye en material para la producción, abriendo otros recorridos posibles de significaciones, no visualizados, no registrados, no previstos pero que, en su condición de existente, resignifican y transforman el material de trabajo.

Nuestra historia ligada a la formación docente ha constituido ciertas tradiciones en las formas de pensar la docencia, no obstante, apostamos a que las prácticas educativas, en este

caso la formación de profesores, pueden constituirse como productoras de nuevas formas de reflexión sobre el rol docente, en las cuales lo convivial, como aquella disposición a la captación del otro, sea incorporado como una postura frente a la práctica educativa desde la función coordinadora.

Bibliografía

Fernández, A (2007) “Las multiplicaciones dramáticas: una intervención rizomática” en Las lógicas colectivas, Editorial Biblos.

Fernández, A.M. (1989) El campo grupal. Notas para una genealogía. Buenos Aires, Nueva Visión.

Kesselman, H.; Pavlovsky, E.; Fridlewsky, L. (1987) “La obra abierta de Umberto Eco y la multiplicación dramática”, en Lo Grupal 5, Buenos Aires, Búsqueda.

Kononovich, B.; Saidón, O. (1991) La escena institucional. Buenos Aires, Lugar Editorial.

Konovich, B y Saidón, O; (1994) El cuerpo en la clínica institucional, Editorial Lugar, Bs. As.

Pavlovsky, C; “Acerca del cuerpo sin órganos” en Revista Campo Grupal. Marzo 2000.

Pavlovsky, C; (2003)“Líneas de fuga en el trabajo con Psicodrama” en Revista Campo Grupal. Año 6, N° 48.

Pavlovsky, E, (2000) “Estética de la multiplicidad” en Lo grupal: devenires e historias. Ed. Galerna.

Pavlovsky, E.; Kesselman, H. (1989) La multiplicación dramática. Buenos Aires. Búsqueda.

Pavlovsky, E.; Kesselman, H. (1991) “Dos estares del coordinador”, en Lo Grupal 9, Buenos Aires, Búsqueda.

Pavlovsky, E.; Kesselman, H. (1996) Espacios y creatividad. Buenos Aires. Búsqueda.

Souto, M. y otros (1999). Grupos y dispositivos de formación. Colección Formación de Formadores. Buenos Aires. Ediciones Novedades Educativas y Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A. Serie “Los Documentos 10”.

Poesía de luz y sombra

Iara Souza

Comenzamos por localizar el teatro en Belém, Pará, como un lugar donde construimos enfrentándonos, constantemente, a una máquina de precarización, caracterizada por la total falta de inversión, ya sea financiera o, incluso, simbólica, Y que se profundiza por la ausencia de cualquier tipo de política pública. Además, una constante militarización del espacio público -provocado por el discurso de la seguridad pública-, vacía los espacios de convivencia en la ciudad, las plazas, los teatros, cines son sustituidos por los conglomerados de tiendas que se colocan como la única forma de convivencia posibles de aliar al mismo tiempo confort, seguridad y consumo. La única forma que encontramos para reaccionar es tomar la misma máquina de precarización e intentar de alguna forma de insurrección. Por supuesto, no dejaremos de cobrar al Estado el bienestar social al que tenemos derecho. La forma que encontramos es una poética basada en la Gambiarra. En Brasil Gambiarra tiene varios sentidos, aquí vamos a considerar el que tiene una aproximación con el improviso y con el bricolaje. De forma sucinta, significa solucionar problemas sin las técnicas, herramientas y materiales apropiados, trabajando de improviso con lo que se tiene en manos (Bouffleur, 2006: 25).

En los procedimientos de la *gambiarra*, el camino es práctico y retrospectivo: hay que recurrir a un conjunto ya constituido, formado por herramientas y materiales; tomar o reexaminar su inventario; finalmente, y sobre todo, involucrarse en una especie de diálogo con los índices antes de elegir entre ellos la posible respuesta que el conjunto puede dar a su problema. El que produce la *gambiarra* interroga todos los objetos heterogéneos que constituyen su tesoro y, debe preguntar, lo que cada uno podría significar, contribuir al reconocimiento de un conjunto a ser realizado que, sin embargo, después de todo, dice a desde del conjunto instrumental sólo a respecto del arreglo interno de sus partes.

En la *gambiarra*, un elemento puede interactuar con todos los demás y con la organización general del artefacto construido. La decisión de usar un elemento depende de la posibilidad de colocar otro en su lugar, de modo que cada elección implica una completa reorganización de la estructura, que nunca será, ni siquiera vagamente, imaginada. La interfaz creada con su medio, la reorganización impuesta por él resulta en una estructura, sirviendo al problema asumido, que a

causa de las contingencias del proceso, está siempre reordenando sus intenciones iniciales. El resultado es único e imprevisible.

Los procedimientos en la producción de una *gambiarra* no se limitan a cumplir o ejecutar, sino hacer dialogar partes heterogéneas bricoladas no sólo con las cosas, como acabamos de ver, sino también a través de las elecciones hechas entre la precariedad y las posibilidades que surgen a partir del repertorio y la vida del creador. Siempre se coloca de sí mismo en la *gambiarra*.

Pensando a partir de Deleuze y Guattari nos planteamos la siguiente cuestión: ¿qué procedimientos podríamos tomar prestado de la *Gambiarra* que nos ayuden, en el campo de las poéticas escénicas, que pudieran provocar encuentros entre cuerpos y que hagan proliferar y producir presencias en escena? (Souza, 2017). Con eso, nos estábamos planteando una cuestión importante para nuestro trabajo, que teniendo la luz como inductora, tiene la pretensión de una desterritorialización de los sentidos, de una fuerte construcción de presencia, para solo entonces volverse itinerante, nómada, precaria, deseo de expresión, procedimientos de fuga. De una dramaturgia de la luz minoritaria. Deleuze utiliza tres características para definir un devenir menor: la primera es un fuerte grado de desterritorialización; la segunda es que en ellas todo es político, porque en ellas todas las cuestiones personales están ligadas a la política, al microcosmos que engendran y construyen; la tercera característica es que todo toma un valor colectivo (Deleuze & Guattari, 2003, pp. 41-42). Devenir minoritario imprevisto, que no puede ser capturado dos veces de la misma manera - singular, abierto, un encuentro en el que los acontecimientos generan un campo de imprevisibilidad que asienta al espectador como el gran fabulador, cuyo imaginario es convocado para construir las historias invocadas por las imágenes y el juego de la escena. Llamamos las acciones artísticas para la producción de una obra abierta de *procedimientos de fuga*. Son ellos:

Desmontar - Colocar a los pedazos, desmenuzar. Para Deleuze y Guattari (2003, p.88), el desmontaje es una de las dimensiones del devenir minoritario, también una marca de una biopotencia que resiste al biopoder. Un requerimiento sólo puede funcionar como desmontaje, por dentro de la propia máquina que desmonta. Desmontar es una forma políticamente eficaz de cuestionar los dispositivos del poder. En los caminos de Derrida (2006), la deconstrucción es justamente el desmontaje de estos dispositivos de poder que ponen en cuestión regímenes de visibilidad e invisibilidad o de visibilidad y hablabilidad. Incluso con el desplazamiento constante de los procedimientos de fuga durante todo el proceso, el desmontaje es casi siempre el procedimiento de fuga colocado en primer plano. Sólo después de desmontar podemos apropiarnos,

experimentar y acoplar, para volver a desmontar y así no parar nunca, hasta llegar en una forma abierta que devenga minoritaria y, a su vez, se actualiza como una pregunta hecha por cada espectador a partir de su propia lectura del mundo, de sus afectaciones. Sin ella no hay rizoma, ni bricolaje, no hay agenciamiento colectivo. El desmontaje no es sólo dividir en partes en el sentido de partir a los pedazos, antes mucho más desmontar las funciones, y con ello operar sobre el sentido, el nombre y el concepto. Instalando un juego de consumo del objeto fuera de su programación, subvertimos el sentido y las funciones, damos énfasis a la presencia del objeto y su red de relaciones emerge en la constitución de nuevos flujos de visibilidad y de la credibilidad a que son sometidos. El desmontaje puede actuar sobre una imagen, un objeto, un concepto, una idea, un movimiento, una obra. En nuestro proceso desmontamos todo lo que usamos, nada se coloca en el escenario sin haber pasado por esta operación. El objeto luminoso obliga a una invención de una técnica de manipulación específica cuyos límites son la propia forma y estructura de los objetos y, principalmente, su precariedad. En el momento del desmontaje, las nuevas potencias hacen que todos los objetos experimentados se vuelvan precarios, pues ellos van a ser desterritorializados de su forma y función, dejando de existir y pasando a pulsar como posibilidad. Esto va a condicionar, - en el sentido de influenciar-, la forma en que nos apropiamos de él cuando buscamos poner la luz en primer plano.

Para desmontar, hay una parte del trabajo que consiste en abrir rondas de experimentaciones aleatorias hasta encontrar una 'intimidad' con la luz, estar conectado, vestido y armado. Cuanto mayor es la vivencia con los objetos, con la luz, más posibilidades de uso se abren, impidiendo que formas y funciones obstruyan el estado de juego de apropiación de la luz, manteniendo en flujo la desterritorialización. Dentro de este movimiento, un repertorio técnico nuevo y es una operación de minoría, que implica desmontar principios estructurantes de la iluminación escénica y así devenir menor. Servirse de lo que nos minora y encontrar espacios para nuestra biopotencia. Desmontar es una acción de desplazamiento, desmembrar, interrumpir, restar avanzando sobre la convención, sobre los acuerdos de la escena. Al desmontar, tallamos las partes, creamos estrías, reentrenadas y también nos hendimos, estriamos y reentramos en nuestro propio cuerpo. Al quebrar, al romperse, transformamos la cosa en una imposibilidad, obstruimos su función, su flujo natural, y así podemos coleccionar materiales, sensaciones, sentidos y reinventarlos, extrayendo nuevas potencias. Desmontamos para provocar nuevas potencias.

Apropiar - El artista plástico brasileño Hélio Oiticica llamaba "Apropiaciones" a su programa de experimentación: "Encuentro un 'objeto' o un 'conjunto de objetos', formado de partes o no, y de él me apropio como algo que tiene para mí un significado cualquiera, es decir, lo transformo en obra"

(Oiticica, 1986: 77). Esta actitud de tomar posesión del sentido de los objetos y hacer de ello una operación de creación artística no fue inventada por Oiticica, a pesar de que no podemos dejar de reconocer las particularidades de su obra y de la potencia de sus apropiaciones, principalmente en lo que se refiere a su apropiación de la estética de las favelas brasileñas. La apropiación, esta acción de dar nuevos usos y nuevos sentidos a objetos, tiene como marco de fundación dado por la historia del arte en el ready-made, cuya figura central fue Duchamp. Ampliando y colocando esa noción de apropiación como la forma del arte se produce o se reproduce, Duchamp plantea también una cuestión entre la obra de arte original - aquella producida a partir de una materia prima, cuya firma estilística marca la obra como única e irreproducible y los meros objetos de consumo, que se producen en serie. Siendo así, la apropiación como forma de producción de arte trabaja directamente con objetos producidos por otros y ya en circulación en el mercado cultural. Esto implica, según Nicolas Bourriaud (Bourriaud, 2004),

[...] inventar protocolos de uso para los modos de representación y las estructuras formales que existen. Se trata de tomar todos los códigos de la cultura, todas las formas concretas de la vida cotidiana, todas las obras del patrimonio mundial, y ponerlos en funcionamiento. Aprender a usar las formas, como nos invitan a los artistas que se abordarán aquí, es, en primer lugar, saber usufruir de ellas y morarlas (Bourriaud, 2004: 14).

Así, en la descripción de Bourriaud sobre la noción de "post-producción", concuerda con el programa propuesto por Oiticica y añade el segundo término, siendo el primero apropiarse y el segundo, habitar. El proceso de producción del arte consiste en la apropiación de objetos culturales en el sentido de apropiarse y habitarlos. Pero eso no se constituye sólo para el artista, pues la propia forma de recepción de la obra de arte cambia de mera 'apreciación' para 'frucción'. El espectador ya no es el observador, él también se inscribe como operador cuando atiende a la invitación para apropiación y construcción de sentidos.

El concepto de apropiación es bastante conocido en el teatro, donde la visualidad puede ser muy bien definida por la noción de apropiación. En sus más diversas formas de relación con el tiempo, el espacio y el cuerpo, la apropiación es una premisa constante. Por supuesto, esa relación se hace específica en cada acontecimiento. Incluso en las formas donde la mimesis y la representación son la base estética, todavía tenemos los procesos de adaptación espacio / temporales como resignificación de otros lugares. Cuando inscribimos una narrativa sobre un determinado espacio, como el escenario italiano, reinventamos un lugar que no puede ser reproducido, por su naturaleza efímera. La apropiación en el teatro tiene esa naturaleza única de reconfiguración.

A respecto de la apropiación, es preciso decir que ella también tiene un carácter de colección de elementos, que pueden ser a la vez abstractos y concretos. Es decir, un objeto puede ser apropiado inmediatamente para un nuevo uso, puede ser guardado en reserva para usarlo en un momento oportuno o puede que el propio acto de apropiar genere la creación.

Al apropiarse del objeto decimos que hacemos en él un habitar nómada, como aquel que usamos para recorrer el espacio táctil que abrimos, interpretado como un encuentro y paso de flujos técnicos, semióticos, físicos, estéticos. Un territorio recorrido ininterrumpidamente, provocando la emergencia de tensiones y resistencias. Estos dispositivos disparadores atraviesan esos flujos y al atravesarlos, dejan su rastro, marcando la forma en que operamos y dispusimos de todo lo que encontramos, haciendo de esos encuentros un acontecer. La subversión, en su forma de corte y sustracción, es que hace que cada diferencia sea cuestionada, reconocida y apropiada dentro del proceso de construcción de la dramaturgia de la luz desarrollada por nosotros.

Cuando la subversión abre el camino a la apropiación y se conecta a ella, comenzamos un proceso de coleccionar esas apropiaciones, desde la que se hace sobre la manipulación de un objeto hasta la que se relaciona con la técnica de otro elemento del equipo. Nos apropiamos de la experiencia de cada uno, lo que va creando varios tipos de repertorios, varias colecciones de imágenes, gestos, sensaciones y técnicas disponibles.

Experimentar – la experimentación, dentro de las líneas teóricas propuestas en ésta investigación tiene como propuesta, significa que no estamos subordinados a ningún plano anterior, excepto, al que se refiere a la organización de la propia experiencia. Las herramientas usadas se circunscriben a las que son o serán dominadas por el operador. Los materiales son aquellos encontrados en el entorno de las impregnaciones por las que pasamos a lo largo del proceso, o que está disponible, descrito como un conjunto de posibilidades finitas y heterogéneas al extremo.

La experimentación también abre un proceso de creación que está anclado en una pregunta: ¿Y si? La partícula "se" fue explorada en el proceso de entrenamiento del actor por Stanislavsky (2008). Para él, es a través del "si" que podemos iniciar actos creativos y movilizar las acciones internas y externas de la naturaleza y del organismo humano que nos llevan fuera del 'mundo real'. Los "y si" que colocamos aquí se traducen como acción sobre las cosas del mundo. Esto implica decir que el proceso es invertido, partimos de la materialidad del mundo y no de la memoria de él, para ahí sí, accionar memoria e imaginación. El "e" que precede al "si" constituye un proceso por adición, partimos de una acción, o mejor, de una secuencia de acciones. "Y si" yo: negar, impedir, parar, desplazar, cortar, predicar, golpear, abrir, entrar, salir, girar, invertir, mover, etc. El "y si" se

convierte en un procedimiento, un dispositivo de fuga que experimenta por la acción, otras formas y posibilidades de relación con las cosas del mundo. Traza líneas de fuga provocando desequilibrios, cambios de dirección, haciendo conexiones, convirtiéndose en multiplicidad. El "y se" plantea una cuestión cuyo objetivo es crear un lugar de resistencia, construido en los intentos de dar respuestas y como forma de enfrentamiento.

La experimentación es uno de los puntos por los que huimos del diagrama del teatro contra el cual nos insubordinamos. El teatro que vivimos tiene como fuerte principio la experimentación de los elementos de la escena, por eso es posible considerar que fue justamente el ejercicio de experimentar que nos trajo hasta aquí. Aprender a lidiar con un lenguaje poético y estético a través de la experimentación cambia la forma en que nos relacionamos con las cosas del mundo. Yendo de "Y si" en "y si" avanzamos sobre las cosas del mundo, haciendo de la experimentación un procedimiento de fuga que, en el proceso de construcción del *Opus Lux*, pretende crear una red de singularidades. Esta red de singularidades es una mezcla de afectos activos y reactivos (Deleuze & Guattari, 1997) que van a componer el campo de sensaciones que operamos.

La experimentación crea un desbordamiento de líneas sedimentadas que sólo se rehace por nuevas conexiones de afectos, como un devenir oscuridad, por ejemplo, que expone el cuerpo a las potencias de la luz y de la sombra. Los cuerpos en escena, sus regímenes de visibilidad y hablabilidad, sufren una multiplicidad de atravesamientos. La experimentación lleva a un atravesamiento de los cuerpos, a un nuevo afecto. Los cuerpos se relacionan como prótesis dentro del flujo de experimentación. Una apertura para múltiples posibilidades, para una potencia nómada.

Contar - Construir una nueva territorialidad, conectando flujos desterritorializados. Proceder por y, y, y, y,... adición de elementos heterogéneos en fuga. Conectar por afectación o creando territorios de afectación. Forzar potencialidades de encajes y acoplamientos que dejen pasar flujos de sentido que los interrumpan, que los desvíen. Construir y manipular objetos, sensaciones, percepciones y afectaciones. Colocar cuerpos de diferentes materiales en conexión. Lo que se conecta no se convierte simplemente en la suma de sus puntas, sino como multiplicidad. De este encuentro intensivo nacen nuevas afectaciones, nuevas percepciones. Sangre que fluye en las venas, electricidad que fluye en los hilos, imágenes que fluyen en la retina. Construyendo una máquina que se mezcla por conexión.

La conexión de materiales de naturaleza diferente sólo es posible en los movimientos de apertura que provocan encuentros de los flujos, como por ejemplo, cuando la actuante manipula conscientemente los objetos, determinando cómo va a agarrarlos para que suceda un mejor

aprovechamiento del paquete de luz que él posee, eso implica que todos los ejercicios hechos de desmontaje, de apropiación, de experimentación están siendo accionados, en todos los gestos. Es en este momento que la red de afectación mapeada en la experimentación es manipulada. En esta red están involucradas y absorbidas las afectaciones del actuante y la del dispositivo disparador. Este objeto disparado viene cargado de sus propios flujos sedimentares, sus funciones y formas, que llamamos la “vida propia de la cosa”, y que va a implicar en otra línea de intensidad - el tiempo de la cosa, donde cada intercambio entre los elementos heterogéneos implica varias etapas de conexión. Esto logra materializar un estado de atención y tensión que desborda al espectador.

Los procedimientos de fuga son estas actitudes conceptuales que pensamos que son fundamentales a la hora de decidir por un proceso abierto, experimental y que tiene como característica la precariedad, haciendo lo que podemos con lo que tenemos. Y para avanzar sobre nuestra propia precariedad y resistiendo a ella, construimos nuestros procedimientos de fuga sobre los procedimientos de la *gambiarra*. Sumando sobras y experiencias, reinventando técnicas, usando el bricolaje como fondo. Ellas componen nuestra propuesta de acción artística, nuestros principios de construcción poética. Es nuestra acción de resistencia e intervención, que se procesan al plantear cuestiones abiertas, puntuadas de forma incisiva, en relación a los modos como la experimentación funciona a través del 'y se', del desmontaje de los sentidos y de las formas en la perspectiva de, al mismo tiempo, apropiarnos de ellas. Estas operaciones son los elementos para descentrar los lugares de poder en la escena y provocar la conexión con otras dimensiones, haciendo que los bloques y líneas de intensidad aparezcan, surjan de las tensiones generadas por las interrupciones, subtracciones y subversiones, pero también de la presión de los actos interventivos de desmontaje, de apropiación, de experimentación y de conexión, en favor de una reinención de esas relaciones de poder que han delegado la iluminación escénica para un segundo plano. Devenir minoritario del que nos apoderamos y por medio del cual pensamos las prácticas cotidianas por sus dimensiones múltiples que crecen en la medida en que abren espacios de conexión.

Bibliografia

- Bourriaud, N. (2004). *Pós-Produção: Como A Arte Reprograma O Mundo Contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Deleuze, G. (1968). *Spinoza et le Problème de l'expression*. (Tradução não publicada de Luis Orlandi). Paris: Minuit.
- Deleuze, G. (2002). *Espinosa: Filosofia Prática*. (D. Lins, & F. P. Lins, Trads.) São Paulo: Escuta.
- Deleuze, G. (2007). *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia* (Vol. IV). São Paulo: 34.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *O que é Filosofia?* (2ª ed.). São Paulo: 34.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2003). *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Derrida, J. (2006). *Gramatologia* (2ª ed.). São Paulo: Perspectiva.
- Oiticica, H. (1986). *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Souza, I. (2017). *Os Sonhadores Das Sombras: Uma Cartografia Poética Das Micropolíticas De Resistência Da Dramaturgia Da Luz Opus Lux*. Universidade de Aveiro/Universidade do Minho, Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas . Não Publicado.
- Stanislavski, K. (2008). *An Actor's Work: A Student's Diary*. New York: Routledge

“Professora”: estudos de atuação como provocação de crítica e sentidos

Por Alice Stefânia Curi (Universidade de Brasília)ⁱ

Palavras-chave: dramaturgia de ator, concepção, sentidos

Desde meus estudos de doutorado venho me debruçando mais teoricamente sobre aspectos dos processos composicionais do corpo cênicoⁱⁱ. É notório e cada vez mais explorado o fato de que as ações do corpo cênico em interação com o texto dramático podem desdobrar e promover fricções entre inúmeras camadas de sentido. Venho desenvolvendo reflexões sobre esta ideia, que compreendo como ligada ao âmbito da dramaturgia de ator, sobre a qual escrevi:

(1) uma dramaturgia de ator é necessariamente relacional e conectiva, na medida em que o atuante é o principal responsável, no jogo cênico, pelas articulações e fricções entre as diferentes dramaturgias da cena; (2) a dramaturgia de ator engloba diferentes camadas e se abre a diferentes procedimentos e poéticas, mas se relaciona à responsabilização, por parte do ator, de seus próprios processos de produção de presença e sentidos; (3) no sentido dessa autonomia e responsabilização, é preciso lembrar que todas as escolhas estéticas e pedagógicas são necessariamente políticas, na medida em que refletem modos de perceber o mundo em suas perspectivas epistêmicas e históricas; (4) ao compreender as especificidades desse campo, cumpre problematizar, pensar e sistematizar pedagogias que viabilizem essa autonomia. (CURI, 2013, p. 926)ⁱⁱⁱ

Jorge Dubatti no contexto de uma Filosofia do Teatro se refere a “três ângulos de análise da poética: trabalho, estrutura e concepção” (2016, 61). O modo como o autor desenvolve sua reflexão acerca deste terceiro ângulo de análise aponta para além da dimensão estética, para os caracteres ético e político da concepção ou cosmovisão (95).

Chamo de concepção de teatro a forma como, prática (implícita) ou teoricamente (explícita), o teatro concebe a si mesmo e concebe suas relações com o conjunto do que há no mundo: o ser humano, a sociedade, o sagrado, a linguagem, a política, a ciência, a educação, o sexo, a economia etc.” (2016, 62)

Ao ocupar e exercitar um lugar de autonomia e autoria, o ator se coloca ainda mais próximo de um lugar concepcional, logo político e epistêmico. Dubatti convoca a figura de um ator filósofo, que ele define como “um ator que se interroga e interroga o mundo a partir de suas práticas e saberes” (2016, 180). Discutindo as singularidades dessa figura ele remonta à noção de “dramaturgia de ator”, à qual refere-se como “uma escritura com o corpo, no espaço e no tempo do acontecimento” (2016, 177), e sobre a qual compreende que “essa escritura implica também uma leitura: a do próprio ator sobre os materiais dramáticos que ele produz. Um pensamento sobre a própria escritura. O ator escreve e lê sua própria escritura” (2016, 177).

A noção de concepção se relaciona então com uma visão de mundo, com um posicionamento crítico. Articulada à noção de dramaturgia de ator cumpre perguntar, como qualquer texto, ou mesmo nenhum texto, pode ser pretexto para crítica, para exercitar um olhar sobre o mundo?

Em 2015 o coletivo Teatro do Instante^{iv} em colaboração com o grupo português Teatro O Bando^v montou sua versão do premiado texto “Contra o Progresso” de Esteve Soler (traduzido para 17 idiomas, ganhador do Prêmio Godot de melhor texto em 2013 na França e inédito em português até nossa montagem). O trabalho foi fruto de uma criação que partiu de proposições atoriais em fricção com a fonte dramática e com um espaço cênico não convencional: uma casa, um galpão, as dependências de um teatro^{vi}.

A experiência que discuto aqui é relativa às questões que alimentaram e mobilizaram a concepção da cena “Professora”^{vii} presente no texto “Contra o Progresso”, supracitado. A cena apresenta uma professora contando a conhecida história de Chapeuzinho Vermelho para seus estudantes, que fazem tímidas interrupções ao longo da narrativa. No texto de Soler, a fábula narrada vai ganhando nuances e desdobramentos violentos à revelia da própria Professora que a narra. Os alunos vão desaparecendo da sala de aula um a um e vão sendo como que tragados pela própria história lida, para pavor da professora. De acordo com as rubricas esta termina a cena sozinha e em pânico com os uivos de um lobo que se aproxima.

Logo de início propus à direção fazer um solo com a cena, o que pressupunha assumir as falas dos estudantes, visando experimentar cenicamente a alternância de personagens. Por ser um tema que há muito me inquieta, passei também a buscar meios de atrelar à concepção uma crítica à instituição escola em seu formato mais convencional, que percebo como lugar de silenciamento e apagamento de singularidades. Concordo com a visão de Amílcar Barros que diz que “A educação e a aprendizagem são um adestramento (...) onde os ciclos, biorritmos, sentidos e percepção são anulados pelos critérios, hábitos, condutas e valores que perpetuam a eficiência interpretativa e produtiva”. (2011, p. 80. Tradução nossa).

Personificando em alguma medida essa instituição castradora, entendi que a professora não precisaria ser interpretada apenas como mais uma vítima do lobo (como o texto e rubricas de Soler nos pareciam sugerir), tornando-se assim, dialeticamente devorada e devoradora, aterrorizada e aterrorizante, oprimida e opressora, vítima e algoz, neste contexto complexo.

Assim, em uma primeira versão, trabalhei fazendo uma espécie de teatro de animação de

pequenas jujubas à guisa de alunos, as quais eu ia comendo a cada vez que, como Professora, eu era interrompida por um deles. Ao come-los, calava-os e podia seguir com a narrativa. O trabalho de seguir falando o texto enquanto comia as jujubas gerou um trejeito de boca, uma fisionomia e uma voz que foram adotados para o trabalho, embora as jujubas em si tenham sido dispensadas. Outro aspecto explorado foi em relação às botas brancas de PVC usadas por todo o elenco, em todas as cenas. Ao explorar diferentes modos de acoplá-la a meu corpo cheguei a um modo de andar que assumi para a personagem, ainda que as botas tenham voltado ao acoplamento usual nos pés. Também com a investigação das botas fui descobrindo possibilidades sonoras no contato destas com o chão. O ruído produzido aí remetia ao rangido de coisas velhas, portas ressequidas, criando uma ambiência de local ermo, abandonado, o que imprimia um clima de suspense que favorecia a cena. Essa exploração inicial com as botas abriu caminho para uma pesquisa mais minuciosa de sonoridades produzidas a partir de ações físicas em contato com outros materiais: mesa de madeira, cadeira de balanço, folhas secas, papeis, luminária, coisas caindo.

Outra referência presente em minha proposta de caracterização foi a figura da famosa apresentadora brasileira de programas infantis, Xuxa. Loira e com olhos azuis, exatamente como a Chapeuzinho proposta no texto de Soler, Xuxa marcou época por sua presença massiva na mídia e por uma relação ambígua com as crianças: carismática, sexualizada, bastante direta e por vezes até rude com o público mirim. Achei que a citação à Xuxa também poderia mobilizar ambiguidades de sentido que me interessavam, e que me remetem tanto à fábula de Chapeuzinho quanto à própria escola, algo entre docilidade e violência; ingenuidade e opressão; domesticação e selvageria, agregando à cena outras camadas críticas, ainda que menos evidentes.

Do ponto de vista da atuação trabalhei com a ideia de alternância e sobreposição de diferentes figuras e estados identificados no texto tanto na forma de vozes (primeira pessoa e discurso direto nos diálogos entre a professora e seus estudantes), quanto por meio de referência narrativa (terceira pessoa, fazendo referência aos personagens da fábula de Chapeuzinho). Assim, por vezes acumulo ou fricciono, outras vezes alterno características dos estudantes, do lobo, da chapeuzinho, do lenhador e da vó, mantendo a figura da Professora como linha condutora durante quase toda cena.

A cena é intimista e a proximidade do público é essencial ao trabalho. O espaço cênico fica praticamente no escuro e é constituído por dois ou mais espelhos (ou janelas de vidro, quando fazemos em um ambiente que disponha disso, como na casa, por exemplo), uma luminária sobre

uma mesa de madeira, fotos antigas de crianças penduradas no teto, uma cadeira de balanço sobre uma cama de folhas secas. A iluminação inicial é esverdeada e bem baixa com uma música criada para a cena^{viii} que remete a atmosfera de um bosque e vai crescendo em clima de suspense. Neste ambiente veem-se apenas as imagens penduradas de rostos de crianças em fotos que remetem àquelas tiradas em ambientes escolares, ou aos rostos desaparecidos impressos nas contas de luz do Brasil, ao mesmo tempo que sugerem lápides, memória do que foram um dia, ou do que poderiam ter sido: estarão vivas ou mortas as crianças que ocupam aquela sala de aula? Mortos-vivos, mortos em vida, petrificados de medo, congelados e usurpados em suas infâncias?

Assim que entro em cena, correndo, amedrontada e ao mesmo tempo assustadora, a música cessa e a pouca iluminação sai em fade out. Através de cheiros^{ix} e outros recursos como os sons produzidos pelas ações (ranger de madeira, ruído da luminária, folhas secas quebrando, papel rasgado, botas de borracha arrastando, etc.) e da frágil iluminação exclusivamente manipulada pela própria atriz (com dimerização e alguns blackouts feitos com a luminária) aposta-se em uma trama múltipla de sentidos semânticos e sensoriais visando uma composição polissêmica e polifônica. Nas palavras do crítico Valmir Santos do site Teatro Jornal^x,

Nessa teia (...) os criadores valorizam os discursos e disposições dos personagens. Investem no peso das palavras corrosivas de Soler. Bem como a elas aderem imagens derivadas com síntese pelo desempenho dos atores e pelo pensamento dos espaços cênicos itinerantes pela casa térrea de vasto quintal. Espaços em que os desenhos de cenografia, sonoridade e luz são vitais, como na cabana sensorial em torno de *Chapeuzinho Vermelho*, em inspirado solo de Alice Stefânia (2015)

Ao propor sua filosofia do teatro a partir de perspectivas mais inscritas em uma dimensão fenomenológica, Dubatti discute a eficácia de campos como a semiótica como principal instrumento teórico para discutir teatro, preferindo agregar noções como acontecimento e presença. Para ele a discussão acerca da presença de algum modo integra as perspectivas de acontecimento (fenomenológica) e de provocação e desdobramento de sentidos (semiose ilimitada) para além de uma relação unívoca entre signo e significado, assumindo ainda uma dimensão micropolítica:

A presença é manifestação fenomenológica e constitui, ao mesmo tempo, signos de presença. Voltar a pensar a presença e conceder-lhe centralidade no acontecimento teatral significa restituir ao teatro seu poder humano e político, sua periculosidade de incidência social e mudança, o convívio, a reunião da cultura vivente como acontecimento político em si mesmo. (DUBATTI, 2016, 158-159)

A ênfase nos sentidos da presença reforça a crítica que desejo metaforizar em relação a políticas de domesticação no ambiente escolar, que na realidade refletem uma crise humana de

presença, generalizada. Vivemos um tempo de profunda alienação dos sentidos do corpo. Um tempo de atropelo de ritmos vitais, que ocorre desde a tenra idade. Na maior parte das escolas o espaço lúdico, sensível e criativo é muitas vezes negado ou minimizado para dar lugar ao despejo de conteúdos por vezes sem qualquer significado ou repercussão afetiva para a criança e para o adolescente. Barros alerta que “abstrair-se da corporalidade nos procedimentos de ensino-aprendizagem é reduzir, encapsular e abstrair o perceptivo, o sinestésico, o experiencial e sua intensidade estética da dimensão epistêmica.” (2011, p. 81).

Somos cotidianamente sujeitados a inúmeros dispositivos de extorsão de qualidades muito potentes de nossa corporeidade, colocadas em prol de uma engrenagem pautada na neutralização dos afetos e vetorização destes para fins de consumo e produtividade, na manutenção da lógica operativa do capital. Processos a que somos expostos desde a docilização escolar, até a vetorização perversa de nossos desejos, os quais são empurrados a um consumo compulsivo e acrítico não só de produtos, mas também de comportamentos e identidades. Quantas meninas desejaram ser Xuxas nos anos 80? Quantos meninos tiveram seu imaginário erótico colonizado por figuras assim?

Penso que um dos aspectos mais potentes da arte reside no poder de mobilização no corpo daquilo que nele é cotidianamente negado, amortecido e neutralizado. O mundo precisa de presença, afetos, vivências que fomentem e autorizem a emergência de sentimentos, percepções, sensações, encontros, sensibilidades, experiências, aberturas, porosidade. Nesta perspectiva me interessa investir em cenas que mobilizem mais a noção de sentido que a de significado no processo de recepção. Às vezes importa menos comunicar mensagens de modo inequívoco e mais confrontar imagens e textos, provocar tensões através do jogo com a materialidade cênica, visando provocar a emergência de uma constelação de sentidos na cena e suas reverberações singulares. Esta visão se coaduna ao pensamento de Hans Ulrich Gumbrecht, que identifica uma potencialidade interessante nas fricções entre efeitos de presença e efeitos de sentido:

(...) o “sistema arte” é o único sistema social no qual a percepção (no sentido fenomenológico de uma relação humana com o mundo, mediada pelos sentidos) é não só uma condição prévia da comunicação sistêmico-intrínseca, mas também, juntamente com o sentido, é parte do que essa comunicação implica. (...) A relação entre efeitos de presença e efeitos de sentido também não é uma relação de complementaridade, na qual uma função atribuída a cada uma das partes em relação à outra daria à copresença das duas a estabilidade de um padrão estrutural. Ao contrário, podemos dizer que a tensão/oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido dota o objeto de experiência estética de um componente provocador de instabilidade e desassossego. (GUMBRECHT, 2010, pp. 136, 137)

Assim, o caminho que trilhamos na composição desta cena fluiu por perspectivas que dialogam com as questões aqui discutidas. Buscamos construir, em interação com o texto de Soler, um universo onde o público fosse mobilizado também por sensações. Foi buscado o aguçamento dos sentidos do espectador, como audição, olfato, visão, por meio de uma sinfonia de ruídos, aromas que remetem tanto à escola quanto à floresta, e um trabalho de iluminação minimalista que prioriza closes, detalhes, sombras e efeitos de distorção. Além desta perspectiva, foram trabalhados sentidos críticos em relação à escola. O sumiço dos alunos metaforiza seu apagamento subjetivo no processo de adestramento a que são submetidos. Tanto o lobo quanto a Chapeuzinho estão complexa e paradoxalmente dentro da própria singularidade desta Professora que oscila ímpetos de selvageria e docilidade assim como cada um de nós, demasiadamente humanos e contraditórios em nossa complexidade subjetiva.

BIBLIOGRAFIA

BARROS, Amílcar Borges de. *Dramaturgia Corporal. Acercamiento y distanciamiento hacia la accion y la escenificación corporal*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2011.

CURI, Alice Stefânia. Dramaturgias de Ator: puxando fios de uma trama espessa. In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Rio Grande do Sul, UFRGS, volume 3 número 3, pp: 923 – 938, set/dez 2013

DUBATTI, Jorge. *O Teatro dos Mortos*. Introdução a uma filosofia do teatro. São Paulo: edições SESC, 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença*. O que o sentido não consegue transmitir. RJ: Contraponto e PUC-Rio, 2010

KASTRUP, Virgínia. *A invenção de si e do mundo*. Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

ⁱ Alice Stefânia Curi é atriz, diretora, pesquisadora. Professora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, Brasil. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Poéticas do Corpo (linhas de investigação: Dramaturgias de Ator e coletivo sênior Teatro do Instante). E-mail: alicestefania@gmail.com

ⁱⁱ A pesquisa do doutorado, defendido em 2007, gerou o livro *Traços e devires de um corpo cênico*, publicado em 2013 pela editora Dulcina.

ⁱⁱⁱ Publicado na Revista Brasileira de Estudos da Presença. Disponível em <http://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/38126>

^{iv} Linha de Pesquisa e criação artística do Coletivo Poéticas do Corpo, coordenado por mim e pela Professora Rita de Almeida Castro. <http://poeticascorpo.blogspot.com.br>

^v Com mais de quarenta anos de existência, trata-se de um dos mais relevantes grupos portugueses da atualidade, dirigido pelo Professor aposentado da Escola de Cinema e Teatro de Lisboa João Brites. Nossa parceria iniciou em 2013 e de lá pra cá temos feito trocas anuais.

^{vi} Acerca dessa experiência escrevemos o artigo “En Contra – experimentos: fricções entre espacialidades e dramaturgias” na Revista Conceição. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647645>

vii **FICHA TÉCNICA DA CENA**

Cena da peça “En Contra: experimento#” do Teatro do Instante

Texto: Esteve Soler

Atuação: Alice Stefânia

Direção: Diego Borges

Direção de movimento: Giselle Rodrigues

Criação musical: Antenor Ferreira

Ambientação aromática: Rita de Almeida Castro

Caracterização: Alice Stefânia

Cenografia e iluminação: Diego Borges e Alice Stefânia

Colaboração artística: Guilherme Noronha, Sara de Castro e Rui Silva (Teatro O Bando - Portugal)

Duração: 15 minutos

Faixa etária: 14 anos

^{viii} A música criada para a cena é de autoria de Antenor Ferreira.

^{ix} A sinergia de aromas foi especialmente criada por Rita de Almeida Castro.

^x Conferir em <http://teatrojornal.com.br/2015/09/deslocar-e-preciso-a-aridez-em-esteve-soler/>

Vínculos de poder desde el cuerpo del actor

Ramiro Martín Trejo – Jorge Lucas Romero

Introducción

Considerando como punto de partida los vínculos de poder que se perciben en las estructuras sociales pero, intentando sintetizar esto en la posibilidad de exploración entre cuerpos, sexos y género, el presente trabajo pretende elaborar una reflexión de la teatralidad presente en la construcción físico/escénica de Lucía y Él.

La obra fue el resultado del proceso formativo en la Cátedra de Dirección de la Licenciatura en Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, estrenándose en agosto de 2017 en la ciudad homónima. El trabajo se abordó a partir de: el cuerpo de los actores (la relación entre ellos y el espacio), objetos (producción de material y montaje de secuencias) y recursos externos (música); logrando así una dramaturgia colectiva. Posteriormente, con improvisaciones consignadas desde la Dirección, se incluyeron nuevos materiales que operaron como disparadores (textos literarios, textos periodísticos, anécdotas cercanas) hacia el montaje final.

En el escrito compartiremos experiencias del proceso de construcción a partir de la fisicidad de los actores y nuestras reflexiones sobre las relaciones de poder.

Decir desde el cuerpo

En su libro Racionalidad técnica y cuerpo danzante – Devenires escénico-teatrales, la Mg. Beatriz Lábatte expresa:

“... el pasaje de la psicología de la creación a la psicofisiología del proceso, la convicción de que los procesos psíquicos y físicos se determinan mutuamente, bien podría caber en la afirmación de Ugo Volli en relación a que - las técnicas del cuerpo son técnicas del alma - .

Remitimos aquí a una de las clasificaciones propuestas por Volli para las técnicas del cuerpo: las públicas y las personales. Dentro de las técnicas personales, es decir, aquellas que se realizan en soledad, privadamente y sin el propósito de ser vistas, se incluye al training del actor [...] Las técnicas personales conllevan una necesaria experiencia subjetiva que no resulta fácilmente objetivable y que se relaciona con particulares formas del saber. Hay en estas técnicas, dirá Volli, un momento creativo que se alcanza en estados de cansancio extremo.” (2017: 42,43)

En virtud de lo mencionado ubicamos al proceso creativo de Lucía y Él en una búsqueda de sentidos a partir de la fisicidad, y luego ésta, encaminada hacia la deconstrucción del individuo para la conformación del sujeto/personaje en situación hallada.

Los encuentros del grupo de trabajo iniciaron con el propósito de *entrar en confianza en la entrega del cuerpo*. Claro que, esta afirmación refiere a la necesidad de hallar los nuevos lazos que harían del cuerpo de los actores los elementos de trabajo principal en el trazado de una idea/premisa ya determinada: la violencia. En este punto lo sensorial desde acciones, reacciones, secuencias y repeticiones, dieron pie al agregado de sentido. Era importante lograr que surgiera lo genuino, entendido esto como lo que no es propio del actor o de la actriz, sino que surge del *cansancio del cuerpo o el brote del alma*.

Logrado el objetivo del proceso inicial y sumando estímulos/recursos externos atravesados por las subjetividades individuales y grupales comenzó a aparecer otra materialidad para el montaje final, el texto. Supimos preguntarnos ¿quién habla?, ¿qué dice?, ¿cómo lo dice?, pero más importante aún ¿qué palabras usa?. La decisión fue optar por un lenguaje coloquial, un decir impulsado por la fuerza enérgica del cuerpo. A nuestro entender vinculamos esto con las palabras de Lábette:

“... Artaud proponía recuperar las posibilidades de expansión de lenguaje sonoro más allá de la palabra, apropiarse de una acción vibratoria que el sonido produce sobre la sensibilidad. Esto incluiría el trabajo con el ritmo, con los sonidos, palabras, balbuceos, onomatopeyas, gritos. Se trataría, para Artaud, de la recuperación, para el sonido en el teatro, de una capacidad de acción real sobre nuestra sensibilidad quebrando el límite impuesto por las palabras y por el significado a la sonoridad del cuerpo escénico.” (2017: 286)

Una vez estrenada, y entendiendo esto como parte del proceso, apareció la voz del espectador y las ideas tan bastas como cada uno de los observantes: el cuerpo de los sujetos/actantes como fortaleza de la propuesta, la claridad de la premisa principal y los vínculos de poder, la necesidad de la palabra libre, medida, quebrada, sin pretensión (entendido desde literatura como lenguaje embellecido), etc. Esto llevó a reforzar acciones, tiempos y a permitir una mayor apertura al diálogo con el público, entendiendo también que éste es un participe directo en la construcción de la premisa principal.

El poder del vínculo

Lo cotidiano, lo que sucede en el vínculo entre dos personas casadas, es la primer imagen propuesta al espectador. Ahora, lo que se verbaliza, lo que se muestra y lo que no, dan cuenta de la dinámica con la que se procederá al nivel del relato, de construcción espacial y de construcción física; una mecánica de fuerzas contrapuestas, se ejecuta aquí una acción de dominio entre sujetos actantes; Michel Foucault expresa en cuanto a la definición de las relaciones de poder:

“... en las relaciones humanas, sean cuales fueren [...] el poder está siempre presente: me refiero a cualquier tipo de relación en la que uno intenta dirigir la conducta del otro. Estas relaciones son por lo tanto relaciones que se pueden encontrar en situaciones distintas y bajo diferentes formas; estas relaciones de poder son móviles, es decir, pueden modificarse, no están determinadas de una vez por todas.”¹

La escena presenta la animalidad en el cuerpo, seducción mediante, para el sometimiento final. Uno propone y el otro entra en un juego cómplice que, con el público, legaliza el pretender hacer al otro y con el otro. Este vínculo entre ambos, busca deconstruir una idea inicial, la de la pareja moderna, tradicional y conservadora, regla imperante en la sociedad tucumana, o en palabras de Jorge Dubatti: la idea propia del territorio donde se gestó la propuesta². Al mismo tiempo que las fuerzas de estos personajes se disputan el poder, llegan a momentos de tregua, de pacificación de las acciones e ideas, de diplomacia

1 Michel Foucault, La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad (diálogo con H. Becker, R. Fernet-Betancourt, A. Gomez-Müller, 20 de enero de 1984)

2 “Llamamos territorialidad a la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales singulares.” - Jorge Dubatti. Herramientas de Poética Teatral: concepciones de teatro y bases epistemológicas. Universidad Nacional de Buenos Aires.

concertada para establecer las reglas de continuidad. Es decir, se logra entrever las posibilidades de libertad de cada uno, sujetos libres, nuevamente siguiendo a Foucault, que ejercen un dominio sobre el otro en la medida que este lo permite según sus posibilidades de resistencia. Citando al texto original:

“(Ella lo sienta y trata de explicar la situación cotidiana; él se pone como nene caprichoso y después de escucharla modifica su actitud por una más seductora con pequeños toquitos)

Lucía: Él cree que porque es su casa, puede andar así, casi desnudo. (Lucía recibe ese estímulo -transición-, pide permiso y se va para atrás. Lo provoca, él reacciona como un animalito y Lucía lo arrincona)

Lucía: ¿viste el árbol de papaya, amor? Está lleno de frutos. Amor... cierto que vos no distinguís una papaya de un melón, mi amor, perdón, me había olvidado que no terminaste la escuela primaria, que empezás a tartamudear cada vez que estamos en público charlando con las personas: “yo yo yo sss, so, so, soy”; mi amor me había olvidado que van dejarte sin trabajo, porque sos un inútil, un bruto, un bestia, ignorante, seco, corto de mente, diminuto, pequeño, así una nada, una porquería. (Pellizcos con cada una).

Amor el otro día la vi a la Juanita, estaba discutiendo con un flaco, el media un 1.80 y ella mide sólo 1.50, la flaca lo miró fijamente, se levantó la remera y sacó una navaja... bum bum bum (a cada bum Él reacciona corporalmente y comienza a crecer el temor), lo partió en mil pedazos, lo hizo mierda, lo dejó tirado en la calle lleno de sangre, igual que esos perritos atropellados en la ruta (hace como perrito chocado a él y al público) ¿sabés que nadie hizo nada? no llegó la policía, tampoco vino la ambulancia, lo dejaron ahí en la vereda. Nadie se metió, los tiempos no están para andar metiéndose...

Él: (sentado en diagonal a ella comienza a llamarla con los dedos del pie, los dedos de la mano, como un niño en un in crescendo incorpora todo su cuerpo) vení, vení, vení, vení (ella se queda en el lugar, Él en el piso sentado, se acerca saltando con la cola y comienza a besarla desde los pies por todo el cuerpo; se vuelve un juego amoroso).

Lucía: (sonríe y se suma al juego, lo empuja) ¡¿Quién es Nadine?!

¿Quién es Nadine?!

Él: (cambiando abruptamente) Nadie, Nadine es nada, nadie, nunca, no, nada. (Ella se sienta de espaldas a él y él, buscando, se acerca, la besa en la rodilla y se sienta como un niño. Ella se besa donde él la besó)

Lucía: (cambiando la mirada) ¿me querés?

Él: mucho.

Lucía: ¿más que antes?

Él: muchísimo más...

Lucía: (coquetea y levantándose) ¿te acordás cómo estaba vestida la primera vez que nos vimos?"

Es así que las situaciones teatralizadas por estos personajes exponen un entramado macro político de organización y elección; ellos eligen permanecer y continuar en la legalidad del contrato matrimonial, conviven en el dominio cambiante de uno sobre el otro, permiten que se lleve adelante un accionar y un decir que no deja de ser el arquetipo del modelo ya mencionado; entonces, ¿existen límites en esta relación de poder?, el marco teórico nos invita a pensar en la posibilidad final del dominado, matar o matarse, porque inclusive en la relación más dispar la libertad de cada una de las partes lo permitiría. Sin embargo, en la dinámica de inicio de situación, conflicto y desenlace violento, no se llega al límite total, las partes eligen continuar el ejercicio del dominio, el ejercicio del poder y se torna en determinado momento en una consecución viciosa (enfermiza quizás) sin posibilidad de fuga.

Conclusión

Acerca de la reflexión sobre la construcción física y las relaciones de poder que se leen en Lucía y Él:

- las decisiones tomadas en la construcción de la propuesta dieron como resultado un montaje en el que las posibilidades de interpretación y/o lecturas van desde los cuerpos accionando entre sí sosteniendo una dinámica enérgica entre ellos y con el espacio, hacia una construcción variada del relato que se complementa con lo coloquial del texto a veces fragmentado, a veces lineal. Sin duda, y valga la

redundancia, el cuerpo sostiene la propuesta, estalla en escena y deviene en subtextos.

- Esta multiplicidad de lectura nos devuelve, además, a la conciencia de una realidad que en nuestro país está vigente, la violencia en el sentido más amplio de la palabra (de género, social, institucional, etc)

- Ahora, ¿podemos inferir que este teatro físico puede tener un mayor acercamiento a determinado público?, ¿qué provoca la simpleza del texto coloquial y la fuerza de los cuerpos actantes en el espectador reconocido como estructura, parte de otra estructura mayor?

Hallamos, como creadores, la necesidad de provocar tensiones, de evidenciar las relaciones de poder para que no se conviertan en un estado de dominación permanente.

Bibliografía

- Michel Foucault, La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad (diálogo con H. Becker, R. Fornet-Betancourt, A. Gomez-Müller, 20 de enero de 1984)

- Jorge Dubatti. Herramientas de Poética Teatral: concepciones de teatro y bases epistemológicas. Universidad Nacional de Buenos Aires. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar>

- Beatriz Lábatte, Racionalidad técnica y cuerpo danzante: devenires escénico-teatrales. 1ra edición . Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. 2017

Corporeidad en escena: investigación somática de un proceso de creación

Dra. Renata Bittencourt Meira
Docente efectiva Asociada del Curso de Teatro de la
Universidad Federal de Uberlândia, Minas Gerais, Brasil

El inicio del proceso de creación fue el deseo, la concepción del espectáculo se inició en el deseo de la formación de un grupo y en la disposición de cada uno a abrirse para recrearse en conjunto; no hubo un texto único como punto de partida, como tantas veces sucede en el arte teatral.

El proceso de creación se construyó a partir de la práctica del actor, dentro de la noción de dramaturgia escénica, en la que los elementos constituyentes de la escena conducen y se hacen dramaturgia.

La investigación de la corporeidad debe entenderse también como parte del proceso de la creación escénica, entendiendo la "dramaturgia como construcción espacio-temporal impregnada de poética, técnica y lenguaje" (TROTТА, 2012, p. 8). El espectáculo debería entonces ser descubierto en el encuentro de los deseos de seis actores, una directora, un dramaturgo y una investigadora de corporeidades. Cada uno con su perspectiva propia contribuyendo para que el proceso de creación se constituyera como un proceso en experiencia.

En el caso del espectáculo *Terapia Lagartixa*, foco de este texto, la investigación corporal fue también parte de la creación del propio grupo, es decir, de la constitución de un colectivo de teatro a partir del encuentro de personas en torno a un proceso creativo común.

Es posible considerar que el proceso se desarrolló en tres partes: la primera fue la constitución del grupo y levantamiento de material creativo; la segunda, organización de la secuencia dramática y del montaje de la escenificación; y la tercera, repetición y encuentro con el público. Este texto presenta la perspectiva de la investigación de la corporeidad, en la primera fase del proceso, a través del trabajo somático desarrollado en la creación del espectáculo *Terapia Lagartixa*, en Uberlândia, en el estado de Minas Gerais, Brasil, en 2017.

El texto también apunta relaciones entre la primera y tercera fase, encontrando en las presentaciones realizadas el material creativo levantado y la dinámica del grupo; el cuerpo es entonces el tema central de esta reflexión. Una palabra aparentemente simple y que todos

ciertamente conocemos, porque lo somos: cuerpo, como experiencia, corporeidad, suma, proceso de creación, y espectáculo.

Cuerpo como experiencia

El deseo del grupo de desarrollar un proceso en experiencia presentaba desafíos. Es necesario encontrar flujos comunes para llevar a una experiencia significativa, superar distracciones, dispersiones, interrupciones y letargias internas (DEWEY, 1985, p. 89).

El proceso, mientras se vive, no es "naturalmente" percibido en su entereza como un flujo continuo de creación. El trabajo del grupo experimentó conflictos, dificultades y frustraciones; también proporcionó realizaciones, creó afectos, estableció códigos de pertenencia. En este proceso compuesto por idas, venidas, vueltas y suspensiones, mucho material creativo quedó por el camino, siendo el resultado escénico una selección entre tantas otras acciones y relaciones poéticas.

En la primera fase del proceso, de constitución del grupo y levantamiento de material creativo, cada encuentro tocaba un punto del trabajo. Sensibilización del cuerpo, improvisaciones a partir de los apoyos del cuerpo en el suelo, danzas regionales del estado brasileño Maranhão, y estudio de la máscara frente al espejo son ejemplos de los puntos trabajados y que contribuían tanto para la realización del deseo de la constitución del grupo y de la creación del espectáculo, como con conflictos, dificultades y frustraciones específicas que surgieron en todo momento.

Es importante entender y tratar cada punto de los encuentros como diferentes capas del proceso, así como considerar que cada persona involucrada ofrecía soluciones y traía dificultades para el colectivo. Podemos pensar, entonces, qué capas del proceso y diversidad de grupos crearon una tesitura del trabajo que incluye los logros y las dificultades; las potencias y fragilidades se presentaron y fueron evidentes los desniveles dentro del grupo.

Una de las actrices tuvo mayor dificultad en la entrega al movimiento y, principalmente, en la concentración, y la creación presentaba pocas propuestas improvisativas que pudieran ser desarrolladas; también tenía dificultad para seguir orientaciones, por ejemplo, de trabajar con atención al movimiento de las extremidades del cuerpo, o aun trabajar con el tono elevado. El modo de actuar no se despegaba del registro cotidiano, su entusiasmo no llegaba a los movimientos realizados.

Todo el grupo se dedicó a estos problemas explícitamente, cuando agotaba el esfuerzo de una propuesta, otra era engendrada. Cuando una persona se desgastaba, otras asumían el desafío, en el caso de las mujeres, la mayoría de las veces.

Experiencia del proceso de creación

El trabajo corporal fue tedioso e intenso, pero no hubo desistencias o interrupciones, todos los involucrados tuvieron un profundo sentimiento de pertenencia. Cada uno sabía cuál era su contribución y se enorgullecía, así como del resultado escénico presentado.

Dewey (1985, p. 92), al presentar el "arte como experiencia" afirma que se constituye en "traslados de acción en que, a través de hechos sucesivos, se hace presente un sentido de creciente significado conservado y que se acumula en dirección a un término que es sentido como la culminación de un proceso".

La importancia del transcurso se hizo en la calidad con la que se realizó; fue fundamental en este proceso de creación el interés con que cada encuentro fue encarado por el grupo; las respuestas dadas a cada obstáculo y a cada avance del medio del camino y la nítida noción de que el resultado que se realiza a cada presentación es fruto de esta experiencia colectiva.

Según Dewey (1985, p. 93), hay "en toda la experiencia un elemento de padecimiento, de sufrimiento, en sentido amplio", pues existe el proceso de reconstrucción de sí mismo. Hay un movimiento emocional complejo, sentimientos que se configuran, se transforman, y forman parte del recorrido y del hacer en la experiencia. Este movimiento emocional, como veremos a continuación, está integrado a los movimientos del cuerpo, al trabajo de sensibilización y a las improvisaciones creativas.

Dewey (1985, p. 94) aclara que "la experiencia es emocional, pero no hay en ella cosas separadas denominadas emociones. [...] La emoción es la fuerza que mueve y consolida". La unidad cualitativa de la experiencia reunió elementos de cualidades dispares que se han agregado en dinámicas emocionales. La conexión entre el hacer y el sufrimiento, indicados por Dewey como una calidad de la experiencia, fue materializada en la perspectiva somática de la investigación de la corporeidad, como veremos posteriormente.

El trabajo corporal buscó la calidad en la percepción de las relaciones entre las partes del cuerpo, el organismo y el medio; entre los actores, la propuesta de la dirección, la dramaturgia y la creación de estados corpóreos.

El cuerpo es entendido desde la noción de cuerpo como experiencia. Este enfoque contemporáneo emerge de la profundización del cuestionamiento fenomenológico y de cambios paradigmáticos en el mundo de las ciencias. Es una noción paralela a otras nociones de cuerpo en la contemporaneidad, como "body builder", "cuerpo-objeto", "cuerpo-máquina", "cuerpo cibernético" y "cuerpo biomédico", Débora Bolsanello (2005, p. 100) explica que:

El concepto de cuerpo como experiencia se inserta en una ideología holística y ecológica que preconiza al hombre como un ser total que, como todo ser vivo, tiene la capacidad de auto-regular: de buscar un estado de equilibrio físico, psíquico, social y en sus relaciones con el medio ambiente.

Esta noción de cuerpo como experiencia orientó la propuesta de las prácticas corporales. Un cuerpo indivisible, un organismo vivo y consciente, atravesado por subjetividades y constituido en relaciones. Proceso viviente que trae y crea memorias, movimientos y significados. La vida cotidiana con hábitos y gestos, en los que muchas veces se pierde la atención, se establecen patrones y anestias. Existencias que fisuran lo cotidiano con maravillas y extrañas (PRECIOSA, 2010).

Cuerpo como corporeidad

La corporeidad es entendida como una experiencia singular, dentro de un enfoque fenomenológico, distinto de una categoría universal, la noción de cuerpo (DE MARINIS, 2012, p. 47).

La experiencia singular que constituye la corporeidad muchas veces se pierde en medio de la familiaridad con la que el cuerpo es sentido en el día a día. Para aguzar la percepción de los actores y hacer que cada uno encontrara en sí un campo de investigación de movimientos fue necesario encontrar extrañezas. Devolver el cuerpo al cuerpo, según afirma Preciosa. La investigación del cuerpo singular, la corporeidad, es tratar con incongruencias y con multiplicidades, pues este cuerpo vívido "intriga textos todo el tiempo [...] ruidosos, precisamente porque operan voces que discrepan entre sí" (PRECIOSA, 2010, p. 25). En esta perspectiva, considerando que el trabajo en la experiencia corporal presentaría discordancias y ruidos, la propuesta de la investigación de la corporeidad fue agudizar la sensibilidad en la propia materialidad del cuerpo como una perspectiva concreta.

¿Cuál es el distanciamiento posible en relación al propio cuerpo? ¿Cómo tener sensaciones nuevas? El extrañamiento necesario para que la experiencia singular del cuerpo sea percibida se hace en las entrañas, en el buceo, en la experiencia consciente de las dinámicas internas. Proponer otras formas de sentir. Sentir de otro modo para sentir diferente (PRECIOSA, 2010, p. 78).

El primer paso para fabricar una corporeidad para la creación de un espectáculo escénico fue la deconstrucción de formas y lógicas corporales constituidas por los actores. En un camino muy diferente de las vías de construcción de personajes, el trabajo corporal buscaba fisuras, deseaba salir de patrones, proponía despertar una fuerza viva:

Fuerza viva que desea producirse como forma que dé paso a la articulación de pensamientos furiosos, palabras insubordinadas, sintaxis tumultuosa, que espanten por un momento la obligatoriedad de un yo-nombre, ese contrato formalizado en el cotidiano, que, de repente, se plasma Y acomoda un yo blindado, que blefa, promete una infinita tregua y esa mediación siempre tensa entre un nombre, una forma, un mundo. (PRECIOSA, 2010, p. 54).

Sin buscar, entonces, una forma, una persona, o incluso un texto, la base de la propuesta de trabajo corporal, del camino hacia la deconstrucción de formas y lógicas corporales conocidas, fue la capacidad de concentrarse en sí mismo. Una concentración somática en la cual el movimiento y la noción de estar en el mundo están constituidos en la percepción de sí como materialidad.

Cuerpo como soma

La base del trabajo corporal fue un tratamiento sensible y sutil de la percepción del cuerpo, de la materialidad y las dinámicas orgánicas.

El enfoque fenomenológico de la corporeidad se ha radicalizado en esta experiencia a través de la perspectiva somática. No se trataba de definir si la creación comienza por las acciones o por las emociones, se trataba de entender que son perspectivas de un mismo proceso, de un mismo momento. "En una enfática experiencia estético-artística, la relación es tan íntima que controla simultáneamente el hacer y la percepción" (DEWEY, 1985, p. 100). En la

perspectiva somática, el hacer y la percepción ocurren en la experiencia corporal de cada actor.

"Los educadores somáticos reconocen la interconexión de las dimensiones corporal, cognitiva, psicológica, social, emotiva y espiritual de la persona y alientan a sus estudiantes a trabajar en el sentido de una reorganización global de su experiencia" (FORTIN, 1999, p. 44). La investigación de la corporeidad se hizo también en esta multiplicidad dimensional. Además, se considera también "el conocimiento popularizado por Odile Rouquet y Hubert Godart de que la educación somática es un campo de estudio en el que las estructuras orgánicas nunca están separadas de sus historias pulsionales, imaginaria y simbólica" (FORTIN, 1999, p. 40). Esta perspectiva multidimensional es también característica de la experiencia para Dewey (1985, p. 104), según el autor:

No es posible separar, en una experiencia vital, lo práctico, lo emocional y lo intelectual de los demás, y por las propiedades de uno en oposición a las de los demás. El aspecto emocional conecta las partes en un solo todo; "Intelectual" simplemente nombra el hecho de que la experiencia tiene significado; El 'práctico' indica que el organismo está en interacción con los eventos y objetos que lo rodean. (DEWEY, 1985, p. 104).

La acción ocurría en la materialidad corporal acompañada por el estímulo a la percepción consciente, este fue el camino creativo de movilización multidimensional.

El proceso de sensibilización y de apertura para movimientos desconocidos era tan importante como el resultado escénico que se esperaba alcanzar o, mejor dicho, se buscaba un proceso significativo como forma de creación consciente, indisociables. La importancia del proceso fortaleció la constitución del grupo, un proceso en el que la experiencia de cada uno es el foco del trabajo de movimiento, ha intensificado el proceso de formación.

La colaboración entre los actores fue constante para que cada uno alcanzara una experiencia significativa de movimiento con la potencia de ser parte de la dramaturgia escénica, una vez que esta experiencia tenía como objetivo estructurar un trabajo escénico. Observar y escuchar la respuesta de los estudiantes-actores a las actividades propuestas, revisar la planificación desde la escucha y la observación, buscar el estado de percepción en la conducción de las improvisaciones, la orientación de la investigación en la corporeidad era también una experiencia, un proceso de idas, venidas, vueltas y suspensiones.

El primer objetivo de la investigación somática de movimientos fue desarrollar el "pensamiento del cuerpo, que es un 'estar presente' en sus sensaciones, mientras se ejecuta el movimiento, sintiéndolo y viéndolo, convirtiéndose así en un espectador Del propio cuerpo" (MILLER, 2007, p. 22).

La investigación tenía como camino, entonces, proporcionar el contacto con las sensaciones y percepciones somáticas con el fin de que en este estado de contacto íntimo emergieran canales creativos y un estado de presencia escénica. Buscar nuevas sensaciones y movimientos y al mismo tiempo nutrirse del equipaje personal portada por cada actor, formaba parte de este recorrido que nunca se pretendía lineal. Eutonia fue inspiradora de conocimiento pedagógico, creativo y ético. Indica la posibilidad de, al mismo tiempo, encontrar en sí el material de creación y el proceso de transformación de sí mismo.

La investigación se dio por medio de procedimientos improvisativos y de sensibilización somática; para establecer contacto íntimo con el suelo se utilizaron bolitas de goma sobre las cuales el peso del cuerpo contribuye a la flexibilización del tono.

Este procedimiento se realizó varias veces durante el proceso de creación y mantenimiento del trabajo para las presentaciones, en las diferentes ocasiones se le asignaron diferentes funciones y significados. "Viene de Eutonia a la búsqueda de un movimiento más económico, más eficaz, en un equilibrio entre tensión y relajación" (HUBERTY, 2013, p. 25). Es un trabajo que, al mismo tiempo, estimula y descansa, ayuda en el contacto con el suelo y consigo mismo, y también promueve la apertura para el contacto y la relación con los otros actores.

El trabajo práctico inició con improvisaciones orientadas por la percepción de los apoyos en el piso, impulsos y proyecciones. Sentir el peso contra el piso de modo inventariado promueve la entrega en la acción. Los inventarios son procedimientos de la Eutonia que objetivan una "toma de consciencia corporal profunda", además de ser un instrumento para agudizar la percepción los inventarios traen en sí "como un efecto de regeneración profunda en el organismo y una mejora funcional" (BRIEGHEL – MULLER, 199, p. 31). Por lo tanto, las actividades de investigación creativa propuestas también eran curativas y relacionales.

Los procedimientos para la orientación de la investigación de movimiento que llevó a una investigación de corporeidades se guiaron por la pedagogía de Gerda Alexander, con su "orientación no directiva, centrada en el respeto por el individuo, por su ritmo de desarrollo y por su persona en todas las dimensiones" (HUBERTY, 2015, p. 36). Además de eso, este

abordaje creativo-pedagógico era fundamentalmente propositivo de autonomías. “Las relaciones de hacer y poderes, la energía de ida y venida, que hacen que sea una experiencia” (DEWEY, 1985, p. 99) construyeron el camino de la investigación, estas cualidades, al ser percibidas, formaron parte de la creación. Se consideraron y tomaron en cuenta en el proceso de conducción de la investigación con suavidad, firmeza, respeto y lucidez. Escucha y acogimiento son cualidades tanto de la conducción de la investigación como de la investigación en sí, por los “cuidados de sí”.

Cuerpo como proceso de creación

La deconstrucción de formas y lógicas corporales, la capacidad de concentrarse en sí mismo, la competencia de percibir el movimiento del cuerpo en su materialidad y la multiplicidad dimensional del trabajo de cuerpo son procedimientos para desarrollar el pensamiento corporal, el cual permite estar vivo en escena y ser autónomo y propositivo en los procesos improvisacionales de creación. El recorrido de la investigación de la corporeidad en la primera fase del proceso de creación del espectáculo *Terapia Lagartixa* puede ser analizado en tres momentos: desmancharse, reformarse y relacionarse.

Deshágase. Para sentir el peso es necesario soltar la contracción muscular, lo que fue una de las primeras propuestas de trabajo que se hizo presente en todo el proceso y también está en el espectáculo. Tal vez el trabajo del peso del cuerpo sea uno de los elementos constitutivos de la identidad corporal del espectáculo. Empujar el suelo en busca de palancas que, perezosamente en un primer momento, llevaban al movimiento por el cambio de los puntos y zonas de apoyo en el suelo permitió que la fuerza muscular empleada fuera enfocada, dejando que las tensiones que no estaban involucradas directamente en el movimiento se disiparan.

Para esta base se trabajó el peso del cuerpo en los apoyos en el suelo, en los apoyos entre los actores y también en el "direccionamiento del peso del cuerpo por el espacio" (MILER, 2007, p. 56). La gravedad fue entonces, desde el principio, un elemento importante para la creación de los movimientos y para la concepción de la corporeidad del espectáculo. La gravedad es la provocadora del peso del cuerpo, el entendimiento corporal de las acciones con y contra la gravedad es una de las inteligencias somáticas.

El peso del cuerpo como sensación a ser preservada y el trabajo de la locomoción por medio de los cambios de apoyo formaban la base del movimiento con predominio de los músculos

tónico-gravitacionales. Para dinamizar las acciones en el tiempo y en el espacio, se sugirió el trabajo con impulsos y proyecciones, con eso, los cojinetes, las caídas, el equilibrio inestable y el desequilibrio pasaron a ser cualidades importantes en la creación de movimientos, conforme Sylvie Fortin (1999, p. 44) aclara:

Los trabajos de Hubert Godard ponen de manifiesto cómo la expresividad del bailarín es determinada por el fondo tónico del individuo sobre el cual se implantan el movimiento; Los músculos tónico-gravitatorios siendo éstos que registra nuestros cambios de estado emotivo. Se comprende, entonces, la importancia de trabajar sobre lo que él llama de pre-movimiento pues el intérprete puede así llegar a ofrecer al espectador un mensaje que sea coherente.

Esta reflexión acerca de Godard relaciona los estados emotivos con las funciones motrices. Los músculos esquelético-gravitacionales dan sustento al cuerpo, siendo responsable de la alineación postural. En el abordaje de Godard, aún según Fortin, los hábitos perceptivos modulan el movimiento con mayor intensidad que el propio motor. Desde el inicio, el contacto con el suelo y la relación con la gravedad proponen un camino de desconstrucción de formas y lógicas corporales. El desequilibrio y la entrega del peso se fue elaborando, aprendiendo, y a los pocos días, formando parte de los movimientos de cada uno del grupo. Tocar, cargar, dejarse llevar, caer, levantarse son acciones recurrentes en el espectáculo y oriundas del proceso de desmancharse.

Reformarse: sentir el peso, cambiar de apoyos, buscar impulsos y proyecciones; explorar el espacio, especialmente los tres niveles, crear una familiaridad con habitar los tres niveles. Llegar al suelo, pasar por él, quedarse de pie, trabajar este recorrido hasta que se incorpore al pensamiento del cuerpo. Sentir el peso a partir de la percepción de los apoyos. En contacto íntimo con el suelo, cambiar de apoyos con el cuerpo bien molido, empujar el suelo y crear espacios entre el cuerpo y el suelo, aumentando el tono, disminuyendo los puntos y zonas de apoyo.

Sostener. Siempre percibiendo el peso del cuerpo. Empujar el suelo y percibir en los movimientos que surgen qué partes del cuerpo se proyectan. Trabajar las diferentes proyecciones del cuerpo en el espacio junto con los cambios de apoyos. Llevar la proyección hasta el final del cuerpo y cambiar de posición a partir de la proyección. Por lo tanto, son dos

formas diferentes de moverse, una es empujando el suelo y la otra es proyectando una parte del cuerpo en el espacio. En las improvisaciones dinámicas con los cambios de apoyos, impulsos y proyecciones, quedó evidente la necesidad del fortalecimiento del centro del cuerpo y de la importancia de la percepción de las extremidades: pies, manos y rostro.

El desmoronamiento abrió un camino para reformar, para encontrar otras formas. En este estado de entrega, se trabajaron modos de sostenerse, de estar íntegramente en acción. El centro del cuerpo y las extremidades fueron estimulados a entrar en el movimiento. Los actores presentaban habilidades y dificultades diferenciadas. Los trabajos colectivos revelaban las potencias y las carencias de cada uno. El grupo se relacionaba de manera colaborativa, muchas veces ocurrían ayudas mutuas para el entendimiento de un determinado movimiento. Era claro el objetivo del trabajo común. Se realizó un estudio objetivo de alineamiento del cuerpo, de tono y flexibilidades; la relación de los apoyos de los pies con la alineación de la cuenca a la verticalidad; la calidad de equilibrio inestable al estar en pie. El fortalecimiento del piso pélvico y del bajo vientre como fuerza central del cuerpo; la flexibilización de las costillas; espacios y movimientos de la respiración; la proyección de la cabeza como resultado de la alineación de la columna. Orientación de rodillas, maléolos, organización de escápula, flexibilidad de las articulaciones vertebrales.

A cada uno se observaron las necesidades específicas: hombros que ocultan la cabeza, tronco que se mantiene en la posición frontal sin explorar la torsión, tórax fijo como pecho de paloma, tendencia de la cabeza de estar delante del cuerpo, extremidades sin vida, flacidez abdominal. En fin, el trabajo de reformar sucedía mientras el espectáculo era creado, el cuerpo que se desmoronaba se reformaba al proyectarse en el espacio.

Relacionarse. La piel y las relaciones con el mundo. La sensibilización de la piel se hizo por primera vez con el uso de bastones. La piel es importante por ser un gran órgano sensitivo de frontera entre dentro de sí y el mundo; su sensibilidad fue resaltada para que las relaciones con los objetos y con los otros actores ganaran también la sensibilidad del toque. El proceso acumulaba conocimiento somático en experiencia. Mientras las posibilidades eran experimentadas, las competencias venían y se iban, y las dificultades también se retomaban en otras oportunidades. El trabajo con el bastón, por ejemplo, que pretendía en principio la estimulación de la piel, colaboró para resolver la dificultad de una actriz para aumentar su tono especialmente en las extremidades del cuerpo; este objeto también contribuyó a la percepción de la cintura escapular y, consecuentemente, a la percepción de la tridimensionalidad del tronco.

El foco que el objeto ofrece para la acción también ayudó a encontrar el camino de la concentración en movimiento. El bastón también se utilizó como un objeto para la creación de escenas, fue parte significativa del proceso, pero no permaneció como objeto de escena.

Se hizo un trabajo de sensibilización de la musculatura del rostro por medio de la automanipulación activa. Un estudio anatómico de las direcciones de las musculaturas faciales orientó un toque firme en que la fuerza del rostro resistió la presión de los dedos de las manos. Las musculaturas circulares alrededor de la boca y de los ojos fueron evidenciadas junto con las líneas de sonrisa, movilización de la boca del rostro, cejas, nariz.

A partir del rostro sensibilizado se propuso la construcción de máscaras faciales frente al espejo y se experimentaron rostros alargados, asimétricos, esparcidos y concentrados. Las diferentes máscaras fueron también trabajadas con sutileza y exageración, y asociadas a las sensaciones de las contracciones y relajaciones de la cara. Fue difícil al principio dinamizar las máscaras que tendían a quedar inmóvil. Sonoridades, respiraciones y risas colaboraron para dar vida al rostro-máscara.

Se utilizaron cinco caturrias (danzas regionales de Maranhão) para desarrollar la acumulación del espacio, las relaciones de los caminos del movimiento, el ritmo y la sustentación, el uno del otro, en movimiento. Las relaciones que se establecieron en situación lúdica contribuyeron a la intimidad en la escena y a la entrega entre los integrantes del grupo. El canto, la mirada, la ocupación del espacio, las trayectorias con sus dibujos en el espacio estaban evidenciadas con las caturrias. La “Danza del amo del buey con el buey bumbá” inspiró una actividad de ocupación del espacio en locomoción, en la que dos personas mantenían siempre el mismo espacio entre ellas, ligadas por medio del toque de pulso con pulso.

Una improvisación desarrollada a partir del tema “Bichos” posibilitó una experiencia de creación de ambición sonora, de experimentación de movimientos y de relaciones entre los actores. Se sugirieron especialmente aves y bichos rastos. El trabajo temático también partió de la sensibilización objetiva del cuerpo, con bolitas o bastones, manipulación de la piel, movilización de las articulaciones, apoyos conscientes o estudio de alineaciones.

Además del tema “ser bicho”, lo que permitió la exploración de movimientos “no humanos”, durante la improvisación fue verbalizada la posibilidad de transformarse, de ser bichos diferentes, de desapegarse de esquemas corporales relacionados con la humanidad. Emitir sonidos, relacionarse por medio de ellos, de manera múltiple por la sensación de la piel, por el tacto, por la mirada, sonoridades, risas, por el movimiento, por las aproximaciones y

distanciamientos en el espacio, porque también en las relaciones percibimos la multidimensionalidad.

Cuerpo como espectáculo

La investigación de la corporeidad fue desarrollada junto con la dirección y el trabajo de dramaturgia textual, no hubo un periodo de preparación corporal para iniciar el trabajo de cría; la experiencia somática se entrelazó a la búsqueda del texto y de los estados escénicos. Mientras se realizaba la investigación de la corporeidad, se crearon partituras de movimiento, se establecieron relaciones entre los actores, se crearon sentidos para el espacio, se eligió un texto y se crearon otras tantas palabras. Junto a la investigación en sí, también fueron efectuados trabajos de revisión de movimientos y estados, de variaciones de espacio y tiempo, de sugerencias de acciones y relaciones; también la dirección se hizo a partir de improvisaciones, en fin, la investigación de corporeidad era parte de la creación del espectáculo.

Asimismo, parte de esa investigación fue el mantenimiento del trabajo sensible del cuerpo durante la repetición y selección de movimientos que compusieron el espectáculo. El resultado alcanzado ofrece al público una experiencia, como lo fue el proceso de creación del espectáculo para los actores y todos los involucrados.

El espectáculo impresiona por la entrega de los actores y por la intensidad de la experiencia performativa, el público se desconcierta al asistirlo, es recurrente el silencio al final del trabajo, la falta de palabras, la necesidad de silencio, de percepción de la transformación ocurrida.

En el trabajo de los actores se percibe detalles que diferencian movimientos con diseños parecidos y los matices en el movimiento del rostro acompañan toda la actuación. La tensión y la entrega en las actividades corpóreas de los actores se materializan en estados que se alternan, llevando al público, por medio de la cinestesia, a experimentar también estas variaciones emocionales y de tono. En fin, los estados corporales que modulan el trabajo de los actores recibieron contribuciones de la corporeidad elaborada por la profundización de la percepción. El trabajo con la percepción está en la base de los estados de corporeidad que dirigieron la creación del espectáculo y orientan todo el trabajo del actor en actividad también durante la circulación del espectáculo.

El movimiento que emana de un trabajo somático apunta a la creación de estados cinestésicos, estados de presencia expresiva en el que la actuación ocurre sin una marcación de acciones en el tiempo-espacio.

Lo que pudo ser un entrenamiento de base para los actores fue un proceso somático de exploración e investigación que buscaba procedimientos en que el actor mantuviera la integridad de la acción. Es un trabajo de reconstrucción de sí, ya que el ejercicio cotidiano de la acción social y de las relaciones interpersonales exige el desarrollo de habilidades de escisión entre estados de corporeidad y la acción.

En la sociedad contemporánea "se aleja la vida al otro lado de la calzada, buscando neutralizar los percances que significa vivir" (PRECIOSA, 210, p.27). Sin embargo, el trabajo de creación basado en el deseo de este grupo se abría para un trabajo de actor en el que los estados corporales eran protagonistas de las acciones; los actores deben mantener sincronizados el estado y la acción para la escena, la materialidad de un movimiento incorporado es subjetivación.

El trabajo comparte con el público una experiencia performativa (DE MARINIS, 2012), el espectador también pasa por una experiencia al ver el espectáculo. Los movimientos y los estados corporales de los cuales se constituye el espectáculo son movimientos intencionados que permiten la "empatía muscular" y la actuación de las "neuronas-espejo" (DE MARINIS, 2012, p. 49).

El estado de presencia presentado por los actores y organizado en la dramaturgia escénica en sus diferentes capas lleva el público a un buceo en su propia experiencia somática. Pensamiento, emoción e imaginación están materializadas en cuerpo/músculo/nervio de las personas presentes, tanto actores, como público.

La corporalidad de la escena no presenta ni representa historias y situaciones, más bien, por medio de historias y situaciones la corporalidad acciona un campo subjetivo que moviliza emociones, memorias y pensamientos. Las sensaciones son desnudadas por la presencia encarnada que la dramaturgia radica.

La relación teatral, la relación actor-espectador de este trabajo no sucede por analogías, sino por empatías o antipatías cinestésicas.

Bibliografia

BOLSANELLO, Débora. O Corpo enquanto Experiência. **Motriz**, Rio Claro, v.11, n.2, p.99-106, mai./ago. 2005.

BRIEGHEL- MULLER Gunna e WINKLER, Anne Marie. **Pedagogia e terapia em eutonia: guia de regulação psicotônica**. São Paulo: Summus Editorial, 1999.

DE MARINIS, Marco - Corpo e Corporeidade no Teatro: da semiótica às neurociências. Pequeno glossário interdisciplinar. **Revista brasileira de. Estudo da presença**. Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 42-61, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>

DEWEY, John. **A Arte como Experiência**. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

FORTIN, Sylvie. A Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em dança. **Cadernos do GIPE-CIT**, Salvador, n. 2, p. 40-55, fev. 1999.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 3: o cuidado de si**. 5 ed., Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FRANCO, Erika Karnauchovas . **Um Processo Criativo em Dança Contemporânea: a simbiose Pedra/Osso na conexão entre os Princípios da Eutonia e os Fatores do Movimento**. (Dissertação de Mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP). São Paulo, 2008.

GHIRALDELLI JUNIOR, Paulo. **Neopragmatismo, Escola de Frankfurt e Marxismo**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo: sistematização da Técnica Klauss Vianna**. São Paulo: Summus, 2007.

PRECIOSA, Rosane. **Rumores Discretos da Subjetividade: sujeito e escritura em processo**. Porto Alegre: Sulina: Editora da UFRGS, 2010.

SHUSTERMAN, Richard. **Pensar Através do Corpo, Educar para as Humanidades: um Apelo para a Soma-Estética**. Philia&Filia, Porto Alegre, vol. 02, n° 2, jul./dez. 2011.

TROTTA, Rosyane. “Por uma teoria bastarda” in **MORINGA - Artes doEspetáculo**, Vol. 3, No 1 (2012).

Las geografías y los vínculos que habité me habitan. “Lo único” como *genialidad singular y delirante*.

Valentina Etchart Giachero¹

Esta ponencia fue escrita siguiendo las fases: abriéndonos, situándonos y saliendo del proceso de enunciación de la creación (CAP Creative Articulation Process)² propuesto por las bailarinas e investigadoras Bacon, J. M y Midgelow V. L.³

Abriéndonos⁴: Estado de pensamiento

Respiro. Abro el espacio y el tiempo cotidiano para sentarme a compartir. ¿Cuál es mi estado de pensamiento? Comienzo desde el piso, respiro ¿Eso me llaman a contar? Me desperezo, alongo. Es la primera vez que escribo una ponencia. En el piso empiezan a devenir imágenes, luego las palabras. Superficie fría. Muevo los pies. Siento un vago intento de poner en palabras un estado nómade de mi mente que pronto devendrá movimiento y pregunta

¹ Licenciada en comunicación social. Maestranda en Artes Escénicas. Facultad de Arte. UNCPBA

² CAP Creative Articulation Process: modelo desarrollado para estimular al artista, creador, investigador a encontrar las estrategias para darle voz a su propia práctica. Propone hacer explícito conocimientos tácitos que en muchas circunstancias permanecen ocultos. El modelo propone seis fases: Abriéndonos; Situándonos; Hurgándonos; Revisitándonos; Anatomizando; Saliendo. Bacon, J. M y Midgelow V. L (2014) ‘Creative Articulation Process (CAP)’, *Choreographic Practices* 5:1, pp. 7-13, doi: 10.1386/chor.5.1.7

³ **Jane Bacon**, Professor of Dance and Somatics, University of Chichester, UK, es especialista en Movimiento Auténtico, entrenadora en Focusing y Analista Jungiana. Artista visual de instalaciones. Su trabajo se centra en aproximaciones somáticas a la puesta en palabras de procesos de investigación guiados por la práctica y procesos creativos guiados por el movimiento; así como en la investigación y profundización de Movimiento Auténtico. Contacto: Dance and Theatre Departments, University of Chichester, Bishop Otter Campus, College Lane, Chichester, West Sussex, PO19 6PE, UK. E-mail: j.bacon@chi.ac.uk

Vida L Midgelow, Professor in Dance and Choreographic Practices, Middlesex University, UK. Es improvisadora, realizadora de video instalaciones, mentora y docente. Su trabajo se centra en aproximaciones somáticas al entrenamiento en Danza, improvisación y en la puesta en palabras de procesos coreográficos. Sus últimas publicaciones incluyen: ‘Nomadism and ethics in/as improvised movement practices’ (*Critical Studies in Improvisation*, 2012) and ‘Sensualities: Dancing/writing/experiencing’ (*New Writing*, 2013). Se encuentra en proceso de edición de un extensor volume sobre Improvisación en Danza a publicarse a la brevedad (Oxford University Press). Contacto: Middlesex University, School of Media and Performing Arts, Town Hall Annex (TG56), TheBurroughs, Hendon, London, UK. E-mail: v.midgelow@mdx.ac.uk

⁴ **Abriéndonos**: generar espacio y tiempo. Respirar y generar una sensación de apertura al ‘no saber’ Bacon, J. M y Midgelow V. L (2014) ‘Creative Articulation Process (CAP)’, *Choreographic Practices* 5:1, pp. 7-13, doi: 10.1386/chor.5.1.7

otra vez. Cierta tensión en el pecho, sensación emocional de negación a fijar en palabras. Elongo y me propongo abarcar una escritura académica desde el cuerpo. En el plano alto comienzo a deambular en la habitación, la respiración entre cortada frente al teclado y a los libros, imagen de hembra parturienta. Se me fija la mirada en un objeto que tengo en frente, objeto que adquirí en un bazar chino por treintaicinco pesos. Observo el prisma chino y respiro. Me detengo. La luz que le entra desde la ventana y se refleja en él hace que se llene la habitación de un montón de siluetas lumínicas. No se sabe bien desde donde se proyectan, donde comienzan o donde terminan. Solo sé que da gusto pensar que el prisma transforma la luz en colores, en varios colores diferentes, desordenados en la habitación. Da gusto. Respiro. Suspiro. Es divertido verlos, entrar una y salir muchas. Me sonrío. Si tuviese que proponer un gusto para este escrito, sería ese: “que el texto devenga prisma” pienso.

Elongo mi cuello: digo si, digo no, sin decirlo, respiro y escribo:

Deseo compartir estados de claridad incompleta, para que devengan en colores en cada lector, para que se deforme la luz y se mueva en cada resonancia-respiración posterior. Porque seguro que yo haré lo mismo con ello al releerlo, jugar con las palabras, respirar, moverme y mover la luz. Así que a desempolvar mitos, porque como dice Carlos Skliar ⁵ “*hay que descomponer el pensamiento para acabar con los buenos y los malos pensamientos Para acabar con los pensamientos disciplinados y con el pensamiento disciplinar. Para acabar con los útiles y con los vanos pensamientos. Para acabar con los nuevos y los viejos pensamientos. Para acabar con la posesión del otro en mi pensamiento. Para que nunca más el pensamiento esté al servicio del que ordena el desorden.*”

Situarse⁶: De geografías y de vínculos

Situarme. ¿Dónde estoy hoy? Abro hace un tiempo la respiración al presente y puedo detener una vez cada quince días mi cuerpo en una sesión de eutonía⁷ que dura dos horas.

⁵ Skliar, Carlos, *Lo dicho, Lo escrito, Lo ignorado. Ensayos mínimos entre educación, filosofía y literatura*. Miño y Dávila Editores. Buenos Aires. Argentina 2011.

⁶Situándonos : `Aquí aparece un darse cuenta de lo que sí sabemos hoy respecto de las cosas que traemos con nosotros y de dónde estamos. Nos permitimos darnos cuenta y a la vez nombrar todo lo que podemos acerca de la situación en la que nos encontramos.` Bacon, J. M y Midgelow V. L (2014) ‘Creative Articulation Process (CAP)’, *Choreographic Practices* 5:1, pp. 7-13, doi: 10.1386/chor.5.1.7

⁷La eutonía como disciplina surge a partir de la experiencia personal e iniciativa de Gerda Alexander y de su reflexión crítica sobre las distintas corrientes teóricas de la filosofía, psicología, sociología, salud y educación del siglo XX. Su manera de entender al ser humano consiste en integrar los aspectos psicosomáticos, las emociones, las experiencias, el movimiento, la expresión y la conciencia. <http://www.eutonia.edu.ar/eutonia.html>

Comienzo a registrar mis huesos, bajo el principio de conciencia ósea redescubro mi esqueleto. Mis apoyos. El proceso es largo, llevo dos años y podría claramente continuar toda la vida, esta práctica deviene una manera de estar en el mundo, no una disciplina aislada, ni enmarcada por fuera de la vida cotidiana. Es fácil hacerla propia por su gran organicidad, por su posibilidad de apropiación. Llevo una libretita donde anoto sensaciones físicas y emocionales de mi experiencia en la sesión. Hago contacto. Desarrollo conciencia de mi piel y del sentido del tacto. Comienzo a re observarme en lo cotidiano, como cierro las puertas, como apoyo la palma de mis manos en la cocina, como giro mi cráneo. Aparece, de a poco pero de manera muy clara, mi espacio interno. Lo escucho. Se empieza a despertar una sensación de exploración curiosa. Al parecer desarrollo atenciones singulares por un dedo, por la suavidad de mi pelo o por la temperatura en algún miembro periférico que quizás antes pasaba por completo desapercibida. Mi primera geografía⁸, mi cuerpo, mi centro de experiencias, empieza a volverse lentamente consciente. Es curioso y emocionante a la vez. Durante las sesiones si uno empieza a observar las imágenes mentales que surgen al contacto de los diferentes estímulos que provee el o la facilitadora, uno va reencontrando rincones de geografías y vínculos perdidos que se depuran y salen a la luz. Nombro a continuación algunos registros en mi bitácora:

- El quinto metatarso fracturado |escuela de Lecoq Paris| llanto | teatro
- La relación mandíbula - ano | mis padres| Gastritis| tensión extra
- El Torax | mi tío Gabriel | cancer | los vínculos familiares
- Todos mis huesos | estar en tránsito | mis viajes| Las siete escuelas a las que fui| mis siete casas| Europa
- La relación sacro- cráneo | tiempo de espera| dejar venir| que aparezca| dar espacio a lo nuevo | angustia con Lasalle| Deseo de renuncia a dar clase en primaria
- Estar boca abajo | un mundo nuevo| descansar en este apoyo| ser vs hacer| preocuparse vs ocuparse| matices del tono | poder renunciar al Lasalle

⁸Desde que abro los ojos, me es imposible escapar a ese lugar que dulce, ansiosamente, Proust habita en cada despertar. Y no es porque a causa de él me encuentre anclado en donde estoy, pues, después de todo, no sólo puedo moverme y removerme, sino que también puedo removerlo a él, moverlo, cambiarlo de lugar. Pero he aquí que no puedo desplazarme sin él; no puedo dejarlo allí donde está para yo irme por otro lado. Puedo ir al fin del mundo, puedo esconderme por la mañana bajo las cobijas, hacerme tan pequeño como me sea posible, puedo dejarme derretir bajo el sol en la playa: él siempre estará allí donde yo estoy; siempre está irremediamente aquí, jamás en otro lado. Mi cuerpo es lo contrario de una utopía: es aquello que nunca acontece bajo otro cielo. Es el lugar absoluto, el pequeño fragmento de espacio con el cual me hago, estrictamente, cuerpo. Mi cuerpo, implacable topía. **Michel Foucault**, "Topologías", Fractal n° 48, enero-marzo, 2008, año XII, volumen XII, pp. 39-40. Nota y traducción de Rodrigo García.

-
- Los pies| sostenerse| sostener el tiempo| sostener el espacio| ser dueña de mi propio proceso
 - La piel| mi compañero | el limite

Esto se acompaña por anotaciones semanales como por ejemplo:

- “Siento que cuando como mucho luego de comer tengo mi mandíbula tensa”
- “Mis padres me contraen el estomago. Es notable como la energía cuando estoy con ellos me tensa en el acto la boca del estomago”
- “ Que fuerte cierro las alacenas”
- “Mis pies al dormir se ponen muy fríos”
- “Cuando estoy en el Lasalle (escuela donde doy clases) tenso la mandíbula”
- Me cuesta respirar con la panza
- Ablandar la mirada. Esta semana busco matices del tono. ¿Qué proyecto tiene que energía?
- Tocarme la boca. La mandíbula. Abrir y decir lo que creo, a mi compa, a mis compañeros de ensayo, en la escuela.
- Si hay capacidad, entonces ¿por qué no soltar?
- Clavícula. Poner el foco. En cada ensayo elegir un punto de observación para poder desarrollar. Un solo punto de foco por ensayo.
- Espacio: entre eso, hacia eso, sobre eso, debajo de eso.
- Mi Cuerpo y su tridimensionalidad. Tiempo de espera. Que venga. Dejar aparecer.

Pasan los meses y todo ese cumulo de experiencias fragmentadas que habite y hábito, empiezan a re circular y a comprenderse desde otra relación. Empiezo a encontrar facilidad. La sensación concreta es la de aceitar mecanismos de respuestas al cotidiano con un tono mucho menor de tensión. Un tono propio, singular, acomodado a mis apoyos físicos, emocionales e intelectuales. Encuentro una noción integrada entre mi subjetividad y mi

corporeidad⁹. Siento aparecer una capacidad de respuesta singular¹⁰. Empiezo a construir una relación delirantemente singular¹¹ con el mundo que me rodea, con mis vínculos primarios, con los objetos, con los espacios que habito en ensayo, con mis espacios laborales tanto académicos y como con los no académicos. Y es de allí donde mi cotidianeidad comienza a devenir revolucionariamente micro política. Se abren posibilidades ínfimas de respuestas personales, frente a la macro estructura político económica que plantea formas de comportamiento hegemónico. Me emociona. Respiro y se abre desde la observación del espacio- deseo personal una mecánica del detalle que tracciona desde el deseo un comportamiento diferente y por ende provoca otros movimientos en los vínculos y los espacios que habito. Re habito mi cuerpo físico, mi cuerpo emocional y mi cuerpo intelectual, re habito mis vínculos, re habito mis objetos, re habito mis espacios, re habito mi entera relación con el mundo y comienzo a nombrarlo en detalle. Redescubro el lenguaje. Un lenguaje encarnado, en- carne, que renace de mi carne, de mis huesos, de mi sistema circulatorio, nervioso, hormonal, óseo y que entonces requiere menos palabras pero más contenidos en cada una de ellas antes de ser nombradas. Se vuelve rico en palabras habitadas. Puedo nombrar el mundo con un lenguaje más propio, fértil, menos pobre. *“El lenguaje le*

⁹ Para Le Breton, la eclosión de prácticas corporales en la actualidad se sitúa en un cruce de caminos entre la necesidad antropológica de luchar contra el fraccionamiento del sujeto y el juego de los signos que cubren al cuerpo. Paradójicamente, el sujeto se libera por medio de la aprehensión de normas para liberarse. Normas establecidas por otros. En lugares especialmente preparados para alejarse de la cotidianeidad, los sujetos se someten a leyes de una nueva disciplina. Aprenden nuevas técnicas. Pero no aprenden pautas para descubrir la relación entre subjetividad y corporeidad, para comprenderse como ser integrado. **Pérez Cubas, Gabriela.** *Cuerpos con Sombra. Acerca del entrenamiento corporal del actor.* Colección Estudios Teatrales. 1ra Edición Buenos Aires Instituto Nacional del Teatro 2011.

¹⁰ A esa máquina de producción de subjetividad opondría la idea de que es posible desarrollar modos de subjetivación singulares, aquello que podríamos llamar «procesos de singularización»: una manera de rechazar todos esos modos de codificación preestablecidos, todos esos modos de manipulación y de control a distancia, rechazarlos para construir modos de sensibilidad, modos de relación con el otro, modos de producción, modos de creatividad que produzcan una subjetividad singular. Una singularización existencial que coincida con un deseo, con un determinado gusto por vivir, con una voluntad de construir el mundo en el cual nos encontramos, con la instauración de dispositivos para cambiar los tipos de sociedad, los tipos de valores que no son nuestros. Hay así algunas palabrastrampa (como la palabra «cultura»), nociones-tabique que nos impiden pensar la realidad de los procesos en cuestión. **Guattari Félix, Rolnik Suely.** *Micropolítica. Cartografía del Deseo.* Publicado por Editora Vozes Ltda., Petropolis, 2005. *Traficantes de Sueños. C/ Embajadores 35. 28012 Madrid. Tlf: 915320928*

¹¹ Tenemos que abandonar la noción de ideología y, junto a ella, la problemática de la conciencia. Micropolítica. Una práctica política que persiga la subversión de la subjetividad que permita un agenciamiento de singularidades deseantes debe invertir el propio corazón de la subjetividad dominante, produciendo un juego que la revele, en lugar de denunciarla. Esto quiere decir que, en lugar de pretender la libertad (noción indisolublemente ligada a la de la conciencia), tenemos que retomar el espacio de la farsa, produciendo, inventando subjetividades delirantes que, en su embate con la subjetividad capitalística, provoquen que se desmorone. **Guattari Félix, Rolnik Suely.** *Micropolítica. Cartografía del Deseo.* Publicado por Editora Vozes Ltda., Petropolis, 2005. *Traficantes de Sueños. C/ Embajadores 35. 28012 Madrid. Tlf: 915320928*

*retira al hombre lo que el lenguaje es su decir tiene de simple y grande, Pero no por ello enmudece la exhortación inicial del lenguaje. Simplemente guarda silencio. El hombre no obstante, deja de prestar atención a ese silencio”*¹² En esos silencios descubro la posibilidad de la nueva palabra. Pero no nueva por su forma, sino nueva porque la volvemos a llenar de contenido, de piel, de hueso, de geografía y de vínculo y eso me guía inexorablemente a comportamientos propios que encuentran espacio por fuera de la subjetividad dominante.

“Lo único” como genialidad singular y delirante

Respiro. Deambulo. Mis manos están frías. Escribo: Entonces la propuesta sería habitar la singularidad para la creación. ¿Desde donde comienzo a crear? ¿Cuáles son mis geografías fértiles del decir? ¿Cómo dejar venir un decir encarnado? ¿Habitado? Y ¿cómo habitar la creación desde un lugar delirantemente singular?

Parecería insólito pensar en construir sin antes encontrar un territorio, luego habitarlo y poco a poco ir analizando donde convendría y sería fructífero edificar ¿verdad? Del habitar deviene el construir y no al contrario plantea Heidegger. “No habitamos porque hemos construido, construimos en la medida en la que habitamos, es decir en cuanto que somos los que habitan.”¹³

En cuanto que somos los que habitan, entonces cada uno de nosotros en cuanto que somos los que habitamos, construimos. Ahora la pregunta sería, ¿Habitamos? Estamos dando espacio a rehabetar nuestra geografía primera para visitar lo que deviene de ella o ¿estamos queriendo casar y crear desde un aparente saber literario totalmente huido de nosotros mismos?

¿Cómo construir desde esa primera falacia de falso habitad?

Estas instancias de recuperación y de integración traccionan un decir propio. El empoderamiento de rincones silenciosos, tácitos de nuestras vivencias traen desenmascaramientos que depuran nuestra creación. Que la vuelven orgánica. En –carnada. En carne propia. Y es allí donde deviene única y genial. Acalorada. Nos da vergüenza porque toca terrenos tan personales que hacen sudar. Como escuche decir a Calderón una tarde en

¹² Heidegger, Martin. *Construir, Habitar, Pensar*. <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf>

¹³ Heidegger, Martin. *Construir, Habitar, Pensar*. <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf>

una conferencia: “*hay terrenos de la escritura donde entro y empiezo a sentir un calor en el cuerpo y una taquicardia que me pone incomodo*”¹⁴. Esos terrenos de interés tan propios que se vuelven delirantes e impunes. Y entonces se vuelve no criticable, se vuelve una confesión. Se vuelve el arte un acto de sinceridad. La técnica, pensada como un “dejar aparecer”¹⁵, empieza a verse como confesión y se reorganiza en un lenguaje propio. La unicidad. Mi cuerpo único. Con un único nombre, con un único ADN, con una única historia deviene aun más singular porque trae a su conciencia sus tránsitos inconscientes, hurga en su costado irracional para integrarse. Y claro que es soberbio y claro que es delirante, pero es propio. O ¿a caso Dalí no lo era? Su prólogo en *Diario de un Genio* nos demuestra su impune sensación de unicidad, de singularidad asumida: “*Este libro demostrara que la vida cotidiana de un genio, su sueño, su digestión, su éxtasis, sus uñas, sus resfriados, su sangre, su vida y su muerte son esencialmente diferentes de los restos de la humanidad...*”¹⁶ A lo que yo diría diferentes como lo somos cada uno de nosotros. Diferentes. Únicos. Porque es ahí en ese lugar donde habilitamos el habitar nuestra unicidad que devenimos delirantemente geniales.

Saliendo¹⁷

Una tensión en el trapecio izquierdo. Apnea. Temor a salir y que el modo de construcción de conocimiento académico tradicional cuestione este escrito, por egocéntrico, por soberbio, por no ser universalizable, ni global. Por estar escrito en primera persona. Solo habilitar que fue escrito desde una palabra encarnada, modo de palabra olvidado hace mucho entre los intelectuales. Una palabra que habilita otro saber, otro pensar, un pensar desde el propio movimiento y la propia experiencia porque “*Cada pensamiento que esquiva*

¹⁴ Charla Taller brindada por **Guillermo Calderón** en la Biblioteca General Paz. Córdoba Argentina. Año 2016.

¹⁵ Tekne, técnica. Este concepto, para los griegos no significa ni arte, ni oficio manual sino: dejar aparecer, como esto o aquello de un modo o de otro aparezca en el presente. **Heidegger, Martin.** *Construir, Habitar, Pensar* *Construir, Habitar, Pensar.* <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf>

¹⁶ **Dalí, Salvador.** *Diario de un Genio.* Título Original “*Journal d'un génie.*” Edicions de La Table Ronde, 1964. Traducción Beatriz de Moura. Barcelona España.

¹⁷ **Saliendo:** Aquí comenzamos a hacer productivos nuestros descubrimientos y los compartimos con otros. Este es a la vez un momento de poner nombre y caratular así como un momento de ofrecerse a un contexto más público. Es una oportunidad tanto para trazar el proceso que se ha seguido como para darle nombre a la propia práctica / trabajo, enunciando y explicando de una manera más acabada. Nos movemos inevitablemente en el terreno de las futuras direcciones/espacios/ tiempos que habitaremos. Bacon, J. M y Midgelow V. L (2014) ‘Creative Articulation Process (CAP)’, *Choreographic Practices* 5:1, pp. 7-13, doi: 10.1386/chor.5.1.7

la experiencia es una palabra muerta. olitaria”¹⁸ y en ese devenir micropolítico ¹⁹ que tiene cada acto de enunciación invito, siento y creo inminentemente necesario que se escriba (también) desde habilitar y desempolvar nuestras vivencias, porque no hay otro modo de estar y de habitar el mundo que desde esa observación minuciosa de cada territorio propio, de cada vínculo que construimos a lo largo de un día, en el transcurso de una hora de trabajo, en todas y en cada una de las miradas compartidas.

Bibliografía

- **Skliar, Carlos**, *Lo dicho, Lo escrito, Lo ignorado. Ensayos mínimos entre educación, filosofía y literatura*. Miño y Dávila Editores. Buenos Aires. Argentina 2011.
- **Guattari Félix, Rolnik Suely**. *Micropolítica. Cartografía del Deseo*. Publicado por Editora Vozes Ltda., Petropolis, 2005. *Traficantes de Sueños. C/ Embajadores 35. 28012 Madrid. Tlf: 915320928*
- **Heidegger, Martin**. *Construir, Habitar, Pensar Construir, Habitar, Pensar*. <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf>
- **Dalí, Salvador**. *Diario de un Genio. Título Original “Journal d’un génie. Edicions de La Table Ronde, 1964. Traducción Beatriz de Moura. Barcelona España.*

¹⁸ **Skliar, Carlos**, *Lo dicho, Lo escrito, Lo ignorado. Ensayos mínimos entre educación, filosofía y literatura*. Miño y Dávila Editores. Buenos Aires. Argentina 2011.

¹⁹ La garantía de una micro política procesual, aquella que construye nuevos modos de subjetivación singularizante no se encuentra en ese tipo de enseñanza. La garantía de una micropolítica procesual sólo puede —y debe— ser encontrada a cada paso, a partir de los agenciamientos que la constituyen, en la invención de modos de referencia, de modos de praxis. Invención que permita elucidar un campo de subjetivación y, al mismo tiempo, intervenir efectivamente en ese campo, tanto en su interior como en sus relaciones con el exterior. Para el profesional de lo social, todo dependerá de su capacidad de articularse con los agenciamientos de enunciación que asuman su responsabilidad en el plano micropolítico’. **Guattari Félix, Rolnik Suely**. *Micropolítica. Cartografía del Deseo*. Publicado por Editora Vozes Ltda., Petropolis, 2005. *Traficantes de Sueños. C/ Embajadores 35. 28012 Madrid. Tlf: 915320928*

-
- **Bacon, J. M y Midgelow V. L** (2014) ‘Creative Articulation Process (CAP)’, *Choreographic Practices* 5:1, pp. 7-13, doi: 10.1386/chor.5.1.7
 - **Pérez Cubas, Gabriela.** *Cuerpos con Sombra. Acerca del entrenamiento corporal del actor.* Colección Estudios Teatrales. 1ra Edición Buenos Aires Instituto Nacional del Teatro 2011.

Aportes de la Formación del Habla (Sprachgestaltung) al entrenamiento del actor

Flavia Montello,

Universidad Nacional de Río Negro, Argentina

Orígenes y características de la Formación del Habla

La Formación del Habla (Sprachgestaltung, en su original alemán) –también conocida en España como Arte de la Palabra– es un abordaje de la voz hablada expresiva que aún no ha tenido gran difusión en nuestro país. Su particularidad es la de contribuir a articular el procedimiento técnico con la sensibilidad artística y creadora, ya desde el nivel del entrenamiento. Esto lo logra a través de la sensibilización respecto del lenguaje, sus sonidos, gestualidad y características rítmicas, favoreciendo la intensificación de la escucha y considerando las dinámicas expresivas de la respiración. Ya en su nombre, Gestaltung hace referencia al principio formador, de modelado, en el habla artística. Las herramientas básicas de la voz expresiva (articulación, proyección, fluidez, apoyo, tono, timbre) se trabajan aquí desde la perspectiva de la imagen y la percepción sensible, evitando la mecanicidad y el mero tecnicismo que se producen cuando el soporte está exclusivamente en los órganos. No obstante lo cual, siempre considerará la integración del cuerpo y la producción vocal, entendiendo a aquel como sostén y origen de la intención de la voz. A principios del siglo pasado resultaba muy innovador un planteo como éste, dado que no se apoyaba en lo fonaudiológico, como entonces era habitual. Aún en la actualidad hay resabios de este último enfoque para el uso expresivo de la voz, cuando sería impensado convocar a un fisioterapeuta para el entrenamiento corporal del actor.

Este abordaje fue desarrollado por el filósofo e investigador austríaco Rudolf Steiner (Imperio Austríaco, actual Croacia 1861-Suiza 1925), a partir de reflexionar acerca de lo que él consideraba una declinación artística del uso del lenguaje a comienzos del siglo XX, explicándola por el hecho de que ya no existía la percepción del sonido y la palabra –es decir, de lo sensitivo–, sino que había sido reemplazada por la recepción del sentido y la

idea –o sea, lo informativo–: “Se perdió el comprender oyendo, hoy se oye comprendiendo.” (Steiner 1981:145)

El actor y maestro de actores Michael Chejov (1891-1955) incluyó estos conocimientos en su método de trabajo. La reconocida entrenadora vocal Cicely Berry, directora del Departamento de Voz de la Royal Shakespeare Company, conoce esta metodología¹ y en su línea de trabajo se observan muchos puntos en común con ella. Rudolf Steiner dictó numerosos seminarios y cursos acerca de esta temática.

Los mismos se hayan compilados en tres libros: *Methodik und Wesen der Sprachgestaltung* (Método y sustancia de la Formación del Habla); *Die Kunst der Rezitation und Deklamation* (El arte de la recitación y la declamación) y *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst* (Formación del Habla y Arte Dramático), de los cuales sólo este último fue editado recientemente en español –cabe aclarar, en segunda traducción desde el inglés–. En la actualidad existen centros de Formación del Habla en Suiza, Alemania, Inglaterra y Estados Unidos. Personalmente, conocí esta técnica en Argentina, donde únicamente existe en la modalidad de talleres, por lo que posteriormente me formé en Suiza durante 5 años. Desde el 2015, con un equipo de investigación de la Licenciatura en Arte Dramático de la Universidad Nacional de Río Negro, estamos estudiando los aportes de la Formación del Habla a la práctica actoral, orientándonos actualmente hacia la producción de una creación artística con la voz como protagonista.

Entre los principios técnicos más relevantes de la Formación del Habla se encuentran: imagen portal, cualidades de los fonos, personaje sonoro, gestualidad del lenguaje, ritmos, dinámicas expresivas de la respiración. Para ejemplificar este abordaje, comparto aquí el trabajo que desarrollé indagando en dos de ellos: Cualidades de los fonos y Personaje sonoro.

Cualidades de los fonos

¹ El traductor de la obra de Berry al castellano, Dr. Vicente Fuentes, lo confirma en una entrevista realizada por la autora del presente documento en Madrid, julio 2015.

Con la expresión “Se perdió el comprender oyendo, hoy se oye comprendiendo” Steiner se estaba refiriendo a la necesidad de recuperar la percepción respecto de la materialidad del sonido:

En la actualidad, la sensibilidad para con el fono y la palabra ha quedado relegada al inconsciente, al instinto. Pero aquellos que deseen trabajar el habla para la escena deberán desandar el camino que va desde el sentido y la idea hacia el fono y la palabra. Esto debe estar presente en la formación de los actores. (...) Aprenderlo y desarrollarlo en el entrenamiento para que luego se convierta en instintivo, en hábito. (Steiner 1981: 150)

Tratándose de las cualidades expresivas de los fonos, la primera gran diferenciación que se percibe es la que existe entre vocales y consonantes, tanto en la emisión como en la recepción. Mi propuesta para el acercamiento a este principio desde la práctica fue que una parte del grupo de investigación – integrado por actores– interviniera como fuente sonora y los otros permitieran que sus propios cuerpos se movieran respondiendo al impacto de esa sonoridad. Luego, emisores y receptores describieron lo sucedido a nivel de los cuerpos (datos objetivos), así como las sensaciones e imágenes que tuvieron durante la experiencia (datos subjetivos).

Los actores no estaban prevenidos con la teoría de la Formación del Habla y sin embargo sus apreciaciones tuvieron grandes coincidencias con lo aportado por Steiner.

DATOS OBJETIVOS	
VOCALES	CONSONANTES
- Emisión: permiten el paso del aire sin oponer obstáculos, sólo variando la apertura de la cavidad bucal.	- Emisión: intervienen el recorrido del aire a través del aparato fonador, modificándolo.
- Emisión: el rostro se involucra expresivamente (cejas, ojos, dirección de la cabeza, labios).	- Emisión: el rostro no se involucra expresivamente.

- Emisión / recepción: son expansivas, no se cortan, no se agotan hasta que se acaba el aire. Dejan que la emoción se exprese a través de ellas.	- Recepción: corporalmente los movimientos se acercan más a fotografías que a narraciones.
- Emisión / recepción: componen la melodía, la tonalidad del lenguaje.	- Emisión / recepción: aportan rítmica y carácter al lenguaje.
DATOS SUBJETIVOS	
VOCALES	CONSONANTES
- Emisión / recepción: sensación de que el sonido es circular, completo.	- Emisión: sensación de no terminar de pronunciar un mensaje, algo falta para terminar de expresarse.
- Recepción: corporalmente los movimientos son bastante relajados. El cuerpo toma posturas definidas (abierto, cerrado, estirado, ...).	- Emisión / recepción: son esqueleto, sostén, armazón.
- Emisión / recepción: conectan con la intimidad, expresan sensaciones internas.	- Emisión / recepción: producen imágenes referidas a sucesos externos: situaciones, características de objetos o fenómenos exteriores.

Puntualmente, en cuanto a las percepciones respecto a las vocales, se observó:

- **A**: apertura, asombro, admiración, placer, comprensión repentina, alivio.
- **E**: límite, advertencia, reflexión, duda, llamado de atención, pregunta, distancia.
- **I**: verticalidad, interpelación, opinión, juzgamiento, seguridad, curiosidad, intriga.
- **O**: envoltura, admiración, compasión, empatía.
- **U**: lejanía, oscuridad, problema, recuerdo, olvido, queja, misterio, temor.

En cuanto a las consonantes, se presentó la clasificación que, en este caso, comparten la Fonoaudiología –en cuanto al modo de emisión– y la Formación del Habla –en cuanto a las cualidades expresivas– (Steiner 1981: 42). Nuevamente se observaron notables coincidencias entre dicha clasificación y las percepciones del grupo:

- oclusivas (percutidas, para la FdH): **B, K, D, G** (en Ga, Gue, Gui, Go, Gu) **M,**

N, Ñ, P, T.

Fueron caracterizadas como duras, cortantes, pesadas, fuertes, contenidas.

- vibrantes: **R, RR**. Caracterizadas como livianas, movedizas, vitales.
- lateral (ondulante, para la FdH): **L**. Caracterizada como fluida, ligada, suave.
- fricadas (sopladas, para la FdH): **CH, F, J, S, V, Y** (en tanto Sh). Caracterizadas como impetuosas, escurridizas, chispeantes, veloces.

Nótese que simplemente con una vocal ya es posible expresarse, lo que no ocurre con las consonantes. Dice Steiner: “Las vocales introducen interioridad en la corriente del habla, aportan fluidez. Las consonantes manifiestan la vida exterior, introduciendo forma en ese fluir. Las vocales expresan la vida anímica, las consonantes manifiestan la relación del ser humano con el mundo” (1983: 49). En palabras de Stanislavsky: “Las vocales son el agua y las consonantes las orillas, sin las cuales el río se convierte en un pantano” (María Knébel 2000: 138).

La coincidencia en las descripciones –tanto entre los propios integrantes del grupo, como luego también con la Formación del Habla– permite pensar en una suerte de identidad de cada fono. Como sustento a esta hipótesis aparece la investigación fotográfica de la alemana Johanna Zinke (1901-1990), quien estudió este tema durante décadas.

El sonido hablado, que habitualmente sólo conocemos como un fenómeno acústico, un suceso para los oídos, aparece ante los ojos como forma espacial, con características de movimiento totalmente individuales y aspecto especial. (...) Cada sonido del habla tiene como base un proceso que otorga forma con una fuerza plástica escultórica (Zinke 2003: 7).

Para hacer visibles estas formas características y recurrentes de los fonos, ella acudió a distintos métodos que en su época le permitieron retenerlas en fotografías: primeramente utilizó la condensación natural emitiendo en aire frío, más tarde trabajó con humo de cigarrillo exhalado por el hablante y también con imágenes obtenidas por el método

schlieren². La perspectiva total se logró cuando las “formas de aire” fueron filmadas con una cámara de alta velocidad que visibilizó el proceso de conformación de cada fono desde su inicio, pasando por su punto máximo, hasta su desvanecimiento. Es entonces cuando la materialidad del sonido se hizo patente.

En la Formación del Habla, luego de investigar tanto la emisión como la recepción corporal profundizando en las cualidades de los fonos individuales –incluso al interior de cada grupo consonántico–, este principio se constituye en sustento de la praxis creativa, pudiendo aplicarse tanto en la narración oral como en la recitación de poesía o en la construcción del personaje (como se verá en el próximo apartado). Dichas cualidades son tomadas como apoyaturas de expresión que tiñen el decir cual si fueran colores, otorgándole sus matices, independientemente de que los fonos elegidos aparezcan o no en el texto, ya que no se trata de acentuarlos. Como ejemplo, dice Steiner:

U es la manifestación de la experiencia del miedo. Pero naturalmente en la actualidad, cuando haya que decir algo que implique temor no siempre habrá palabras con U, pues la lengua ya no es la primigenia³. Si el texto fuera, por ejemplo: «Acechaba el peligro», no contaríamos con ninguna U, pero el matiz expresivo, el color a darle a estas palabras tendría que tener relación con la sensación experimentada con el fono U (1983: 215).

Acercándose a estas imágenes concretas de los fonos, el actor puede moverse dentro de las palabras más allá de la convención de transmisión de información, «saboreándolas», tomándolas como recursos de acción. A partir de la práctica se observa que la recuperación de la sensibilidad respecto a las características de los fonos aporta:

- ampliación del espectro sensible en cuanto a la expresividad vocal
- continuo retorno a la postura creativa ante el texto –en lugar de la mera repetición

² El método schlieren se usa para fotografiar la variación de homogeneidad de un fluido transparente, no visible a los ojos. Actualmente el mismo principio se aplica con medios digitales.

³ Entendiendo como lengua primigenia aquella cuya expresividad vocal aún era reflejo directo de lo sentido. (N. de la T.)

de lo hallado—, ya que es un principio técnico objetivo que no depende de la inspiración momentánea del intérprete ni de su propia emotividad

- profundización en la comprensión del material a trabajar, favoreciendo la toma de decisiones interpretativas y la conexión entre conocimiento e imaginación creativa

Personaje sonoro

Se trata del principio técnico referido a la aplicación específica de las características expresivas de los fonos como recurso actoral. Aquí las cualidades de los sonidos del lenguaje son un apoyo técnico para encauzar las emociones y particularidades del personaje, tanto a nivel vocal como corporal. La búsqueda se centrará en 1 ó 2 vocales acordes a su vida anímica y 1 ó 2 consonantes para su modo de actuar en el mundo. Nuevamente, no se trata de acentuarlas cuando aparezcan en el texto, sino de que actúen como recurso técnico de apoyo en lo expresivo para la totalidad cuerpo-voz.

Steiner (1981: 282) lo ejemplifica para la obra “Danton y Robespierre”, de Robert Hamerling: “Robespierre es orgulloso: **I**, abarca el mundo enfáticamente: **O**. Es el maestro que gusta especialmente de dar indicaciones: **D**. Lo que otros piensan sobre él le significa mucho, pero no quiere aceptarlo. Dogmático, racionalista, tiende a justificarse siempre: **T**.”

En cuanto a los actores participantes de la investigación, en algunos casos la elección de los fonos no se correspondió con las características más habituales de los mismos. Por ejemplo: para un personaje seductor se pensaría espontáneamente en **M** o **L** como forma de actuar ante el mundo, pero la elección recayó en **S** que penetra sin interrupciones, lenta e indirectamente, pudiendo variar su intensidad. Esto aportó riqueza de matices al distanciarse de los clichés expresivos.

Para otro personaje, la elección fue descrita de la siguiente manera:

***E**: sobre todo por la actitud de autoafirmación, también pone distancia, da órdenes, usa su poder. Sabe lo que quiere. **G**: por lo expansiva, ocupa y conquista espacios tanto con su presencia corporal, como también al hablar. **RR**: nunca está quieta, es movедiza, ansiosa, nerviosa. Aparece como posibilidad la combinación **GRRR**: cuando recuerda experiencias amorosas y las relata, aparece su parte animal.*

Es importante aclarar que este principio técnico se aplica luego de un período de ensayos, cuando el actor conoce al personaje y ha tomado algunas determinaciones respecto a la interpretación. Sin embargo, cuando se trate de estilos que trabajan con arquetipos, como por ejemplo en el caso de la Comedia del Arte, esta herramienta también podrá considerarse en los primeros ensayos. Priorizando la búsqueda desde el cuerpo y tomando la información que proporciona la obra, si el actor ha ejercitado suficientemente la percepción de los fonos, será un elemento más que tendrá a disposición para construir el personaje.

La descripción de la experiencia práctica con este principio refleja que:

- el cuerpo se modifica inevitablemente de acuerdo con las características de los fonos elegidos, sin que sea necesaria una atención particular y disociada sobre el mismo
- la voz adquiere presencia, solidez
- el habla del personaje logra expresividad sin apelar sólo a lo emocional y subjetivo
- la elección minuciosa de fonos favorece el conocimiento del personaje y exige decisiones de interpretación

Conclusiones finales

Rudolf Steiner propuso en su época un cambio de paradigmas en relación al concepto presente detrás de la práctica y el estudio de la voz del actor. Actualmente continúa siendo muy valioso su punto de partida eminentemente artístico. Es relevante destacar el hecho de que esta modalidad no está unida a una estética ni a un estilo determinados, constituyéndose en un aporte valioso a la preparación actoral más allá de poéticas definidas. Se puede afirmar que la Formación del Habla propicia un trabajo creativo ya en el nivel del entrenamiento, uniendo lo técnico con la sensibilidad, conduciéndola gracias al conocimiento del material a trabajar. Asimismo, resulta valiosa su posibilidad de transmisión en tanto corpus bien determinado en lo referente al trabajo vocal.

Referencias bibliográficas:

Knébel, M.O. (2000). *La palabra en la creación actoral*. Madrid: Fundamentos.

Montello, F. (2015). *Aportes de la Formación del Habla al entrenamiento del actor*. Trabajo final de la Especialización en Docencia y Producción Teatral. Universidad Nacional de Río Negro, Argentina. Sin editar.

Steiner, R. (1981). *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst* (Formación del Habla y Arte Dramático). Suiza: Rudolf Steiner Verlag. (1° edición: 1926). Traducciones de citas del original: Flavia Montello. / *La Formación de la Palabra y el Arte Dramático*. Tomo 1 (2015) y *El arte de la interpretación, la escena y la producción*. Tomo 2 (2017). España: Editorial Rudolf Steiner.

----- (1983). *Methodik und Wesen der Sprachgestaltung* (Método y sustancia de la Formación del Habla). Suiza: Rudolf Steiner Verlag. (1° edición: 1924). Traducciones de citas del original: Flavia Montello.

Zinke, J. (2003). *Luftlautformen* (Formas sonoras de aire). Stuttgart: Freies Geistesleben. Traducciones de citas del original: Flavia Montello.

Referencias fotográficas:

Zinke, J. (2003). *Luftlautformen* (Formas sonoras de aire). Stuttgart: Freies Geistesleben.

Cuerpo-voz: Sobre el devenir sonoro de la presencia

Lic. Marcelo Comandú

¿A qué nos referimos en teatro cuando hablamos de cuerpo-voz?

Es común escuchar el uso de esta categoría para nombrar el entramado corporal y sonoro en la constitución de toda presencia. Según Silvia Davini, *el cuerpo en performance se constituye en lugar de confluencia de las dimensiones acústica y visual (2007:86)*. Lo acústico y lo visual dan a escuchar y ver “una” presencia. Para Davini la voz se da allí, en esa coyuntura, al punto que *hay una dimensión imagética en el sonido que, en el caso de la voz, nos hace asociarlo a la fuente que lo produce, en este caso, al cuerpo de quien canta o habla. (2007:86)* Es decir, el sonido de la voz tiene el poder de hacer presente al cuerpo que lo produce aún en su ausencia o invisibilidad, ya que no es más que una extensión del mismo. Eugenio Barba lo dejó claro en su propuesta técnica y estética, diciendo:

La voz es una prolongación de nuestro cuerpo, nos da la posibilidad de intervenir de un modo concreto, incluso a distancia. Como una mano invisible, la voz se extiende más allá de nuestro cuerpo y actúa, y todo nuestro cuerpo vive y participa en esta acción. El cuerpo es parte visible de la voz y puede verse dónde y cómo nace el impulso que se convertirá en sonido y palabra. La voz es cuerpo invisible que obra en el espacio. No existe separación ni dualidad: Voz y cuerpo. Existen solamente acciones y reacciones que comprometen a nuestro organismo en su totalidad. (Ruiz Lugo, Fidel Monroy; 1994: 558)

Podríamos afirmar que la voz sonoriza al cuerpo, dando a escuchar lo que el cuerpo muestra o hace ver. Mas, también podríamos decir que la voz “es” cuerpo en su dimensión sonora, y posee la capacidad de extenderse y extenderlo, otorgando una posibilidad expresiva diversa, desde otra materia que no es menos cuerpo que los órganos físicos que la producen.

Por ello consideramos imprescindible que el actor reconozca, como primera instancia de formación, que el cuerpo y la voz no son aspectos separados o escindidos. A menudo se puede presentar una disociación entre ambos, es decir, una no-relación o una imposibilidad de percepción de sus conexiones. Por lo tanto, creemos que el entrenamiento vocal del actor requiere de una práctica directamente ligada a procesos corporales, por los que el cuerpo deviene voz e intensidad sonora que lo proyecta en el espacio, lo transforma y extiende. Así mismo, pensamos que el actor necesita comprender la voz como materia sensible, pasible de ser transformada en el devenir corporal que la produce. Lo vocal se da en una “tensión entre” o “condensación de” aspectos de la propia corporeidad. Podríamos decir entonces que la voz es cuerpo, o en todo caso, el emergente sonoro de su acontecer.

Cabe aclarar entonces que hablamos de “cuerpo-voz” para hacer referencia a la construcción “acústico-visual” que articula la presencia en escena, mas, que cuando hablamos de “cuerpo” sin más, necesitamos no olvidar que estamos haciendo referencia también a una dimensión sonora que lo conforma, y cuando hablamos sólo de “voz”, lo hacemos sabiendo que su origen y proyección son indudablemente corpóreos.

Pero, ¿Cuál es el enfoque de cuerpo que dará su sentido a la categoría cuerpo-voz aquí trabajada?

Ante todo, conceptualizar el cuerpo del actor no se agota en la puesta en valor de su fisicidad. Si bien lo físico es imprescindible como territorio donde se efectúa lo poético, adquiere ese *status* en tanto pueda dar a ver aquello que lo conforma desde otras dimensiones humanas.

Por ejemplo, en su propuesta poética, estética y técnica denominada Taanteatro, la artista brasilera Maura Baiocchi y el artista alemán residente en Brasil Wolfgang Pannek elaboran una concepción extendida de cuerpo en *performance*, pensándolo más allá de su mera fisicidad, como un complejo psico-físico, entramado de aspectos visibles e invisibles. Observan el cuerpo como una red de cinco musculaturas denominado “Cuerpo extendido pentamuscular”, que según los autores, también podría llamarse *plurimusculatura* o *cuerpo plural* (Baiocchi, Pannek. 2011: 82).

Toman la acepción *musculatura* para, desde un pensamiento analógico, nombrar diferentes esferas interactivas que conforman el cuerpo del performer.

El término musculatura despierta la atención hacia el hecho de que incluso las facultades del cuerpo llamadas abstractas o invisibles (...) también pueden ser entrenadas y tonificadas –estiradas, flexibilizadas, torcidas, dobladas, masajeadas-. Se transfiere todo lo que es espiritual, ideal y abstracto hacia el plano de lo material, a la esfera de lo concreto y de la acción. (Baiocchi, Pannek. 2011:82)

La musculatura *aparente* corresponde a lo que se ve del cuerpo, su superficie o apariencia. La musculatura *transparente* reúne las diversas funciones de la psiquis como el pensamiento, la razón, la intuición y la imaginación. La musculatura *interna* está conformada por toda la materialidad al interior del cuerpo, como por ejemplo los órganos, fluidos, huesos y músculos; la musculatura *extranjera* es toda materia (tanto densa como sutil) en torno al cuerpo, todo aquello que lo envuelve e influencia desde el exterior, pero que en una concepción extendida de cuerpo, también lo constituye. Por último, la musculatura *absoluta* refiere al mundo espiritual que el hombre habita en relación a sus creencias o modos de vida. Cada una de estas musculaturas se entretajan, interactúan, interpenetran en un cuerpo extendido pensado como sistema de tensiones o relaciones.

Vemos que la musculatura extranjera (el entorno) se compone con el resto de las musculaturas en ese sistema de relaciones que es el cuerpo, como lo que es dado desde el exterior, desde la coyuntura entre cuerpo y mundo, es decir, hacemos cuerpo-extendido con los entes o existentes con los que entramos en contacto en la inmediatez del acontecimiento y construimos una *ecorporalidad* (Baiocchi, Pannek. 2011:81) entre cuerpo y entorno. El cuerpo se constituye en sus relaciones con el entorno, y a su vez, el cuerpo es en sí mismo un entorno que no se sostiene en la supremacía de unas partes por sobre otras, sino en el “entre” que las interconecta.

Entonces, el cuerpo es mucho más amplio que aquello que de él se ve, y el artista escénico se expone a trabajar esa complejidad corpórea, también denominada por los autores como *anatomía afectiva*, cada vez que inicia una exploración artística. Es interesante pensar esta última denominación, ya que tanto en teatro como en danza el cuerpo necesita comprenderse afectable y afectante, y sobre todo, afectado por lo que el acontecimiento de una actuación origina.

¿Qué lugar ocupa la voz en este entramado corporal? Baiocchi y Pannek proponen la voz como “resonancia melódica” del cuerpo extendido antes expuesto. Es decir, la voz es la emergencia sonora de esta plurimusculatura que, según el Taanteatro, constituye un cuerpo.

Pero entonces: ¿por qué a menudo la voz no parece surgir de esa multiplicidad corporal?

Claramente podríamos responder que estamos frente a un problema que el actor necesita resolver en la experiencia misma de la actuación. Oscar Rojo hubiera dicho que hay una dureza, o lo que podríamos nombrar también como “fijación”, un enquistamiento que el actor no está pudiendo ablandar o correr de lugar para la producción de una conexión más cercana entre voces y cuerpos.

Hagamos el ejercicio de tomar la afirmación del filósofo Jean Luc Nancy, en la que *fijar es darse el origen de una vez por todas y en un lugar por todos, y por tanto siempre fuera del mundo (2006:36)*, y llevémosla al teatro. Podríamos decir que para el actor fijar es mostrar la re-presentación, en tanto que vuelto a presentarse, de un gesto ex-temporáneo, donde el sentido no se construye en la ex-posición del cuerpo, en el vínculo con lo que sucede-ahí, en el acontecimiento, sino que está siempre ya dado *a priori*, y por lo tanto, fuera de la escena.

Oscar Rojo mostraba preocupación por las formaciones rígidas del cuerpo-voz, aquello que los cuerpos y las voces asumen como identidad fija o como modo de organización y representación de sí, que no permiten un movimiento o un corrimiento hacia otras composiciones posibles.

Para producir esos corrimientos, necesitamos pensar la actuación como un devenir, como un proceso en que los estados experimentan transformaciones. Comprender la presencia como un “estar deviniendo” cuerpo sensible. No tratar al cuerpo como una superficie en la que se fijan signos a ser decodificados, sino exponer el cuerpo como territorio en que los estados habitan, sufren procesos.

Entonces, Oscar pedía al artista que intente no definir sus expresiones corporales y vocales en estructuras fijas, sino que adquiera cierta conexión con una capacidad de cambio y mutación, de corrimiento de aquellos lugares expresivos cristalizados en una identidad dura, empobrecida por hábitos de la vida social o por mecanismos de recurrencia de las mismas

prácticas artísticas aprehendidas y que no permiten percibir y disponer el cuerpo-voz como zona de experiencia.

Según Oscar, a menudo los actores quedan presos de determinadas formas y estilos en la producción de gestualidades, ya sean corporales o vocales, en lugar de valorar las relaciones y conexiones que el acontecimiento posibilita en su despliegue aquí y ahora. Extraer la actuación de esas conexiones parece, por otro lado, dar a ver y escuchar gestos y sonidos originados en el propio acontecimiento, es decir, desde el suceso escénico y por ende siempre situados.

¿Dónde radica el problema?

Para Oscar Rojo, el problema es traído al teatro por la persona/actor/estudiante que vive la dificultad de producir conexiones, captar relaciones, valorar los vínculos que toda situación obsequia, tanto dentro como fuera de lo escénico, pues la separación entre arte y vida, en este caso, no sería más que otro síntoma del mismo problema. Mas, el teatro se presenta como lugar donde comprender y trabajar el valor de esos contactos.

Las conexiones y des-conexiones pueden pensarse tanto extra-corporales, en las relaciones del cuerpo con el mundo, como intra-corporales, es decir, en las relaciones interiores al cuerpo concebido multidimensionalmente. En otras palabras, el vínculo con uno mismo se ve obstaculizado por un enquistamiento que no permite un acercamiento de las dimensiones, y que somete al cuerpo-voz a una fijación que detiene el movimiento de las partículas constitutivas.

Visto el problema: ¿cuáles podrían ser las posibles soluciones?

Creemos encontrar algunas respuestas en el trabajo sobre los “estados corporales” para la producción de una voz conectada con la escena y el cuerpo que la habita. Un estado que requiere ser trabajado desde la disolución de sus fijaciones, valorando acciones como soltar, abandonar, quebrar, aflojar, deshacer, desarmar, correr de lugar. Estas operaciones eran presentadas por Oscar Rojo como “poderosas” para encontrar una “colocación” desde donde explorar el sonido vocal, valorando la cercanía con el cuerpo que lo produce.

Aquello que no nos permite “sonar” desde el vínculo, desde la composición de relaciones, es la fijación en modos rígidamente estructurados que no permiten el ejercicio de una escucha para la emergencia de un sonido actual, originado en las tensiones y conexiones

que habitan el cuerpo y el entorno, y que conforman la correlación de fuerzas de un instante. Un instante que es espeso y profuso, y necesita ser escuchado en sus tensiones con lo pasado y lo por venir, teniendo en cuenta que inmediatamente luego del acto de producirse deja de ser, y que es en ese propio acto, donde comienza a gestarse lo emergente. Esta idea de *duración* (Bergson. 2006:160) como dilatación del presente hacia pasado y futuro, colabora con la idea de actuación como proceso, como devenir constante, en que el cuerpo-voz explora sus variaciones dándose a ver y escuchar de un modo sensible, desde una actuación surgida del acontecer mismo.

Entonces, atentos a esta exposición podemos confirmar que se hace imprescindible para el trabajo vocal del actor, la producción de un estado corporal que habilite una escucha desde donde sonar, dando lugar a la pregunta sobre el origen del sonido.

En sus clases, Oscar Rojo trabajaba un modo particular de “estar sensible”. Este es un legado que Oscar ha dejado en Córdoba, como modo de ser de la actuación. Muchos jóvenes se han visto influenciados por su práctica, al punto de reconocer en ella un fundamento de sus producciones actuales. Ese estado sensible se logra a partir del contacto con los espacios del cuerpo. Esta es sin dudas una influencia del Sistema Consciente para la Técnica del Movimiento de la pianista argentina Fedora Aberastury, práctica que Oscar ha tomado de la bailarina Isabel Pinczinger durante varios años, entre fines de los años ´80s y comienzos de los ´90s. En una de sus ejercitaciones más recurrentes, Oscar pedía estar a la escucha de los espacios de la mano, soltando las tensiones que no permiten el micro-movimiento de sus pliegues y la fluctuación constante de sus relaciones internas; escuchar los micro-movimientos emergidos del acto de soltar, como lugar de un movimiento diferente al de mover; relajar y soltar para mover, dejar que el cuerpo mueva desde un movimiento inmanente. Luego pedía que ese estado se traslade a todo el cuerpo, para escuchar los espacios en micro-movimiento de un actor sensibilizado en el proceso de soltar-se, abrir-se.

Podemos ver que hay dos aspectos que cobran suma importancia en la producción de un cuerpo (estado corporal) para el sonido: la tensión y el pliegue. Por un lado, el reconocimiento de la escena como un campo intenso que el cuerpo-voz habita, a su vez habitado por tensiones internas en fluctuación permanente con el entorno. Corporizar esas tensiones para hacerlas visibles y audibles es tarea del actor que asume una situación (ser-situado) en mutación. Por otro lado, el pliegue como lugar de pasaje, “entre” conector que permite el flujo de las intensidades que esas tensiones producen. La presencia construida

desde el pliegue es permeable a los cambios vocales que harán viva y verosímil la palabra, o con-movedor el canto. Las variaciones tonales en torno al timbre, la duración, la altura y el volumen de la voz devienen sensibles en esa producción de escucha, desde un estado corporal efectivo y concreto, donde cobra valor el “des-hacer para hacer”. En el “desarmar” o “dejar caer” hay una potencia real para la producción de presencia. Una presencia que se articula visual y acústica, corporal y vocal, dando a ver y escuchar una existencia sumergida en lo que sucede y donde la voz se sensibiliza, opera una especie de “afinación” entre su sonido y el acontecimiento del cual es parte.

Esta idea de afinación (concepto netamente musical) parece adecuada para pensar la relación entre la voz y los resortes corporales que la producen, teniendo en cuenta un cuerpo siempre situado. Mas, hay que recordar que en esta relación, la voz no sólo sonoriza estados e impulsos físicos, sino que hace una puesta en sonido de la multidimensionalidad que conforma un cuerpo. Es decir, la voz posee la facultad de expresar tanto un pensamiento, como una sensación física o un sentimiento, pero siempre y cuando no ceda a la representación de los mismos, sino en una afinación constante con el estado corporal en que estos se presentan.

No obstante, la voz posee también la posibilidad de arrastrar al cuerpo en su devenir. Es decir, la exploración de vocalidades tiene la facultad de diversificar al cuerpo. La experimentación de variaciones tonales en la duración de un sonido, hace también devenir al cuerpo en su travesía no programada, guiada por lo que Deleuze y Guattari llamarían un plan de inmanencia, consistencia o composición (2012:268), operando en un plano intensivo del cuerpo en que las intensidades circulan y nada se ha formado aún, diferente a un plan de organización o desarrollo donde todo ha sido ya formado. Posiblemente esa sea una de las mayores potencias de “soltar” las fijaciones, permitir que la voz emerja de un cuerpo no acabado, aunque último cada vez y en estado de exploración de un acontecimiento que nunca cesa.

Bibliografía:

BAIOCCHI, Maura. PANNEK, Wolfgang. *TAANTEATRO. Teatro coreográfico de tensiones*. 2011. UNC. Córdoba, Argentina.

BARDET, Marie. *Pensar con mover. Un encuentro entre filosofía y danza*. 2012. Cactus. Bs. As.

BERGSON, Henri. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. 2006. Cactus. Bs. As.

DAVINI, Silvia Adriana. *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo. El caso de Buenos aires a fines del siglo XX*. 2007. Universidad Nacional de Quilmes. Bernal.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 2012. Pre-Textos. Valencia.

HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo*. 2014. Trotta. Madrid.

NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*. 2006. Arena. Madrid.

RUIZ LUGO Marcela. FIDEL MONROY Bautista. *Desarrollo Profesional de la Voz*. 1993. Gaceta. México.

El trabajo con y a favor de las particularidades de cada individuo en el ámbito de la educación artística

Carolina Roisinblit

[El siguiente trabajo refiere al marco actual en el ámbito de la docencia de arte y específica de canto y la educación de la voz en la República Argentina, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, octubre 2017.]

“Al alumno hay que ir a buscarlo al lugar en el que se encuentra.”

~ Renata Parussel.

Todos los individuos somos singulares y únicos. Nuestras mentes lo son, nuestros cuerpos lo son, nuestras voces y nuestras inquietudes lo son.

La palabra educar, procedente de los términos del latín *educere* y *educare*, significa “sacar hacia fuera” o “ayudar al otro a salir de un estado en el que está”. “Sacar hacia fuera” manifiesta sacar de dentro del otro su propio potencial; no *introducir* un conocimiento externo *hacia* el individuo, sino *desplegar* el potencial *desde* el individuo. “Ayudar al otro a salir de un estado en el que está” implica que el individuo debiera ser parte protagonista de su propio proceso. Es decir, la educación se construye *entre quien educa y quien es educado*. Maestro y alumno, ambos aprenden y ambos enseñan. Y esto coloca al alumno en un lugar de autodescubrimiento y aprendizaje por descubrimiento, y al docente en un lugar de observación, escucha y diálogo constante; lugar desde el cual el aprendizaje es *centrado en el alumno* y no en el docente.

Sin embargo, habitualmente ocurre que los maestros *creemos saber y planificamos de antemano* cómo tenemos que dar nuestras clases, qué ejercicios vamos a proponer a los alumnos (a todos más o menos por igual) y qué esperamos lograr con dichos ejercicios y en

dichos alumnos. La educación se vuelve así un proceso mecánico y homogeneizante, rígido e inorgánico, que busca más bien moldear al otro que ayudarlo a descubrirse. Pensamos que “educar” es “formar” al otro; hacer de él alguien que nosotros *ya sabemos* que puede ser (o eso creemos) y, sobre todo, “moldearlo” a imagen de lo que creemos que debería ser o debería ocurrir con él. Buscamos que nuestros alumnos “lleguen” a determinados lugares; que alcancen los objetivos que *nosotros nos proponemos para ellos*, no de acuerdo con lo que vemos que necesitan sino de acuerdo con lo que creemos que tienen que lograr. Este modo de aprendizaje, que espera que el alumno cumpla con nuestras expectativas es, por el contrario, *centrado en el docente (y no en el alumno)*.

Cuando tenemos a un alumno delante, ¿quién es esa persona? ¿Nos tomamos el tiempo para conocer sus posibilidades físicas y emocionales? Todos tenemos una historia que nos acerca o nos aleja de determinadas cosas. Hay pautas de trabajo que nos resultan especialmente placenteras y otras, por el contrario, muy desagradables. En lo placentero está el potencial de un aprendizaje fluido mientras que en lo desagradable está la resistencia y el miedo. ¿Conocemos a nuestros alumnos?

No es lo mismo darle clases a un niño, a un adolescente, a un adulto o a un adulto mayor. No es lo mismo darle clases a una mujer embarazada que a una que no lo está, o a una que tuvo a su bebé hace menos de un año (mujer puérpera), ni es lo mismo darle una clase de canto a alguien con sobrepeso que a alguien que no lo tiene. ¿Por qué entonces enseñamos más o menos de la misma manera a todos? Dentro del ámbito de la enseñanza del canto o la educación vocal, la forma de trabajo no suele variar demasiado: más o menos los mismos ejercicios, las mismas escalas, el mismo enfoque en el trabajo con el repertorio. Sin embargo, no podemos trabajar de igual manera (ni servirá el mismo enfoque de trabajo), por ejemplo, con un alumno con patologías que afectan la motricidad, o con lesiones físicas, que con alguien que no las tiene.

Hace un tiempo atrás llegó a mis clases una mujer que nació con [espina bífida](#); no tiene movilidad ni sensibilidad en su cuerpo de la cintura para abajo. Las exigencias de sus anteriores docentes, dirigidas siempre a una respiración exclusivamente abdominal, la habían llevado a una gran exigencia muscular al cantar, ya que tomaba muy poco aire y lo presionaba

con fuerza desde la musculatura abdominal para que saliera al momento de la fonación. Nadie le había explicado cómo funcionaba su aparato respiratorio, nadie le había dicho que sus costillas podían expandirse muchísimo y que, si cantaba parada, la fuerza que hacía para sostenerse con las muletas le iba a impedir la apertura de su caja torácica al inspirar. Según ella, sus docentes “enseñaban esa técnica”. Una técnica que no se adaptaba al alumno, inflexible y estructurada.

El dilema que se plantea es que la mayoría de los docentes de canto no tenemos los conocimientos ni la formación para abarcar y abordar todas estas (y muchas más) singularidades desde nuestros enfoques y herramientas pedagógicas.

Como pedagogos, como artistas, como docentes, nuestra tarea consiste en llegar al otro. Ir a buscarlo al lugar en el que se encuentra, para desde allí conducirlo “hacia fuera”, es decir, acompañar el proceso de *educar*. La sociedad en la que estamos inmersos construyó sin embargo un mecanismo en el que el alumno o estudiante debe acercarse al lugar en que el docente o el artista se dispone a “impartir” su sapiencia, adaptándose a sus métodos, su conocimiento, su discurso (proveniente de una metodología educativa pensada para impartir el conocimiento en masa y de forma homogénea, pero no de forma personalizada, adaptada a las necesidades de cada individuo).

Afortunadamente, en las instituciones educativas, los espacios dedicados al arte gozan de cierto permiso para la flexibilidad e innovación de pensamiento, tanto desde el rol docente como el del estudiante. Las diferentes disciplinas que abarcan la experiencia artística son hoy un espacio de intercambio y comunicación, de diálogo y de movimiento. Ponemos nuestra mente, nuestro cuerpo y nuestro espíritu al servicio del hecho estético, y ponemos al hecho estético al servicio de la mente y el espíritu. En la danza, desde hace algún tiempo, también del cuerpo. Sin embargo, así como nos permitimos ser habitados por los lenguajes y las búsquedas, por los discursos, *habitar* es una tarea más compleja.

Vivimos en ciudades poco amigables, que tienen puertas de una determinada altura, veredas y calles dispuestas de una determinada manera, señalizaciones viales, como los

semáforos, pensados para una determinada porción de la población -qué harán los desafortunados daltónicos en nuestras calles, como conductores o como peatones-, y así continuaríamos enumerando infinitamente. Nuestro hábitat no facilita el *habitar* desde nuestra singularidad -hecho que excede el ámbito artístico-. No vivimos en un mundo de inclusión, ni de respeto y permiso por la diversidad, sino en un mundo que excluye. Que nos excluye a casi todos de alguna manera, dado que cada uno de nosotros se sale de los estándares de la “mayoría” en algún aspecto.

Otra de mis alumnas tiene [Síndrome de Apert](#), una condición genética que produce el cierre prematuro de las suturas del cráneo, impidiendo el desarrollo normal del cerebro. También produce un desarrollo morfológico atípico, así como un potencial retraso madurativo. Puede traer aparejada sordera. Ella es cognitivamente igual o superior a la media de los individuos que conozco. No muestra signos de hipoacusia ni desórdenes auditivos, aunque no podría corroborarlo ya que nunca se hizo una audiometría. Pero su morfología le impide pronunciar adecuadamente las palabras. Tampoco tiene dedos en las manos ni en los pies; es parte de su condición genética. Lo más admirable de todo es que llegó a mis clases porque me la mandó su profesor de piano. Hace años que toca el piano. También escribe. Y ahora además canta.

Esta persona no va a habitar el cuerpo del mismo modo en que lo haría yo; no va a tocar el piano como su profesor; no puedo enseñarle canto como a otro alumno. Sin embargo, encuentra día a día *su modo* de tocar el piano y *su modo* de cantar. Gracias a la habilitación que encuentra en el rol docente. Esto es testimonio de que la responsabilidad de brindar un marco que permita al alumno aprender es siempre del docente. Tenemos la posibilidad de incluir o de excluir, de entender o de hacer la vista a un lado, de limitar o de posibilitar.

La mayoría de nosotros no estamos preparados ni educados en la inclusión. El alcance de lo que habitualmente entendemos por inclusión consiste en “no dejar afuera” al alumno o al individuo con características especiales; *permitirle participar* de las actividades, clases y sistema educativo existentes. Pero no dejar afuera no es incluir. Y sin la posibilidad de ejercer nuestra singularidad dejamos de ser individuos y pasamos a ser una masa, una estadística o un

estándar, incapaces de expresar una voluntad y un discurso propios (y, por lo tanto, incapaces de hacer arte).

Como artistas, estamos acostumbrados a considerar al cuerpo como un *vehículo del lenguaje*. Sin embargo, lo desatendemos en su condición de *elemento de lenguaje*. El riesgo latente en ello es que, si no somos conscientes de esta cualidad, jamás vamos a poder situarnos ante el hecho artístico *desde el cuerpo*, y mucho menos *para el cuerpo*.

Hace rato que grandes autores hablan sobre la importancia de comprender que no sólo *tenemos* cuerpo, sino que *somos* cuerpo. Antropólogos, sociólogos, terapeutas y pedagogos han dicho y propuesto mucho al respecto, desde [Thérèse Bertherat](#) hasta [David Le Breton](#) y [Oliver Sacks](#). Sin embargo, estas palabras apenas llegan a nosotros, si es que llegan algún día, ya que los pensamientos que intentan romper con los conceptos ya establecidos -y muchas veces obsoletos- tienen poco lugar en nuestras instituciones (por no decir en nuestra cultura). El Dr. [Howard Gardner](#) de la [Universidad de Harvard](#) habla de *múltiples inteligencias* -nueve y media para ser exactos- que determinan distintas maneras de aprender. Las instituciones educativas tradicionales priorizan apenas dos: la lingüística y la lógico-matemática. Dejan muy poco lugar para futuros bailarines, actores, ecologistas, jardineros, pintores o cantantes en las aulas de la educación primaria.

En nuestra condición de ser humano, habitamos el mundo desde nuestra mente, pero antes, desde nuestro cuerpo. Conocemos desde los sentidos, y las percepciones que éstos nos brindan. Los sentidos luego son atravesados por el intelecto, y así la experiencia cobra significado. Caminar no es una experiencia idéntica para todos. Respirar, tampoco; hablar, mucho menos.

Nuestra experiencia más primaria es corpórea, emocional, pero desprovista de palabra. Puramente práctica, desde y con el cuerpo. Esta experiencia existe todavía en los niños que aún no saben hablar, e imprime en nosotros las imágenes más intensas, dejando huellas que permanecerán el resto de nuestras vidas y que serán una de las lentes a través de las cuales ingresaremos en nuestras vivencias futuras. Construimos primero en y desde el cuerpo, y a

través de este cuerpo que construimos, ingresamos al mundo y el mundo ingresa en nosotros - ya lo expresó [Jean Piaget](#): construimos nuestros aprendizajes interactuando con los objetos de conocimiento-. Pretender que todos los cuerpos son iguales o similares, que pueden o no pueden más o menos lo mismo, que responden ante los mismos estímulos, sería desoír nuestra singularidad y nuestra naturaleza. Y pretender que aquellos cuerpos que no son como los de la mayoría “no pueden” ciertas cosas, en lugar de descubrir qué es aquello que sí pueden, o entender que “pueden diferente”, sería marginar a individuos con un potencial de crecimiento igual al de cualquier otro.

Desde bebés, la tendencia del ser humano a conquistar y habitar el espacio que lo rodea puede verse (o no, en el mejor de los casos) intervenida por múltiples voluntades que no son la nuestra: nos dicen cuándo tenemos que empezar a sentarnos, nos incentivan para que empecemos a desplazarnos por el espacio y nos ayudan a ponernos de pie y dar nuestros primeros pasos. El lugar para la exploración y el entusiasmo por la misma, el lugar para el respeto por nuestros propios tiempos, impulsos y deseos queda muchas veces vedado. Construimos entonces un cuerpo atravesado por expectativas, por exigencias, por deseos de complacer, por objetivos dictados por el mundo exterior; un cuerpo que estará en gran medida enajenado de nuestras propias pulsiones y de nuestra brújula interior, nuestros sensores.

Mi búsqueda como docente de canto me lleva a observar a los cantantes como una unidad cuerpo-mente-espíritu con una infinita capacidad de diálogo entre estos aspectos, que le permite descubrir el mundo de diferentes maneras y descubrirse y redescubrirse constantemente. Con el acompañamiento y la comprensión adecuados, todo individuo es un mundo por descubrir, con un potencial ilimitado, tanto a nivel académico como artístico. Observo, sin embargo, que no tenemos los elementos ni la capacitación adecuada para acompañar a quienes no pueden incluirse en el grupo de la “mayoría”. [Nelson Mandela](#) decía que *"es muy difícil negociar con aquellos que no comparten el mismo marco de referencia."* Como docentes, nos falta precisamente eso: marco de referencia. Grupos específicos como los adultos mayores, las personas con movilidad reducida, no encuentran más que dificultades en los ámbitos que habitan diariamente. No los conocemos; ni sus cuerpos, ni sus inquietudes, ni sus dificultades. Es preciso comprender cómo acompañarlos en su proceso de aprendizaje,

pero fundamentalmente de expresión, y acompañarlos a través de los cambios que experimenten durante el tiempo en el que estemos trabajando juntos.

Una cantante cambia radicalmente durante su embarazo. Su cuerpo, su mente, su mundo emocional se transforman de manera feroz. Una de mis alumnas vino a contarme un día que estaba embarazada. Felices con la noticia, consideramos que cantar iba a hacerles muy bien a ella y al bebé. La semana siguiente vino con náuseas, la presión por el piso y un decaimiento físico y anímico considerable. A la semana siguiente le dolía la cintura, y a la otra vino con una terrible acidez. Un día me dijo que ya no sentía que tuviera espacio abdominal disponible para respirar. Con el tiempo su capacidad pulmonar empezó a disminuir, su columna se empezó a curvar, su eje de gravedad cambió. Afortunadamente su embarazo transcurrió al mismo tiempo que el mío así que no sólo por ella, sino por mi propia necesidad como cantante, empecé a investigar y a conocer diferentes alternativas para atravesar lo que tanto ella como yo experimentábamos como enormes dificultades corporales y técnicas. Con ocho meses de gestación pudo cantar en público, con un rendimiento vocal incluso superior al que tenía al comenzar el embarazo.

Un alumno de canto que se dedica al deporte sufre innumerables cambios durante una lesión y su posterior recuperación. Un cantante lesionado no puede hacer el mismo uso de su instrumento que el que experimenta en circunstancias normales. Un cantante en silla de ruedas desarrollará una técnica vocal absolutamente diferente a la de un cantante de pie. Su cuerpo le impedirá ciertas cosas y le permitirá ciertas otras. Si como docentes desconocemos los requerimientos y la información necesaria para trabajar con estas singularidades, no podemos realizar un acompañamiento respetuoso del proceso de aprendizaje y de las características individuales de cada alumno.

Un adulto mayor no dispone de las mismas posibilidades físicas que un adulto joven, sencillamente porque su cuerpo no es el mismo que el que era treinta o cuarenta años antes. Pero como docentes no siempre conocemos las características de un cuerpo anciano.

Hace un tiempo atrás tuve el placer de darle clases a una mujer de una presencia y elegancia que no pasaban inadvertidas. Llegó caminando con ayuda de su bastón, se sentó y me dijo “yo no puedo estar mucho tiempo parada, me duele la cintura”. Tenía en ese entonces ochenta y tres años, mucho sobrepeso y una voz bellísima. Empezamos a trabajar y observamos que no flexionaba las rodillas cuando caminaba, y que apoyaba los pies con gran inseguridad. Le propuse algunos ejercicios para desarrollar su conciencia corporal y modificar el apoyo de sus pies en el suelo. Dos clases más tarde vino a contarme que ya no le dolía la cintura cuando estaba parada. Un mes después se había mandado hacer plantillas ortopédicas, y pronto estaba caminando sin bastón dentro de su casa. “¡No me acuerdo cuándo fue la última vez que caminé sin bastón!”, me dijo. Estaba feliz. Su voz empezó a sonar cada vez mejor y ella, a cantar con más libertad y seguridad.

Leyendo “[Bases fisiológicas del envejecimiento y geriatría](#)” (Paola S. Timiras, Ed. Masson), me quedé asombrada de la desinformación que tenía respecto de lo distinto que es el cuerpo de un adulto mayor del de un joven. Me di cuenta de que, hasta ese momento, le había dado clases a mis alumnos más grandes como le daba clase a mis alumnos adolescentes, y no estaba permitiéndoles crecer y avanzar en su estudio. Siempre había pensado que, como su cuerpo “ya no era el de antes”, podían menos. Y descubrí con gran preocupación que la que podía menos era yo. Porque hasta entonces no había reparado en que a un adulto mayor se le da clases *de otra manera*. Y se persiguen los mismos objetivos *por caminos diferentes*.

Somos cuerpo. Esto no es ajeno al artista. Y desde nuestro cuerpo (más aún que “con” o “a través de” nuestro cuerpo) experimentamos el mundo. Como docente de canto, acompañé a mis alumnos en un descubrimiento o redescubrimiento de su cuerpo, en un desarrollo cada vez mayor de la conciencia corporal, de la propiocepción, y del esquema y la imagen corporal a la vez que el cuerpo se pone en juego constantemente al explorar la voz y desarrollar la técnica vocal.

Lo más difícil de aceptar es, en mi opinión, no tanto la falta de información como la falta de interés. Sospecho que tiene que ver con que a los docentes nos da miedo trabajar con personas con características diferentes a las habituales; tememos no saber cómo hacer. Por supuesto, nuestra conciencia moral nos dice que la exclusión no es buena; pero lejos está la *no*

exclusión de ser *inclusión*. Como docentes, ejercemos una profesión cargada muchas veces de displicencia. Nos forman para dirigirnos a un grupo de gente, no a individuos. Para proponer dinámicas y ejercicios que en teoría deberían funcionar *para todo el mundo*. Y quien no pueda seguir nuestro ritmo, cumplir con nuestras expectativas, simplemente queda excluido, “no sirve” o tiene que buscar otro espacio de exploración. O bien, es un alumno “difícil” o al que “le cuesta”. Nos es difícil pensar o admitir que es a nosotros, los docentes, a quienes “nos cuesta”.

Es necesario que los docentes tengamos una formación integral que nos permita acompañar a nuestros alumnos. Una formación que se amplíe cada vez más, no sólo en profundidad sino hacia otras disciplinas que enriquezcan nuestra tarea. Disciplinas como biomecánica aplicada al movimiento, el [método Feldenkrais](#), [Eutonía](#) y otros enfoques del desarrollo respetuoso de los potenciales del cuerpo humano y el movimiento, nos permitirán *pensar al cuerpo* de otra manera, en lugar de adquirir un conocimiento cristalizado e inmóvil sobre nuestra anatomía, siempre única y en proceso de transformación. Conocimientos tanto teóricos como prácticos sobre música, artes dramáticas, pedagogía, psicología y hasta neuropsiquiatría, tampoco son ajenos a la formación necesaria de un docente en el área de canto.

Necesitamos tomar conciencia de que cada persona es singular y particular; cada cuerpo y cada individuo cuentan una historia diferente y tienen diferentes caminos de acceso al aprendizaje, y no son nuestros alumnos quienes tienen que adaptarse a nuestra forma de enseñanza sino nosotros como acompañantes de cada proceso, quienes tenemos que tener la flexibilidad y las herramientas para encontrar (e inventar) nuevas vías, creativas y vitales, de conducir a nuestros alumnos hacia lo mejor de ellos mismos.

La voz en la escena teatral contemporánea

Prof. Lic. Claudia Díaz

El trabajo con la sonoridad de la voz y su organización en el habla, en las palabras, es también un registro que se inscribe en el orden de lo corporal. Tanto en el terreno de las sensaciones, acciones y decisiones. Desde ese lugar se pretende en la Educación Vocal de un Actor o Docente de Teatro un trabajo donde los grandes objetivos son la **manejabilidad y la flexibilidad**, para poder tomar más decisiones conscientes, adaptarse y tener más posibilidades sin riesgos.

El cuidado vocal y su aprendizaje significan solamente conocimiento y experiencia corporal del sonido y de la palabra para elegir y tomar mejores decisiones.

En la Formación de Actores clásicamente se ve el planteo del trabajo y el uso vocal en dos momentos:

Calentamiento y preparación

Trabajo vocal de Formación Técnica Acercamiento a la técnica vocal. Parámetros de buen funcionamiento vocal. . Bases. Tipo respiratorio. Postura. Regulación de la tonicidad muscular. Articulación. Emisión.

Observamos que ese entrenamiento si bien mejora las condiciones de eso, genera conciencia registros, y prepara muscularmente a las características vocales, no basta. Cuando la voz es usada en términos dramáticos actorales además pasan otras cosas.

Uso de la voz en la actuación con los textos a presentar

Se da más en los últimos años de la carrera o en la Formación independiente.

En general estas dos cuestiones se trabajan por separado y se cree que lo conseguido en un tipo de trabajo siempre se traslada automáticamente a otro.

Las cualidades de la voz que se recorren en esta experiencia de trabajo son entre otras: la sonoridad, la proyección y la riqueza expresiva de los aspectos no verbales de la voz, la vocalidad, más allá de los aspectos semánticos de los enunciados. Son los rasgos de dinámicos de la voz o prosódicos que siempre implican una presencia viva. Quien se dedica a trabajar educando y entrenando la voz enriquece su trabajo abordándolo incluyendo al habla y al lenguaje como funciones humanas integrales y organizadas entre sí. Todo ello en conjunto es expresión corpórea y mental, entidad más allá y más acá del significado.

Además de las considerables diferencias existentes entre una persona y otra, en un mismo individuo la voz adopta múltiples aspectos, según el momento del día, la etapa de su vida y la tarea que se desempeñe. En todos los casos para trabajar, analizarla y describirla se contempla el comportamiento integrado de todo el individuo.

Cuando escuchamos un sonido vocal, siempre se nos genera una expectativa de encontrarnos cerca de alguna cosa dinámica, sea un ser que vive, alguien que podemos imaginar, presentir y que emite sonido.

Partiendo de esta concepción integral, el trabajo de educar este comportamiento tiene que apuntar a un comportamiento físico que involucra el movimiento, la voz, la imaginación, la emoción, la intención, la situación en la que se produce. La voz como “expresión del cuerpo” involucra todos estos aspectos mencionados: es expresión de un cuerpo unitario. Los órganos vocales se integran a la totalidad del cuerpo; como “movimiento” encuentra matices y contrastes en relación a su proyección en el espacio, al tempo-ritmo, a la energía; y como hecho comunicativo se afecta con la intención involucrando la historia, la interacción social, la imaginación y las emociones.

La rigidez, vinculada con las limitaciones en el manejo expresivo del cuerpo y la voz, obstruyen el proceso de comunicación. No sólo afectan la capacidad de interesar a un otro, a un espectador, a un alumno, sino que también repercuten mucho en etapas de adquisición y formación de hábitos de quienes reciben nuestra voz y nuestra palabra.

De ahí la necesidad de que el actor y el docente de Teatro pueda observarse, escucharse a sí mismo en su práctica (cómo me paro, cómo camino, cómo miro, cómo escucho, cómo

contacto a otro, cómo hablo...) y colocarse en otros lugares que le permitan ampliar sus posibilidades expresivas en la comunicación.

Esta capacidad, para ser promovida y ampliada, requiere el concurso de una serie de actividades más o menos complejas. Es por eso que en la Formación de Actores y Docentes en Teatro conviene tener una mirada “resultadista” de lo sonoro. Esto es: **lo que se escucha de la boca para afuera.**

Debe tener el convencimiento de que en cada acto de emisión vocal y de producción oral con un fin expresivo – comunicativo se modifica integralmente todo nuestro cuerpo. Pero debe tener también el conocimiento de que es lo que se modifica y cómo lo hace. Reconocerlo, registrarlo y producirlo con estrategias.

Trabajar lo vocal desde esta perspectiva, con anclajes corporales concretos, es situaciones precisas lo hace transmisible y posible de desarrollar. Saca la voz del lugar de lo etéreo, de lo místico, de lo mágico, del talento inasible y le da el lugar de lo humano, de lo posible de trabajar, adaptar y desarrollar, siempre y cuando nos avengamos a un proceso preciso, continuo, sostenido y conciente,

Siempre y cuando podamos ver y reconocer la realidad, de donde partimos y vayamos por el camino de crecer y ampliar y no por el de forzar y agotar.

Es decir no empezar nunca el proceso con un organismo agotado, deficitario y forzado, pero mucho menos que el trabajo propuesto para adecuar y ampliar genere agotamiento, dificultades y sobreesfuerzo.

De esto se trata la propuesta que tenemos: **tomar la integralidad de la producción y asentarla en contextos dinámicos diferentes. Concretos. Posibles.**

Trabajamos con **Entrenamientos Metodológicos Integrales** con vistas a desenvolver en nuestros Actores y Docentes de Teatro en Formación esta importante capacidad expresiva y de proyección vocal.

Trabajar emulando y proponiendo tanto situaciones dramáticas como situaciones áulicas, situaciones expresivas de interacción en el marco de la construcción dramática.

Ambientes propios del lenguaje teatral, de la actuación como actividad y de la docencia teatral en un marco orientado a la educación vocal.

Trabajar con propuestas dónde deba verse accionando en la situación concreta, en el que se necesita un espacio de Formación independiente con metodología, tiempos y espacios de recorrido autónomo enfocado al análisis de lo sonoro, lo corporal y la gestualidad del habla.

En definitiva no se puede separar el uso de la voz del resto del cuerpo: el impulso de comunicar verbalmente no se centra solo en los órganos vocales (aunque hay que conocerlos y tenerlos en cuenta), sino que se extiende al resto de la persona y es toda ella la que se ve afectadas por cosas como el entorno, la relación con sí mismo y con los demás y la intención del momento.

Se trata de ofrecer en el Trayecto Formativo Vocal de los Actores y los Profesores de Teatro un aporte completo, profundo, práctico pero esencialmente fundamentado y actualizado

Algunos trabajos propuesto por la cátedras:

Trabajo Práctico

®La Voz: elemento del Lenguaje Artístico Teatral

Historia / relato como disparador para crear una situación teatral

Propuesta de trabajo

Elegir libremente un hecho / historia / relato (ficcional o no) a partir del que se realiza una propuesta en lenguaje teatral. El espacio utilizado para trabajar será reconocido como escénico extracotidiano. Deberá desarrollarse en el tiempo con acciones dramáticas. La duración del trabajo será de alrededor de 5 minutos.

Que se trabaja / evalúa:

- ✓ La palabra como forma sonora y gestual.
- ✓ Eficaz uso vocal en un espacio extracotidiano. Comportamiento de proyección vocal.
- ✓ Decir inteligible desde la situación del espectador.
- ✓ Texto construido a partir de la búsqueda en el trabajo.
- ✓ Capacidad de repetir lo encontrado durante el trabajo.
- ✓ Uso de la técnica del apoyo / sostén cuando resulte necesario.
- ✓ Evolución del proceso de trabajo durante el módulo: modificaciones a partir de orientaciones y devoluciones dadas.
- ✓ Cantidad de trabajos pasados y mostrados en clase durante el módulo.
- ✓ Utilización de una preparación vocal personal.

Trabajo Práctico

®Técnica vocal en el teatro

Comportamiento integral de Proyección vocal

Propuesta de trabajo

Armar una propuesta teatral en grupos a partir de una idea generada por los integrantes.

La propuesta debe incluir: Elementos del Lenguaje Teatro conocidos y trabajados en actuación, contenido del texto elaborado por los alumnos, situación dramática dentro de la cual se incluyan justificadamente momentos de diferentes calidades vocales (grito,

proyección vocal en intensidad media. fuerte y baja). Sin sobreesfuerzo, técnicamente logrado. Usar recursos corporales y actorales trabajados en las asignaturas específicas. Todos los integrantes den pasar por todas las intensidades y variables de forma pareja. La duración debe ser de alrededor de 10 minutos.

¿Que se trabaja / evalúa?

- ✓ Proyección vocal adecuada (aún con intensidad vocal reducida) justificado por la situación dramática propuesta, la sensación o emoción transitada.
- ✓ Inteligibilidad en todos los niveles de sonoridad usados.
- ✓ Comportamiento integral de proyección: vocal, corporal y organizado en la actuación.
- ✓ Utilización de variables prosódicas como referencias subtextuales.
- ✓ Eliminación de sobreesfuerzo vocal o de localización inadecuada del esfuerzo al emitir la voz.
- ✓ Evolución del proceso de trabajo durante el módulo: modificaciones a partir de orientaciones y devoluciones dadas.
 - El trabajo vocal con otros. Coordinación trabajo grupal dentro y fuera del espacio de la clase.
- ✓ Cantidad de trabajos pasados y mostrados en clase durante el módulo.
- ✓ Utilización de una preparación vocal adecuada.

Una genealogía materialista en la dramaturgia argentina

Dra. Sandra Ferreyra

Universidad Nacional de General Sarmiento

Me llevaron a ver una obra de teatro comercial en el teatro *Variedades* de Constitución. Mi primera sorpresa fue conocer la oscuridad total. Y luego, cómo esa oscuridad se rajaba con la apertura del telón y aparecía ese espacio inmensamente iluminado. Realmente para mí fue algo inolvidable. *Era la realidad, una especie de realidad más iluminada, de sobre-realidad que me capturó de inmediato.* Y esa fascinación estuvo desde siempre, inclusive determinando el teatro que yo pretendo lograr. No sé si en el sentido de los contenidos, sino en el sentido de esa sobre-realidad. *Esa realidad intensificada.* (Monti, 2002: 51)

La anécdota con la que Ricardo Monti ilustra su primer encuentro con la escena teatral cristaliza de manera nítida y contundente el principio que funda su dramaturgia: la escena teatral no “ilumina” la realidad *es* ella misma *realidad iluminada*. Haciendo un uso particular de la *metáfora de la luz*ⁱ, que será recurrente en su obra, Monti trasmuta la naturaleza de la producción dramática que acompaña al teatro de arte porteñoⁱⁱ: la escena no es *una idea iluminadora* sobre la realidad sino una *realidad que se muestra así misma*. En este cambio subyace una cuestión determinante para la teoría del arte del siglo XX que en relación al teatro argentino ha sido parcialmente abordada: la tensión entre una perspectiva idealista y una perspectiva materialista, extremos desde los que se teoriza incesantemente en torno al arte modernoⁱⁱⁱ. Al referirse a la escena como una *realidad iluminada*, en un gesto fundante, Monti pone el acento en la naturaleza material del proceso de significación: en su breve descripción la escena no es el “reflejo” de la “realidad”, es el *intensificador*. ¿Qué es lo que el arte intensifica *en* la realidad? Aspectos que permanecen innombrables para la conciencia reflexiva. Para Monti, el teatro, y el arte en general, es lo que permite acceder a la

comprensión de una realidad que no es idéntica a la razón. Por eso, la poética de este autor no solo no debe definirse como una respuesta intertextual “novedosa” a los problemas de una época de convulsión institucional (Fischer, 2007: 71-77), sino que no puede entenderse si no atravesada por la resistencia a ser consecuencia de una coyuntura política y social.

La complejidad estructural y la heterogeneidad escénica y discursiva que se observan en la docena de obras que estrena y publica en el transcurso de algo más de tres décadas, han convertido la dificultad para reconocer el referente y la ambigüedad semántica casi en un lugar común al momento de caracterizar la dramaturgia montiana, de tal modo que lo crítico podría constituirse en el rasgo más saliente del lugar propio que ha ido constituyendo en el teatro argentino moderno. Sin embargo, en esa complejidad y en esa heterogeneidad se cifra una forma inédita de resolver la interrogación que articula la dramaturgia argentina moderna - ¿Cuál es la relación del teatro con la realidad?- pero también un desplazamiento que afecta la definición misma del lenguaje dramático, de su naturaleza y de su función. Si frente a la perspectiva que tiene como principios la totalidad, la identidad y la causalidad surge otra que ve en la interrupción, en la fragmentación y en la iluminación profana de lo particular y lo residual las bases de un conocimiento del mundo a través del teatro es necesario empezar a preguntarse por las similitudes o diferencias en cuanto a las concepciones que operan por debajo de los sistemas de procedimientos.

En este sentido, postulamos que la razón por la que Monti puede ser percibido como un autor atípico está en la distancia que su dramaturgia establece respecto de las bases idealistas del programa estético-político condensado en el “intercambio de procedimientos” entre el realismo y la vanguardia. Lo que su teatro viene a refutar, más allá de la parodia a uno u otros procedimientos, más allá de las relaciones intertextuales, es la *estética de lo inmediato* que estas dramaturgias desarrollan. Lo *inmediato* como herencia del realismo ingenuo y como valor canónico del teatro comprometido con la realidad social, es decir, como valor naturalizado en los debates contemporáneos sobre el lugar del teatro en la sociedad y la función del dramaturgo^{iv}.

La *estética de lo inmediato* es lo que termina definiendo formal, referencial e intencionalmente la obra de autores otrora enfrentados, pero también la de autores que irrumpen con posterioridad, en el auge del llamado “teatro político”. Es este paradigma - instituido, decíamos, en el teatro argentino contemporáneo como criterio de validación- el que Monti viene a transmutar. No porque a lo inmediato le oponga la banalidad de un gesto

evasivo y superficial, sino porque, en una original operación, su dramaturgia cambia sustancialmente la naturaleza de la escena. Frente a la identificación de esta con un reflejo idealista, que garantice el compromiso *iluminador* con la realidad inmediata, Monti afirma la materialidad *iluminada* como el impulso inicial de su teatro y de ella deriva la posibilidad de formular escénicamente “la experiencia del hombre en la Historia” (Monti en Driskel, 1979: 48). Experiencia sobre la que funda una *estética de lo inefable*^v.

Lo inefable en Monti es la asimilación del contenido histórico y del contenido metafísico de la existencia. Su teatro da forma plena a un cambio que admite que ingresen “las fuerzas inexpresables” que en un nivel mucho más profundo pero tan material como el histórico determinan las vidas humanas. Para Monti estas fuerzas son aprehensibles únicamente como imágenes, en forma dramática o en alguna otra forma artística, que trascendiendo al sujeto llegue a hacer visible el momento en el que las experiencias universales se entrecruzan con las experiencias individuales.

La génesis de lo que aquí llamamos *estética de lo inefable* se encuentra entonces en la definición de *imagen estética*^{vi} que Monti sistematiza en un artículo publicado en 1980. En unas pocas páginas, Monti asume el desafío de señalar los múltiples pliegues que para él tiene el proceso de producción de un texto dramático. En primer lugar señala que una imagen estética es la verdadera creación del artista, oculta debajo de las palabras que la habitan. Estas se ofrecen “como en una pantalla interna al registro de la mirada interior”. Esa proyección interna, aclara, que podría llevar a confundir la imagen con el sueño, el recuerdo o la fantasía, es el único aspecto común, pues una vez acontecida la imagen no podrá eludir “su destino social, su carácter de signo, su esencia comunicable, su característica de ser un puente tendido hacia el otro”; y agrega, “la imagen estética se distingue de las otras no solo por su función o destino, sino por sus mismas cualidades sensibles, o por decirlo así, materiales”. Con estas afirmaciones remarca lo esencial: su naturaleza material, interna y colectiva al mismo tiempo.

Esta noción que para Monti vertebra la producción artística coincide en este y otros aspectos con la de imagen dialéctica, que Walter Benjamin utiliza como eje metodológico en su búsqueda de una reflexión materialista sobre la modernidad. Se trata en ambos casos de una estructura constelar que se construye en el choque efímero de extremos antitéticos. Para Benjamin, las figuras baudelairianas del jugador y de la prostituta parisina, por ejemplo, son imágenes dialécticas de la modernidad que se despliegan, la primera, en la correspondencia entre azar y trabajo (Benjamin, 2012: 56-59) y la segunda, en la condición de ser vendedora y

mercancía al mismo tiempo (Benjamin, 2012: 216-221). En este sentido, la imagen estética (en la experiencia artística), como la imagen dialéctica (en la experiencia filosófica), sintetizan el punto de intersección de por lo menos dos ejes de pensamiento que unen extremos de un fenómeno. Así, en *Una pasión sudamericana*, el Brigadier es la imagen del caudillo americano situada en el entrecruzamiento de los ejes luz-oscuridad, civilización-barbarie y sueño-vigilia. La importancia del eje “luz-oscuridad” se remonta a la génesis del mundo; la dicotomía civilización –barbarie a la génesis de la patria (América, Argentina), finalmente la oposición entre sueño y vigilia a la génesis del sujeto.

De esta manera, la dramaturgia de Ricardo Monti puede ser explicada en términos materialista, puesto que postula la verdad de un mundo que excede la conciencia racionalista y a la que, por lo tanto, no se puede acceder más que distanciando los contenidos de esa conciencia. Es preciso, entonces, hacer notar la diferencia existente entre la imagen montiana y aquella que el realismo reflexivo sostiene, y la neovanguardia incorpora, y que tiene su base en la teoría del conocimiento sartreana (Pelletieri, 1997: 110).

En contraposición, la obra de Monti señala que “la existencia espiritual del hombre es la lengua misma, el hombre no puede comunicarse *a través* de ella sino solo *en* ella. La síntesis de esa totalidad intensiva de la lengua como esencia espiritual del hombre es el nombre” [la cursiva es nuestra] (Benjamin, 1986: 142). Dándole un nombre, traduciendo a un lenguaje la *imagen*, asumiendo lo que con un matiz romántico Monti llama “un estilo”, el escritor salva del silencio experiencias que no están a disposición de la conciencia en la realidad inmediata sino en lo profundo de su propia constitución, por ejemplo, la angustia frente a la muerte^{vii}.

De las formulaciones y conceptos que intentamos sistematizar en los párrafos precedentes surgen las formas dramáticas que definen el teatro de Monti pero también la línea dramática materialista que con él se inicia. Esta operación materialista de traducción de la imagen reaparece como principio estructural en la década de los noventa para señalar una vez más lo inconsistente de la coincidencia idealista entre acción dramática y realidad inmediata.

Nuestra tesis es que Monti desarrolla una estética en la que las oposiciones idealistas ceden a las *imágenes* negativas, fragmentarias y discontinuas generadoras de formas dramáticas que expresan el contenido inefable de la experiencia. De ellas extrae su impulso, pero, además, a partir de ellas crea una de las plataformas más firme desde la que la

dramaturgia argentina posterior, particularmente la que se consolida promediando los años noventa, despega.

El interés por estudiar líneas de continuidad entre Ricardo Monti y grupos tan disímiles entre sí como *El Caraja-jí*, *El Periférico de Objetos* y *El Sportivo Teatral* se nutre de la convicción de que se puede reconstruir una genealogía materialista en la dramaturgia argentina moderna. En el entramado de las *formas de lo inefable* que Monti instala en la escena argentina emergen las poéticas (en un sentido amplio, incluyendo a aquellas que se producen en vinculación directa con la puesta en escena como la dramaturgia de ensayo de Ricardo Bartís) que constituyen la “multiplicidad” de la *nueva dramaturgia argentina*. Aquí, esa emergencia está determinada por la vuelta a, o mejor, el fortalecimiento de una concepción del teatro que apuesta a la materialidad del lenguaje en un sistema teatral fundado y alimentado por el idealismo.

Por eso, frente a la tentación de definir la llamada *nueva dramaturgia argentina* solo por su carácter posmoderno, se impone el hecho de que las poéticas representativas de período constituyen más una vuelta de tuerca sobre los valores de la modernidad que la muestra artística de su fin. Por una parte, si como afirma Jean Francois Lyotard, la posmodernidad constituye la caída de los grandes relatos (Scavino, 2007: 75-76), es necesario hacer notar que en sus inicios las poéticas de autores destacados del período como Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian y Javier Daulte no reafirman la dispersión caótica de los valores que el cristianismo, el iluminismo, el capitalismo y el marxismo legitiman sino que, por el contrario, ensayan un acercamiento a los fragmentos de esos relatos cuyas posibilidades significantes se despliegan en *constelaciones discursivas*. Es esta operación, creemos, la que distingue la obra de estos autores respecto de otros que efectivamente se proponen encontrar una forma dramática para las *pequeñas historias* que empiezan a hacerse visibles por doquier^{viii}. El texto dramático se construye, entonces, a partir de *correspondencias*^{ix} que se tienden entre elementos discursivos heterogéneos para componer una imagen en la que se entrecruzan, como en el ritual, como en la celebración, contenidos de experiencia pasados y presentes. El sentido no se constituye, entonces, en una progresión de acontecimientos e ideas, ni en una deconstrucción de discursos, sino en la configuración material de los fragmentos textuales diversos.

Por otra parte, si la posmodernidad es la disolución del Sujeto en el lenguaje (Scavino, 2007: 67-72), resulta interesante ver que un proyecto artístico como el *Periférico de Objetos*

deriva en una reflexión sobre la subjetividad que tiene en la relación del sujeto con el mundo de los objetos su clave. Interesante porque detrás de una disposición que parece orientarse al señalamiento de la pérdida de la subjetividad encontramos, en realidad, un proyecto que vuelve sobre la constitución del sujeto como proceso dialéctico. En los objetos caducos que componen la escena “la dialéctica se encuentra suspendida de manera inestable y, por cierto, condicionada por una percepción perturbada por algo incierto” (Hillach, 2014: 655). El procedimiento de la manipulación hace de la subjetividad una inmovilidad titubante, un temblor suave, imperceptible, que indica que el personaje de rigidez cadavérica, de expresión cerúlea está vivo. Es esta condición la que Veronese aprovecha muy bien tanto en su poética escritural como directorial. La subjetividad como una relación de fuerzas entre lo animado y lo inerte que se evidencia en el procedimiento de la manipulación.

Finalmente, si el postulado posmoderno del fin de la historia se traduce en una operación deconstructiva de los conceptos que orientaban el pensamiento moderno (Scavino, 2007: 144-148), habrá que decir que en la obra de un autor como Ricardo Bartís esa deconstrucción, más que señalar la *diferencia deleuziana* como clave para pensar la cultura argentina, afirma la actualidad del pasado en sus ruinas, en la fantasmagorías de la modernidad que persisten en el presente de nuestro país. Las *fantasmagorías escénicas* evidencian, en el teatro de los noventa, al igual que en el teatro de Ricardo Monti, que la temporalidad no constituye una lógica lineal en la que los acontecimientos se acomodan causalmente sino una lógica de la detención en la que acontecimientos lejanos entre sí se relacionan, sin continuidad, en un “flash luminoso”^x que muestra al objeto histórico como un campo de tensiones entre lo previo y lo posterior. Para comprender esta lógica es necesario profundizar en el modo en que, en las obras, determinados acontecimientos, personajes u objetos son arrancados del continuum de la historia y adquieren un significado que no se muestra como el hito coherente de una línea histórica sino como una configuración fantasmagórica.

Los autores más destacados de ese período, entonces, no renuncian a la fuerza expresiva que guardan las nociones modernas, pero los abordan con una sofisticación estética a la que ni la crítica teatral ni el público argentino están acostumbrados, por lo que, en principio, se los pierde de vista tratando de justificar esa sofisticación en relación, por un lado, con la deconstrucción y la desintegración de esos mismos conceptos (Libonati y Aisemberg, 2000: 77-88), y por otro, con una sincronización mundial y la multiplicidad de universos

poéticos que es su correlato. Si en la superficie de la llamada posmodernidad las discusiones en torno a la función del arte se diluyen en “una coexistencia pacífica, no beligerante de micropoéticas y microconcepciones estéticas” (Dubatti, 2000: 30-36), en muchos y diversos textos dramáticos persiste implícitamente la polémica respecto de las posibilidades materiales del arte que, no nos cansamos de repetirlo, no son sus posibilidades de intervención en la realidad sino sus posibilidades en tanto realidad en sí mismo; para decirlo con Monti, en tanto *realidad iluminada*. Encontramos en este teatro la continuidad de un desplazamiento estético-ideológico que se inicia aisladamente en la década del setenta, que discretamente se robustece en la década del ochenta y que se multiplica por fin en la década del noventa. El problema es que para explicar la continuidad de ese desplazamiento tendremos que mirar la dramaturgia de los noventa, no ya exclusivamente desde el filtro de las teorías posmodernas, sino también desde un entramado conceptual materialista sobre el que es necesario volver si se quiere comprender el modo en que la dramaturgia argentina supera la polémica realismo/neovanguardia, a partir del sostenimiento de una tercera posición que de manera implícita cuestiona el idealismo de estas estéticas. Analizar la incidencia que una línea materialista tiene en la nueva dramaturgia argentina requiere de una mirada que, en efecto, se detenga en los cuestionamientos que la filosofía del arte le hace a los principios de identidad entre el sujeto y el objeto, de causalidad como organizadora de la experiencia y de subordinación de la parte al todo. En este sentido, los elementos posmodernos que la crítica releva en los textos de estos autores no se reduce a la evidencia de una actitud “no moderna” que rechaza de plano cualquiera de las posibilidades del teatro anterior; hay en la organización de esos elementos una recuperación de principios, dialécticamente presentes en la segunda modernización teatral, que no permite circunscribir la emergencia de ese teatro solo al cuestionamiento paródico de los procedimientos modernizadores. Detrás de la puesta en crisis de “la verdad escénica”, de la “crítica al contexto social” y de “la tesis realista” opera una actitud no idealista que deriva de uno de los quiebres más importantes que se operan en el desarrollo del teatro argentino moderno, ese que nombramos como *estética de lo inefable* y que constituye el objeto de nuestra investigación. Nos interesa estudiar, entonces el modo en que algunas producciones que se incluyen dentro del canon posmoderno recuperan, especialmente en sus inicios, las formas dramáticas constitutivas de ese quiebre. Con las nociones *constelaciones discursivas*, *dialéctica animado/inerte* y *fantasmagorías escénicas*, cuya resonancia benjaminiana es inocultable, categorizamos esas formas en tanto líneas de

una genealogía materialista que sirve de puente entre dos emergentes de la modernización del sistema teatral argentino: el de los setenta y el de los noventa.

ⁱ En el inicio de la mayoría de sus obras, la iluminación remite a la rasgadura de la oscuridad como origen material de la escena, la “luz” funda un espacio cuya lógica es independiente de la lógica racionalista: “Este hueco ardiente es mi dominio. Aquí armo y desarmo mis juegos” dice el personaje “Teatro” al inicio de *Historia tendenciosa de la clase media argentina*,... (Monti, 1972: 7). “Lux in tenebris” es la expresión con la que se abre *Una pasión sudamericana*, existen ejemplos de esto en casi todas sus obras. Allí, la metáfora de la luz evoca simultáneamente varias tradiciones: el platonismo, el iluminismo del siglo XVIII, el génesis bíblico, el misticismo judaico, la intuición poética de los románticos, pero también imágenes provenientes de la naturaleza, un relámpago, o de la tecnología, el flash de una cámara fotográfica. Tradiciones que Walter Benjamin recupera sobre todo en relación con la imagen dialéctica.

ⁱⁱ La historiografía teatral argentina llama *teatro de arte* a una línea que se afirma promediando década del setenta y que, sin abandonar el precepto de la escena libre, recupera los parámetros estético-ideológicos del teatro independiente (1930-1969) en un proceso de profesionalización. *Teatro abierto '81* es consecuencia de ese movimiento que lleva a los artistas a organizarse con el fin de defender sus fuentes de trabajo, los teatros, apelando sobre todo a una estilización del teatro realista tradicional (Pellettieri, 2001: 95-98).

ⁱⁱⁱ Un recorrido sustancial por los conceptos y categorías que definen esta polarización y algunas de sus tensiones lo encontramos en la “teoría cultural” de Raymond Williams (1981, 2009).

^{iv} Un ejemplo muy concreto de la actualidad del valor canónico de *lo inmediato* podemos encontrarlo en la polémica que en 2007 mantienen Griselda Gambaro y Rafael Spregelburd a propósito del cuestionamiento que este último hiciera en una nota publicada en la revista *Ñ* al mandato de hablar de “lo importante” como un modo de compromiso del teatro con el presente inmediato.

^v Los cambios que la *estética de lo inefable* opera en el lenguaje dramático son muchos y, de alguna manera, justifican los diversos abordajes que la producción montiana ha suscitado. Uno de los primeros trabajos que se ocupa de analizar la *opera prima* de esta autor destaca su condición de “teatro político” al tiempo que la sitúa en el marco de las transformaciones que el realismo argentino va operando a principios de la década de 1970 (Tirri, 1973). Así, en un capítulo titulado “Los parricidas: Monti y Gentile”, que notoriamente es el que cierra su libro *Realismo y teatro argentino*, Néstor Tirri realiza un análisis comparativo de las formas dramáticas e inevitablemente políticas que adquiere el parricidio en *Una noche con el señor Magnus & hijos* de Ricardo Monti y en *Hablemos a calzón quitado* de Guillermo Gentile. Este eje va a ser retomado unos años más tarde para conformar un arco que podría definir la relación entre el teatro de los 70 y los 80: del parricidio al filicidio (Trastoy, 1987). En las cuatro obras que Ricardo Monti estrena entre 1977 y 1989 profundiza los procedimientos que más desconcierto causaban en sus primeras obras; *Visita* (1977), *Marathon* (1980), *La cortina de Abalorios* (1981) y *Una pasión sudamericana* (1989) son los textos en los que los cambios que la escritura de Monti opera en el lenguaje dramático se cristalizan en una poética de lo inefable. A esta consolidación, la crítica responde con el desarrollo de trabajos que se ocupan fundamentalmente de aspectos estilísticos: Peter Podol (1980) analiza el componente surrealista y grotesco en las obras de Monti, mientras que el historiador de teatro Luis Ordaz (1981) analiza comparativamente el uso de símbolos en *Marathon* y *El viejo criado*. Perla Zayas de Lima (1983), por su parte, cita a Monti como paradigma del neorealismo y traza un camino que va de Gorostiza a este autor. Recién a finales de la década del ochenta, aparecen trabajos que abordan su obra de un modo más integral, atendiendo a los procedimientos dramáticos que constituyen una poética particular (Monteleone, 1987); a su lugar en el sistema teatral argentino (Pellettieri, 1989); a los modos de representación que se desprenden de su escritura (Sagaseta, 1989). Para el momento del estreno de *Una pasión sudamericana*, quedaba claro que la dramaturgia montiana traía consigo desplazamientos en el sistema teatral argentino que implicaban mucho más que haber tratado de eludir la censura con un estilo críptico. En efecto, en las obras que Monti estrena durante la dictadura pueden reconocerse “una interiorización de los conflictos públicos planteados en *Historia tendenciosa de la clase media argentina*...y, al mismo tiempo, la prefiguración de una nueva poética que halló su concreción definitiva en *Una pasión sudamericana*” (Pellettieri y Rodríguez, 2008: 12).

^{vi} Del mismo modo, en la génesis de la noción de experiencia benjaminiana está la imagen dialéctica.

^{vii} En una entrevista Monti relata el descubrimiento que significó para él ver que detrás de las imágenes de *Marathon* se encontraba el efecto de la muerte reciente de su padre: “[Marathon] esta directamente ligada con la

muerte de mi padre. Esto lo veo ahora, desde el hoy. Y está ligada no solamente por la época en la que fue escrita sino por la temática recurrente interna. Es una obra sobre la muerte, pero también se liga con el tema de la muerte durante el Proceso, con la cuestión de sobrevivir a toda costa, con el valor de sobrevivir... Porque sí, porque hay que hacerlo, porque la muerte no te puede vencer, ¿entendés? En ningún sentido. Ni la muerte de un padre ni la muerte social que te rodea te pueden vencer” (Monti citado en Pacheco, 1996: 30).

^{viii} La oposición entre la fragmentación de los grandes relatos y la construcción de pequeñas historias la abordaremos especialmente en el análisis de la heterogeneidad textual que puede reconocerse al interior de El Caraja-jí. En efecto, muchos de los textos que se producen en el taller de dramaturgia del grupo pueden ser entendidos como la construcción de pequeñas historias, no así los que producen Spregelburd, Tantanian y Daulte.

^{ix} Recuperamos la definición de *correspondencia* que elabora Raymond Williams en su lectura del trabajo de Benjamin sobre Baudelaire: “Walter Benjamin, tomando el término de Baudelaire lo utilizó para describir ‘una experiencia que procura establecerse a prueba de crisis. Esto solo es posible dentro del reino del ritual.’ El verdadero proceso de la producción del arte es entonces la cristalización de tales experiencias por medio de dichos métodos. Su presencia y su autenticidad pueden ser reconocidas mediante lo que Benjamin denomina su ‘aura’. Una definición de este tipo puede mantenerse en un nivel subjetivo o puede movilizarse hacia la abstracciones corrientes del ‘mito’, del ‘inconsciente colectivo’ o de la ‘imaginación creativa’. Benjamin lo movilizó en el sentido de estas últimas alternativas; sin embargo también lo extendió en forma crucial, al ‘proceso histórico’, en una relación particular con su comprensión de las condiciones sociales y materiales cambiantes que presenta el verdadero trabajo artístico” (Williams, 2009:142).

^x En su estudio sobre Benjamin y el *Proyecto de los pasajes*, Susan Buck-Morss explica la particular concepción de la historia que subyace al proyecto benjaminiano atendiendo especialmente a la recurrencia de la imagen del relámpago como idea de un presente iluminado desde el pasado. Esto implicaba abandonar el principio historiográfico de mostrar las cosas “como realmente fueron” en el camino continuo hacia el progreso, y apuntar, en cambio, a rescatar los objetos históricos de ese continuum para mostrarlos como precursores del presente más allá de lo distantes o extraños que sean. Las exposiciones, la prostituta, el coleccionista, los pasajes parisinos importan en tanto “están dialécticamente ‘construidos’ como ‘objetos históricos’, mónadas políticamente cargadas, ‘arrancadas’ del continuum histórico y ‘actualizadas en el presente’ (Buck-Morss, 1995: 242-252).

Bibliografía

Aisemberg, Alicia y Libonatti, Adriana. “La dramaturgia emergente en Buenos Aires” en Pellettieri, O. (comp). *Teatro Argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna, 2000. 77-88.

Benjamin, Walter. *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

_____. “Tesis de filosofía de la historia” en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus 1989. 175-191.

_____. “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986. 139-153.

Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1995.

Catena, Alberto. “La imagen determina el estilo de un texto” (Entrevista a Ricardo Monti) en *Cuadernos de Picadero*. N° 2, enero de 2004. 16-22.

Dosio, Celia. *El caraja-jí (Primera parte). Lo joven, la tradición y los años 90*. Buenos Aires: Los Libros del Rojas, 2008.

Driskell, Charles B., 1979. “Conversación con Ricardo Monti” en *Latin American TheatreReview*, 12/2 (spring 1979).

Dubatti, Jorge. “Micropoéticas. Notas sobre la dramaturgia de Daniel Veronese” en Dubatti, J. (comp). *Nuevo teatro, nueva crítica*. Buenos Aires: Atuel, 2000. 29-46.

Ferreira, Sandra. “Ricardo Monti y el teatro político de los setenta” en Mirza, Roger (ed.). *Territorios y fronteras en la escena iberoamericana*. Montevideo: Universidad de la República, 2012.

Fischer, Patricia. “Imaginario social y parricidio en *Una noche con el señor Magnus & hijos* (1970) de Ricardo Monti” en *Teatro XXI*. Año XVIII, N° 25, primavera 2007. 71-77.

Hillach, Ansgar. “Imagen dialéctica”, en Opitz, Michael y Wizisla, Erdmut. *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2014. 644-708.

Martini, Stella y Mazziotti, Nora. “El teatro político de la década del setenta” en Pellettieri, O. *Teatro latinoamericano de los '70*. Buenos Aires: Corregidor, 1995. 135-145.

Monteleone, Jorge. “El teatro de Ricardo Monti”, en *Espacio*, 2, 2, abril, 1987. 63-74.

Monti, Ricardo. “Algunas sugerencias”. En *Una noche con el señor Magnus & hijos*. Buenos Aires: Talía, 1971. 5.

Pacheco, Carlos. “La creación autoral requiere del ejercicio de la paciencia” (Entrevista a Ricardo Monti) en *La maga*. 19 de junio de 1996. 29-31.

Pezzi, Clara. “Entrevista a Ricardo Monti” en *Teatro XXI*. Año VIII, N° 15, primavera 2002. 106-107.

Sagaseta, Julia Elena. “La dramaturgia de Ricardo Monti: la seducción de la escritura” en Pellettieri, O. *Teatro Argentino de los '60. Polémica, continuidad y ruptura*. Buenos Aires: Corregidor, 1989. 227-241.

Scavino, Dardo. *La filosofía actual. Pensar sin certezas*. Buenos Aires: Paidós, 2007.

Williams, Raymond. *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.

La desestabilización como dispositivo de memoria en la dramaturgia de Daniel Veronese

Agustina Buscemi

Universidad Nacional de General Sarmiento

Resumen

En esta ponencia nos ocuparemos de analizar la obra *Unos viajeros mueren* (1995), de Daniel Veronese, para observar cómo la desestabilización de formas literarias estables opera como un dispositivo teatral de registro de la memoria. En esta obra, la tragedia shakesperiana funciona como un dispositivo de memoria en tanto le otorga una forma a contenidos de este pasado literario.

Observaremos que el interés del dramaturgo radica en la construcción de una poética de un objeto dramático conocido y en la creación de posibilidades expresivas al objeto. En este sentido, ese pasado literario universal en la obra *Unos viajeros mueren* se entiende a partir de la oposición que Walter Benjamín hace entre experiencia vivida y verdadera experiencia.

(...) “Daniel tiene una relación ‘objetual’ con los textos, esto se advierte en el trabajo interno del Periférico, tanto en los procesos como en los resultados que se buscan. El teatro de Daniel es teatro eminentemente de texto, pero el vínculo con ese texto es semejante al que un manipulador puede tener con un objeto. Se trata de empezar a descubrir las reglas que cada material contiene, como cuando uno descubre cuáles son las articulaciones y los movimientos posibles de un muñeco. Y esto se traslada a lo escénico, se busca un contenido dramático que lo contextúe para que pueda funcionar como objeto” (Alejandro Tantanian: 1997).

Sobre la obra *Unos viajeros se mueren*, Jorge Dubatti señala que el dramaturgo Daniel Veronese retoma la tragedia de sangre barroca de los siglos XVI y XVII (Rousset). En este sentido, Dubatti presenta algunas características del género tales como: el borramiento de lo

obsceno por la representación directa de la muerte; la multiplicación de acontecimientos patéticos (en términos de Aristóteles): cadena o serie de asesinatos y torturas, la proliferación de violencia y la predicción de sucesos nefastos; y el juego de secretos y confabulaciones, todas recuperadas en la obra de Veronese. Otro recurso que recupera esta obra es la ironía sobre lo trágico: la modalización cómica de lo trágico, que hace imposible la catarsis trágica original e imprime en la mirada una distancia racionalista, irónica (Dubatti:2006). Sin embargo es interesante señalar que en la escritura de sus obras Veronese hace uso de la manipulación como un procedimiento que le permite la construcción de imágenes estéticas. Por ello podemos señalar que la conjunción entre su dramaturgia y la manipulación constituye una imagen dialéctica de los extremos de la existencia humana que pueden entenderse como: lo animado y lo inerte. Así, la producción artística de Veronese coincide con la imagen dialéctica que Walter Benjamín utiliza como un eje metodológico en su búsqueda de una reflexión materialista de la modernidad (Ferreira: 2015). De esta manera, podemos afirmar que Veronese trabaja con la codificación de la tragedia de sangre, tal como señala Dubatti - evidencia de ello es la presencia de un sustrato shakespireano en la obra- pero lo que también acontece es el extrañamiento causado por la desestabilización de dicha forma literaria. Esta desestabilización se produce sobre los personajes que pueden ser fácilmente identificados con las obras de Shakespeare, que aquí sufren la manipulación, a la que alude Alejandro Tantanian, y son atravesados por la tensión entre lo animado y lo inerte: son personajes que guardan en sus cuerpos el registro de un pasado teatral que hay que desestabilizar si se quiere encontrar verdadera experiencia estética. En este sentido, Veronese se interesa en construir la poética de un objeto dramático conocido y en la creación de posibilidades expresivas del objeto. Esta construcción es el procedimiento de desestabilización que funciona como un dispositivo de memoria en tanto le otorga una forma a contenidos de ese pasado literario universal que no ha podido ser procesado de manera consciente para la cultura y que, en la obra *Unos viajeros se mueren*, se evidencian como de *verdadera experiencia* en términos de Benjamín.

En la experiencia vivida, la imagen se constituye con los acontecimientos que son incorporados en el registro de la memoria voluntaria, es decir, en el registro consciente. En la *verdadera experiencia*, señala Benjamín, los sujetos obtienen una imagen histórico-social de sí que es siempre precaria y que hay que reelaborar cada vez, dado que se trata de una detención en la que el pasado individual entra en conjunción con el pasado colectivo. En este sentido, la obra de Veronese es un dispositivo de memoria que da forma al pasado y esa forma

es una *verdadera experiencia*, ya que la desestabilización en esta obra es un modo de traer a la memoria sustratos de un pasado, el teatro de Shakespeare, la tragedia de sangre que propone un microcosmos de relaciones violentas que funcionan como evidente estructura a escala de la violencia del mundo (Dubatti:2006). Son los restos de esta forma poética los que no han podido ser procesados de manera consciente por la cultura y que, en la escena de *Unos vecinos se mueren*, son construidos como imágenes estéticas mediante la manipulación objetual de los personajes.

En *Unos viajeros se mueren*, las imágenes estéticas están construidas en la tensión entre *experiencia vivida* y *verdadera experiencia*. En esta tensión en donde los componentes de la *experiencia vivida* se cruzan con los de la *experiencia verdadera* es donde surgen los restos, los sustratos que se convierten en imágenes estéticas, como señala Ferreyra. En este sentido se podría analizar el sueño de Clamiro como una forma del recuerdo. Como señala Dubatti, la obra inicia con el relato de un sueño idéntico a la escena: “Soñaba que un hombre despertaba sobresaltado en su habitación porque habían pronunciado su nombre. Su nombre era mi nombre: Clamiro”. Ambos planos, la realidad dramática y el sueño, se confunden y se produce una tensión que no logra resolverse (Dubatti:2006). El personaje de Clamiro acepta las nuevas reglas que propone este mundo paralelo al que Dubatti llama “mundo poético”, aquel que contiene la estructura de la tragedia de sangre que es altamente reconocible y que, en este sentido, subyace en la conjunción de la experiencia individual y la experiencia colectiva. El pasado se inscribe en el presente de la obra a través de aquellos sustratos reconocibles de la estructura shakespireana, pero que se encuentran desestabilizados mediante el procedimiento de extrañamiento que Veronese ejerce a través de la manipulación de los personajes, en este caso sobre Clamiro quien es víctima de la oposición entre la lógica del sueño o la de un mundo paralelo, el mundo poético. Sin embargo, Clamiro acepta las reglas del nuevo mundo y comienza a hacer uso de ellas.

La llegada de Claudio y Blanco da cuenta de otra de las imágenes estéticas que se construye desde los restos del pasado teatral shakespireano. Ante el amenazante regreso, Clamiro planifica deshacerse de Claudio por medio de sus padres a quienes pide que asesine a este. El juego de las confabulaciones y las declaraciones cínicas propias del género de la

tragedia de sangre aparecen y son perturbadas no sólo por la manipulación que se ejerce sobre el personaje Clamiro sino también sobre sus padres quienes no dudan ante el pedido de su hijo y se predisponen a llevar a cabo el asesinato de Claudio, siendo también parte de este nuevo mundo poético que es dueño de reglas que se oponen a las del mundo cotidiano. Aquellas reglas que rigen la tragedia shakespireana en el mundo poético de Veronese son: la proliferación de violencia y la predicción de sucesos nefastos; la multiplicación de acontecimientos patéticos (en términos de Aristóteles): cadena o serie de asesinatos y torturas; el motivo del “todos contra todos”; el juego de secretos y confabulaciones, la intriga gótica con malvados aniquiladores e inocentes perseguidos, sembrada de acciones inmorales, declaraciones cínicas y matices tragicómicos macabros (Dubatti:2006). Estas reglas entran en tensión en tanto se genera una oposición entre el mundo cotidiano y el nuevo mundo poético en el que empiezan moverse los personajes de Veronese, siempre desde la manipulación. Los padres de Clamiro operan con estas reglas: son cómplices de su hijo en la planificación de un asesinato que al final llevan a cabo, lo que recuerda la confabulación entre de Claudio y Laertes (personajes de la obra *Hamlet*, de Shakespeare) para que este último pelee contra Hamlet y lo asesine. En este sentido, el contenido dramático de *Unos viajeros se mueren* funciona como un objeto en tanto es manipulado por su autor: los personajes guardan en ellos rastros de un pasado teatral shakespireano y son manipulados en el mundo poético de Veronese en donde, al fin, se construye una imagen estética que surge de estos restos del pasado que no han podido ser procesados de manera consciente por la cultura.

Otro de los aspectos de la tragedia de sangre es la proliferación de la violencia. Este rasgo aparece en la escena en que los los padres de Clamiro asesinan a Blanco. Mientras se desarrolla la escena cargada de violencia, los padres discuten sobre si es o no necesario terminar con la vida de Blanco, mientras este último les da indicaciones de cómo deben clavar el cuchillo para rematarlo y así darle fin a su vida: “Una vez dentro debió sacudir un poco el cuchillo si buscaba acelerar el trabajo/ Lo empujó con miedo y delicadeza”. En esta escena se interpone el mundo poético de Veronese mediante la aparición de uno de los rasgos característicos de su poética: la modalización cómica que imprime una mirada irónica sobre el teatro trágico. Esta situación propicia un efecto de extrañamiento logrado mediante la ironía que contribuye a la oposición entre los contenidos estables de la tragedia de sangre y el nuevo mundo poético desestabilizado a través de los personajes que son, en la obra de Veronese,

objetos habitados por una tensión poco cotidiana y que se encuentran en un estado de equilibrio precario. En este sentido, es de los sustratos de experiencias del pasado literario shakespireano que se construyen las imágenes estéticas, donde los componentes de la *experiencia vivida* se cruzan con los de la *experiencia verdadera*. Es allí, a través de la imagen estética que se construye, donde Veronese logra cumplir con uno de sus automandamientos: sabotear las expectativas del espectador.

El juego de secretos es otro de los rasgos que posee la estructura poética shakespireana. Esta vez, los sustratos del pasado teatral universal se hacen presentes en la escena final que tiene como protagonistas a Claudio y Clara. Ante el descubrimiento de la traición por parte de Claudio, Clara lo asesina: “Está muerto realmente/ Bien muerto/ Pero todo esto significa que...estoy libre de mi estigma familiar /Necesito alejarme de este cuerpo para respirar aire puro.” Clara, que desde un principio admite ante Clamiro ser dueña de un secreto familiar, lleva consigo los rastros de un pasado marcado por la tragedia de sangre. El secreto, como un contenido propio de la forma de shakespireana, aparece desestabilizado en la estructura poética que Veronese propone en sus textos. Clara actúa con las reglas propias de ese nuevo mundo poético en el que se encuentra. Una vez que termina con la vida de Claudio, se siente liberada del pasado que la ataba a mantenerse junto al hombre que su familia había destinado para ella desde su niñez y sin darse cuenta bebe de la copa de licor envenenada, mientras abraza el cuerpo sin vida de Clamiro. Aquí aparecen los rastros de la estructura shakespireana desestabilizados mediante la tensión que se genera entre el mundo de lo cotidiano y el mundo poético y del que son depósito los cuerpos, en este caso el de Clara, que es manipulado mediante las reglas que rigen el nuevo mundo en el que debe moverse. Nuevamente la desestabilización opera como un dispositivo teatral de registro de la memoria en tanto genera una imagen estética que surge de una *verdadera experiencia* entendida como la detención en la que el pasado individual entra en conjunción con el pasado colectivo. Clara guarda en su cuerpo rastros de este pasado shakespireano que se hacen evidentes en su proceder a través de las reglas propias de esta forma que se encuentra desestabilizada mediante el procedimiento de la manipulación que genera un extrañamiento: ella es un objeto manipulado, un cuerpo en el que habita una tensión y un precario equilibrio. Es ella quien se convierte en objeto de manipulación en el mundo poético de Veronese y acciona con las reglas que demanda la tragedia de sangre. El asesinato de Claudio y el envenenamiento que sufre Clara, recuerdan

contenidos de obras de Shakespeare como *Hamlet* y *Romeo y Julieta*, en donde la serie de asesinatos y el motivo del “todos contra todos” son aspectos distintivos del género. En *Unos viajeros se mueren* estos aspectos se encuentran desestabilizados: las formas puras están disueltas. En este sentido, tanto Clara como los demás personajes son manipulados y funcionan como autómatas que actúan mecánicamente dentro de la forma poética en la que se encuentran. Sus cuerpos son depósitos de un sustrato literario universal que habita en el imaginario colectivo, pero que no ha podido ser procesado de manera consciente por la cultura.

Bibliografía

Benjamín, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2013

Dubatti, Jorge (2006) “La dramaturgia de Daniel Veronese: poéticas y lecturas” en *Cuerpo de Prueba II*. Buenos Aires: Actuel 2006: 9-39

Ferreya, Sandra (2015). *La formulación dramática de lo inefable: Monti y el teatro emergente en los años noventa*. Universidad de Buenos Aires.

Veronese, Daniel (1997) *Cuerpo de Prueba Textos teatrales*, prólogo (pp. 7-16) por J. Dubatti, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas/Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común, 1997

Sitios web consultados:

Benjamín, Walter. (1939) “Sobre Algunos temas de Baudelaire”. Recuperado el 12 de septiembre de 2016, de <http://132.248.101.21/filoblog/bubnova/files/2010/03/benjamin-sobre-algunos-temas-de-baudelaire.pdf>

Sobre la función de la fotografía en *Lisa y las fotos* de Ariel Farace

Agustina Gómez Hoffmann¹

Resumen

El presente artículo despliega la operación que realiza la imagen fotográfica en la obra de A. Farace. La fotografía se combina con el texto, consolidando así, un texto multimedia por su composición de palabra e imagen². En función de esto, aparece la posibilidad de considerar la obra como una “obra paisaje”, noción que define M. Vinaver en función de la progresión dramática, como aquella obra en la que la acción va siendo descubierta espaciosamente como quien contempla un paisaje, y no de la manera lineal tradicional. Tal premisa es la que permite ver la obra de A. Farace como un paisaje, por la incorporación de la imagen al discurso, que despliega una pluralidad y amplitud de sentidos más allá de la palabra.

Fábula / retrato

“Un retrato es una buena forma de empezar”

(*Lisa y las fotos* 2006: 1)

Ariel Farace es actor, dramaturgo y director bonaerense contemporáneo. Su poética, se aleja del canon tradicional, no pudiendo ser encasillada dentro del género convencional de lo dramático, porque cuestiona los cánones clásicos, tanto en lo que se refiere al contenido o estructura del drama, como a los lenguajes puestos en juego. El autor realiza una dramaturgia muy singular, distante de modelos, aun de los modelos más próximos como los nuevos autores de Buenos Aires, D. Veronese, R. Spregelburd, J. Daulte, y de los referentes tradicionales de la dramaturgia argentina como R. Cossa, M. Kartun y E. Pavlovsky.

¹ Magister en Teatro. Ayudante en la cátedra Interpretación I de la carrera de Teatro de la UNCPBA.
agustinagomezh@hotmail.com

² El artículo alude a un capítulo de la Tesis de Maestría de mi autoría, titulada *El diálogo entre la escena y la imagen fotográfica. Laboratorio teatral a partir de la obra Lisa y las fotos de Ariel Farace*.

Lisa y las fotos es una obra breve que posee una extensión de casi cinco hojas. El texto incorpora un elemento que se vincula al fenómeno de lo multimedia, que es la imagen. Se lo podría definir como un texto multimedia, donde sin abandonar el formato papel de texto escrito, se sale de la palabra para pasar a la imagen impresa y así elaborar discurso. En este teatro multimedia participan todas las tecnologías de la imagen, y el texto es tratado como una especie de sonoridad, como algo realmente manipulable y ya no como única fuente de sentido.

La obra en general plantea un interesante y peculiar funcionamiento donde la palabra junto con la imagen guía la lectura. La acción gira entorno a Lisa, una actriz que se prepara para representar el papel de Julieta en un casting de la obra *Romeo y Julieta* de William Shakespeare. Lisa se “desnuda” ante el público presente, exhibiendo su intimidad a través de fotografías. Fotografías del orden de lo conocido, pertenecientes a reconocidos fotógrafos, y fotografías del orden de lo privado, referidas a su vida. El texto por un lado exhibe fotos y por el otro lado comenta fotos que no muestra al espectador. Por mayor practicidad las nombraremos como FE (fotos exhibidas) y FR (fotos referidas). A primera vista, las fotografías se constituyen en hilo conductor de la obra y elemento estructural que la modela. Es decir que pueden considerarse como una parte más de la construcción dramática del autor.

La obra contiene una fábula que retrata a Lisa, la actriz, pero no lo hace solo a través de palabras. Lo que termina por dar forma al retrato de la actriz es la fotografía. La misma como material de la fábula, viene a establecer puntos de fuga que rompen o hacen descansar a la palabra para escapar un poco a la significación estricta, cierta o estable y dar lugar a sentidos posibles. El escape a la significación quiere decir el escape a lo conceptual, al significado cierto ligado al lenguaje, mientras que el sentido, es lo espiritual y presenta un significado ambiguo que no depende ya del lenguaje verbal, ya que está estrechamente ligado al cuerpo, al alma.

Claro está que ambos elementos dramáticos, palabra y fotografía, de por sí significan por su carácter sígnico de estar representado algo. Las fotos en la obra de A. Farace vienen a abrir eso que la palabra dice. La foto compite con la palabra y la supera, en el sentido que, de manera directa hace contacto con el receptor por fuera de lo conceptual, de la lógica. No hay nada que entender, ni nada ante nosotros que represente algo, que esté en lugar de. Roland Barthes habla de la conciencia afectiva, la cual sobreviene y se apodera, provocando múltiples posibilidades de afecto. Y eso es lo más llamativo, que en la obra las fotografías

vengan a ampliar, a provocar respuestas afectivas en el actor que no sean las lógicas, las previsibles, las más comunes. Cuando las palabras siguen cierta lógica, la fotografía dispara y moviliza en otra dirección.

En el discurso de la actriz, las fotos, aparecen casi de manera constante, para que el público sea partícipe del relato de su vida. Ese relato se concretiza, se completa con una fotografía. Se retrata. Los momentos de la obra van acompañados de una foto a modo de retrato e ilustran, de algún modo, parte de lo que se narra.

“El relato fotográfico involucra una operación conjunta del cerebro, del ojo y del corazón. El objetivo de esta operación es representar el contenido de algún hecho que está en proceso de desenvolverse, y con ello comunicar una impresión”. (Cartier-Bresson 1952: 2)

Esta operación que menciona el reconocido fotógrafo Cartier-Bresson, sirve para ilustrar lo que alrededor del relato se origina. La obra comprende un doble relato, por un lado, el relato discursivo que se vincula a eso que dice el personaje, y, por otro lado, el relato fotográfico que cada una de las fotos representa, con lo cual se refuerza aún más la premisa de que la fotografía es la que termina por coronar el relato a modo de retrato, sobre todo, porque opera en el receptor reclamando su impresión.

Ahora bien, la imagen fotográfica puede trascender su carácter de representación, precisamente porque, como reflexiona Barthes, hay algo que ésta despierta, una *“inmovilidad viviente”*. La fotografía representa una pose, algo que ha sido y que al momento de ser percibido es. La captura de algo real que ha sido en algún momento. Hay algo que nos sugiere que lo que exhibe la imagen ha muerto, ha sido real en otro tiempo. Por lo tanto, ante la mirada de otro ajeno a ese tiempo, la fotografía va a ser lo que ese otro conciba que sea. Y esta relación entre imagen fotográfica y quien la aprecia conlleva indudablemente una afectación, de cualquier tipo, pero algo sucede en la reacción. Claro está que no sucede lo mismo ante una foto propia (de algún familiar, más aún si ya no está, de alguien con quien se tiene un vínculo próximo), que ante una foto completamente ajena. Una foto ajena podría despertar un vínculo tan sensible o aun mayor que una foto propia relacionada a alguna vivencia o momento de la vida.

Retrato pictórico / retrato fotográfico

El retrato consiste en la representación de una persona, y para su concreción se emplean distintas técnicas. La primera expresión del retrato es la plástica que imita a la

persona real, con la intención de reproducir con la mayor exactitud los rasgos físicos y la personalidad del sujeto retratado. En adelante, se desarrolla la naturaleza y las propiedades del género en cuestión.

En el siglo XV el retrato alcanza su legitimidad artística y social convirtiéndose en un género capaz de rivalizar con la pintura histórica. Una distinción preponderante gobernaba el género, la idea de Aristóteles de que “*el retratista debía imitar a los hombres tal como eran*”³ y no como deberían ser, pensamiento que prevalecía en el pintor histórico, ya que la pintura mediante la reconstrucción del instante buscaba el ideal de belleza.

El retrato florece en Flandes y en Italia entre los años 1420 y 1460. El retrato flamenco retrataba la realidad de manera objetiva y sintética, mientras que el retrato italiano se debatía entre su expresión narrativa de descripción sociológica de la época, y los temas de la tradición cortesana y heroica.

El retrato en los siglos XVII y XVIII profundiza su interés por la evocación psicológica de los sentimientos y estados de ánimo, dado que el contexto científico y filosófico de la época se abocaba a la investigación del cuerpo humano como objeto de estudio. La búsqueda del retratista se orientaba ahora hacia la belleza natural, sin artificios, logrando poco a poco ahondar en las particularidades de lo íntimo, para finalmente consagrar el carácter natural de la representación. Empezaban a aflorar los rastros de la interioridad, del alma en el cuerpo. Charles Le Brun llevó a sus retratos la relación entre las pasiones del alma y las manifestaciones del cuerpo. Los pintores franceses desarrollaron un retrato psicológico como testimonio de lo natural, y al mismo tiempo, de la interioridad.⁴

Diego Velázquez, distinguida figura de la pintura española del siglo XVII, es nombrado pintor real, esencialmente por su capacidad de retratista. Su lucha artística era la de hacer del retrato un método pictórico sin límites, que abarcara no sólo lo retratable, lo visible por ser real, sino también lo no retratable: la ficción, lo imaginario y hasta lo imposible, dándole la apariencia de realidad. Velázquez reflexiona visualmente sobre la concepción de realidad y de ficción pictórica, porque ante todo, era consciente del carácter artificial de su oficio de creador de imágenes de una nueva realidad, basada en la apariencia de sus manchas, que podía desaparecer en función del espectador que la apreciara, para finalmente expresar que en su obra estaba su verdad y no la verdad de la naturaleza.⁵

³ AA.VV. “El retrato en los siglos XVII y XVIII” en *Historia visual del Arte*, Larousse-La Nación, 2004, p. 218.

⁴ Ídem. p. 294.

⁵ Fernando Marías “Pintor del rey” *Descubrir el arte*, año 1, n.º 4, 1999, p. 51.

En el siglo XIX, el retrato pictórico empieza a ser sustituido por el retrato fotográfico. Llega la era de la reproductibilidad técnica constituida por la fotografía, el video y luego la informática. Es en el año 1839 cuando L. Daguerre da origen a la fotografía moderna. Con la aparición de la fotografía, el retrato se mecaniza, accediendo así a todas las clases sociales.

El retrato fotográfico es un género donde se reúnen una serie de iniciativas artísticas que giran en torno a la idea de exhibición de las cualidades físicas y emocionales de las personas retratadas. Su práctica se encuentra ya en los inicios de la fotografía, donde se destaca la labor realizada por los fotógrafos ambulantes, los fotógrafos comerciales de los estudios parisinos, los primeros retratos psicológicos, el retrato popular presentado por la fotografía academicista, así como la obra documental de David Octavius Hill. Los representantes principales del retrato fotográfico en sus inicios son Nadar, Disdéri, Julia Margaret Cameron, Lewis Carroll, Gustave Le Gray, Etienne Carjat, Antoine Samuel Salomon, Pierre Petit o Lady Clementine Hawarden.⁶

“El retrato fotográfico es el instante mismo, el fragmento de vida escogido por el autor para comunicar la impresión que le ha causado una persona o un acontecimiento. Pero el retrato no se reduce a instantes fugaces e instantáneas espontáneas: exige preparación, reflexión y aplicación.”
(Velázquez Cirat 2012: 6)

El concepto de retrato artístico (pictórico o fotográfico) sirve para reflexionar que vienen a hacer las fotografías en *Lisa y las fotos*. El retrato se consolida en el modo en que la actriz se vuelve visible para el espectador. Las fotografías referidas y las fotografías exhibidas vienen a definir los rasgos del personaje, le dan forma a su carácter emocional, así como también, le dan forma a sus cualidades físicas. Pero más allá de eso, operan como un modo diferente de ver al personaje que hacen que la obra escape al modo tradicional de la escritura clásica, porque dan lugar a la impresión del lector para permitirle ante todo tener una apreciación sensible de Lisa, como la tendrá también la actriz. La oportunidad de conocer a Lisa, más allá de lo que ella puede decir, es posible por la aparición del relato fotográfico.

⁶ Velázquez Cirat en *Fundamentos del retrato*, 2012, p. 5.

La fotografía que abre paisaje

Un paisaje llega a concebirse como tal por la presencia de un sujeto que observa y de un objeto que es observado. El paisaje está formado por las características naturales del ambiente/entorno y por la influencia humana. Claro que también hay paisajes que no son naturales, los artificiales, que son los realizados por los pintores paisajistas y que persiguen, según el género, retratar paisajes. La pintura de un paisaje realista, por ejemplo, tiene la característica de representar fielmente un paisaje natural hasta casi parecerse a una fotografía, pero lo cierto es que su origen es artificial, es una recreación, casi una copia producto de la mano del artista.

La fotografía de un paisaje es la reproducción real de un paisaje existente, ese es el logro más novedoso de la técnica fotográfica, su carácter de autenticidad. Esa propiedad es capaz de transportarnos a cualquier sitio fotografiado, o con cualquier sujeto retratado a partir de la contemplación, pero sobre todo por la impresión que nos genera lo que se ve. Por lo tanto, ¿por qué no ver las fotografías de la obra como paisajes?

La respuesta a este interrogante concierne a la función que la imagen fotográfica consigue en la obra. Dijimos primero que la misma viene a retratar lo que el discurso por sí solo no puede nombrar. Ahora se le agrega un alcance mucho mayor, el de superar el retrato para expandirlo. Esto significa que, receptor mediante, el retrato puede transfigurarse hacia el paisaje.

“La obra-paisaje, en cambio, es aquella donde la acción tiende a ser plural, a-centrada (una yuxtaposición de instantes que se vinculan de manera contingente), donde los personajes están hechos, cada uno, de una diversidad de facetas cuyo ensamblaje no está dado de antemano. En la obra-paisaje no hay exposición previa de la situación, ésta emerge poco a poco, como se descubre un paisaje con todos los componentes de su relieve: se divisan principalmente los temas, pero también las ideas, los sentimientos, los rasgos de carácter, los restos de historias, los fragmentos del pasado que se iluminan poco a poco. La palabra no suele ser aquí vehículo de la acción; es la acción misma”. (Vinaver 1993: 6)

La opción de ver la obra como un paisaje es mucho más amplia y sobrepasa la categoría del retrato, porque no se acota solo a concretizar algo a partir de la representación, sino que, a pesar de estar plasmando un paisaje, el concepto en sí mismo suscita la expansión

y el rompimiento de los límites del cuadro, del marco de la foto. Al paisaje se lo asocia con la inmensidad, con la grandeza, no se lo asocia con lo restringido y acotado. Incluso puede aparecer lo imposible o lo imaginario, porque al ser un recorte de una expansión hay algo que nos hace pensar en su continuidad, en aquello que sigue al paisaje.

Las imágenes fotográficas en la obra podrían considerarse como el paisaje que permite las fugas al sentido, a lo lógico y hasta incluso a lo que las mismas exhiben. Verlas como un paisaje significa para la actriz la ventana hacia lo desconocido e inesperado que esos paisajes le pueden despertar. Si bien la única fotografía que retrata un paisaje natural es la última, de lo que estaríamos hablando, es de un modo de ver todas las fotos como si fueran un paisaje.

De la primera a la última fotografía (tanto fotos referidas como fotos exhibidas) se ve que el recorrido de la obra parte del retrato hacia el paisaje, y que tiene un sentido, la minoración del sujeto. No se trata del personaje en el centro de la representación, sino que se trata de un sujeto con diversas facetas no ensambladas, extendidas y yuxtapuestas componiendo un paisaje. Son los sentimientos y sensaciones, pensamientos e ideas, los fragmentos de experiencias e historia vivida por la actriz, los que guían el recorrido de la obra y señalan el carácter plural de la acción.

Bibliografía

AA.VV. (2004) “El retrato en los siglos XVII y XVIII” en *Historia visual del Arte*, Buenos Aires, Ediciones Larousse S.A.

BARTHES, Roland (1990) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós.

CARTIER-BRESSON, Henri (2003) “El instante decisivo” en “*El Malpensante*”. Colombia, Edición No. 43.

MARÍAS, Fernando (1999) “Pintor del Rey” en *Descubrir el arte. Velazquez, el genio*. Año 1, n.º 4. Madrid, Arlanza Ediciones S.A.

FARACE, Ariel (2006) “Lisa y las fotos”. En *Silencios*, Revista de la Universidad Complutense de Madrid, número 8.

VELAZQUEZ CIRAT, Manuel (2012) *Fundamentos del retrato*. México D.F. UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.
http://blogs.fad.unam.mx/academicos/manuel_velazquez/wp-content/uploads/2012/01/1-Fundamentos-del-retrato.pdf

VINAVER, Michel (1993) *Écritures Dramatiques*; Arles, Actes Sud.

Yo somos la autor

Mag. Sebastián Huber

Prof. Clara Marconato

Si se supiera algo de lo que se va a escribir, antes de hacerlo, antes de escribir,
nunca se escribiría. No valdría la pena.

MARGUERITTE DURAS

El que construye una casa es construido por ella.

PROVERBIO MAORÍ

El equipo de trabajo de la Biblioteca de Dramaturgos de Provincias (Centro de Investigaciones Dramáticas C.I.D., Facultad de Arte, UNCPBA) organiza, desde 2005 y como parte de sus actividades de promoción y difusión de la producción dramática de autores del interior del país, las Jornadas de Difusión sobre Dramaturgias de Provincias. En cada edición de las Jornadas se lleva adelante un seminario de Dramaturgia que dicta un importante autor del interior del país, destinado a nuevos creadores de la región y que culmina con una muestra bajo la modalidad de semi montado. En 2016, durante las XI Jornadas, el taller (en este caso, de “dramaturgia aplicada”. Volveremos sobre esto) se desarrolló entre el 4 y el 6 de noviembre bajo el título “Yo en los otros y los otros en mí” y estuvo a cargo de la actriz, dramaturga y docente platense Beatriz Catani.

Antes de empezar con el taller, Beatriz Catani hizo una breve presentación sobre cómo sería la actividad, cuál la metodología de trabajo. Rescatamos un pequeño fragmento de sus palabras:

...(aquello) a lo que podemos llegar puede ser interesante como punto de partida, más que de llegada. Más allá de que vamos a pasar por la situación de que nos vea un público, y eso está bueno, porque es una manera de chequear los trabajos. Pero no pensamos en obra terminada (y creo que esto pasa también con las mismas obras). De

*eso hablaremos luego, en los cortes, en los recreos, porque no quiero hacer un taller de gran palabra sino un taller de escrituras, de cuerpos, de cosas que pasen.*¹

Leer, pasear, contemplar, imaginar, escribir.

El último de los textos que integran el libro “Mirar”, de John Berger, lleva por título “Un prado”, y su lectura precedió a la primera actividad del taller coordinado por Beatriz Catani, actividad que consistía en dar un paseo. Dedicado a desarrollar ciertos aspectos de la experiencia de la observación, “Un prado” funcionaría durante los tres días de trabajo como texto rector de la experiencia de creación. Por lo pronto, para comenzar, con su lectura definiríamos la pauta de observación para hacer ese paseo (por la plaza del centro de Tandil y luego por dentro del edificio, en ruinas, del teatro Cervantes) y, una vez de nuevo en el salón donde se desarrollaba el taller, empezaríamos a escribir, individualmente, desde lo aparecido durante esas observaciones.

Cada uno en busca de su prado paseamos, entonces, individualmente, evitando cualquier interacción, tratando de no hablar con nadie durante todo el paseo para favorecer así la conexión con lo interno, lo íntimo, lo personal en cada uno. Paseamos a la caza de pequeños acontecimientos, ni muy espectaculares ni muy dramáticos, que nos llevaran a observar otros (ahí, durante el paseo, en ese “prado exterior”) y a imaginar (a generar un continuo, una sucesión de imágenes).

Decimos pequeños porque, siguiendo a Berger, el acontecimiento a observar no tiene que ser más grande que el prado: al momento de la escritura, del mismo modo, se trataría de alejarse de la idea de lo espectacular, de lo extremo, porque un acontecimiento así cerraría, completaría, clausuraría la imaginación, detendría el proceso creativo, a la manera en que durante el incendio una explosión consume todo el oxígeno en un espacio y, como consecuencia, extingue el fuego. A ese mismo tipo de búsqueda se refiere Beatriz Catani cuando, preguntada sobre su puesta de *Cuerpos A banderados*, habla de “Formas y hechos mínimos, azarosos, insignificantes, pero que reunidos dan la impresión de querer significar algo”² -ese “reunidos” habla ya del trabajo de dramaturgia propuesto por Catani.

¹ Apuntes personales tomados durante el taller.

² Catani (2007 : 189)

Vuelta al salón de trabajo se llevó a cabo la escritura de dos relatos: uno, descriptivo, referido a algún elemento “banal” observado durante el paseo, a un pequeño acontecimiento de esos que llaman la atención y generan que el observador descubra entonces otras cosas, y luego otras. Una concatenación de pequeños acontecimientos. El segundo texto, por su lado, debía estar más relacionado a una conexión establecida con algo íntimo y personal, sensible, de la historia de cada uno.

Hacemos acá esta descripción del paseo y de los tipos de escritos resultantes para resaltar, a efectos de nuestra exposición, dos cuestiones: la primera tiene que ver con la observación y detección de elementos que contribuyan a dinamizar la imaginación, ya que, como veremos, esa actitud se mantendría a lo largo de los tres días de taller; la segunda cuestión refiere al carácter individual de esta primera parte del trabajo, específicamente tiene que ver con la autoría individual de los escritos, porque en adelante los talleristas pasaríamos a funcionar desde la interacción, la intromisión, desde la intervención sobre los materiales “ajenos”: como el título del taller ya bien lo anticipaba, yo en (el trabajo de) los otros y los otros en mí (material).

Los textos producidos luego de ese paseo fueron colocados formando dos pilas y cada uno de los talleristas eligió al azar dos (uno de cada clase, de los escritos “a partir de algo banal” y de aquellos “relacionados a algo íntimo, personal”) con la única condición de que ambos hubieran sido escritos por otro, o sea no propios. Cada tallerista entonces leyó, en silencio para sí, en y hacia la intimidad, esos dos textos ajenos (que enseguida serían inmediatamente destruidos, todos) para cruzarlos y quedarse con algún rastro, imagen o palabra; para hacer propio algo de ese material recibido. En un claro ejemplo de ese procedimiento de puesta en contacto de dos elementos para establecer conexiones donde antes no las había, que Arthur Koestler en “El acto de la creación” bautizó como “bisociación”, desde esas huellas cada uno generaría un tercer texto que, esta vez sí, sería compartido, leído en voz alta a los demás. “Mi” texto, entonces, surge como producto de lo que generó en mí la lectura de textos de otros. Paseos de otros hacia mi prado interior. Primer cruce.

Si la abuela no hubiera tostado los panes, habría silencio.

Si el tío Luli no se hubiera peleado con papá, sonreiríamos.

Alguien -no sabemos quién- abrió la puerta de la jaula y el canario se escapó, caminando. No debe saber que si quiere vuela.

No son ni las once y ya casi terminamos el lechón.

Ahora va a haber que inventar algo para llenar el rato hasta el brindis.

Martina podría hacer algo de la obra que iba a hacer y al final se suspendió por la trifulca. Le chorrea la cara verde porque no se terminó de sacar el colorante para torta. Iba a hacer de extraterrestre. Se la pasó llorando durante todo el aperitivo.

Hacé un monólogo aunque sea... dale...

La tía Michi se quedó. No quiso irse para no quedar como una dominada que no corta ni pincha. Termina de cruzar los cubiertos y va y se prende un cigarro que cuando exhala le hace largar humo azul. Con su enterito rosa chicle. Como es tía política no es sangre de nadie. Se quedó de terca que es nomás.

Como ya nadie come pan ni nada en la mesa, y no nos animamos a nada, sólo se oyen las pitadas, el crepitar del tabaco, y después la fumata azul.

Hay un clima bien de mierda.

Tengo ganas de hacer un chiste para que explote todo.

La Navidad es lo peor del mundo.

El único feliz es el canario, que camina entre las piernas bajo la mesa.

Pedí la palabra y me mandé la cagada de mi vida³.

Hacia el espacio. Armado, intervenido, improvisado.

A partir de escuchar la lectura en voz alta que cada uno hizo de “su” texto, los otros dramaturgos debían extraer elementos, imágenes, espacios sugeridos, en una atenta escucha destinada a la apropiación de fragmentos de lo ajeno. A diferencia de lo que ocurre con el robo como vulgarmente lo conocemos, esta operación de apropiación multiplica aquello sobre lo que se aplica: quien lo tenía lo mantiene, lo comparte sin perderlo. Luego, con todo eso, se debía pensar, elegir un espacio (ya fuera en el derruido edificio del teatro Cervantes o en el de la Facultad de Arte de calle 9 de julio 430), un espacio con objetos (a conseguir durante el corte para el almuerzo) en el que y con los cuales empezar a escribir el propio material con vistas al semi montado de final de taller.

Decíamos, al inicio de este trabajo, que Beatriz Catani propuso un taller de “dramaturgia aplicada”. A la escena, claro. La escena como destino del texto. Pero hay un matiz a observar y es que ese destino, en la propuesta, de alguna manera “no es final”, o,

³ Texto escrito por Sebastián Huber a partir de la lectura de uno de los textos escritos por Clara Marconato. Marconato *está* en este texto *de* Huber.

mejor, “no está sólo al final del camino”. Texto y escena, lenguaje escrito y escritura escénica, “sentidos 1 y 2 de la dramaturgia”, tal como los refiere Joseph Danan⁴ van encontrándose en un proceso que los considera en igualdad de condiciones. El texto va a la escena y la escena - el prado- entra al texto en sucesivos contagios, contrabandos de elementos, de imágenes.

Obrero en ese contrabando, el dramaturgo es el que lleva y trae; trabaja conjuntamente con el director, que es él mismo. Y, en medio de todo ese trajín, otros como él con licencia para intervenir...

Cada cual se procuró objetos y compuso un espacio que presentó ante el grupo. Un prado. Después de unos minutos de contemplación silenciosa, cada espacio fue intervenido por el resto de los talleristas que, de a uno, entraban a mover algún objeto, cambiar posiciones, quitar o romper elementos, etc., mientras el “autor”, desde un costado, se limitaba a observar la tormenta que se abatía sobre su composición. A contemplar acontecimientos en ese prado, desde un modo de percepción poético: como dice Michel Houellebecq al referirse a la obra de Jean Cohen- la poeticidad inscripta en ciertos objetos o acontecimientos radica en que su mera presencia agrieta la percepción del espacio y del tiempo. *La poesía es otra mirada*, dice Houellebecq⁵. Se trata de una experiencia, nos dice Berger, que si bien es reconocible al instante nos presenta dificultades para hablar de ella, dado que existe en un nivel de la percepción que es preverbal.

Cada vez, cuando se constató que ya nadie tenía necesidad de modificar nada de esos elementos, de ese espacio, el siguiente paso consistió en mantener la dinámica de entradas y salidas pero esta vez para proponer con el propio cuerpo: entrar, ocupar, accionar, permanecer, salir. Al comienzo de a uno por vez, y luego con la posibilidad de cohabitar. Cuerpos y palabra, extranjeros e impúdicos, en aquello que había sido “mi” espacio. El ideal de dramaturgia y dirección que en algún momento contempló cada participante sufre así un quiebre que lejos, de ser una limitación, se concibe como una posibilidad. Segundo cruce.

Las intervenciones de los demás, hechas desde la total libertad, en ocasiones significaron cambios irreparables, en el sentido de modificación absoluta -como por ejemplo el caso de algunos objetos rotos, o pintura derramada, que en la inmediatez es difícil de ocultar. Es decir que la continuidad del trabajo significaba crear y componer partiendo de

⁴ Danan (2010 : 20)

⁵ Houellebecq (2000 : 29)

estas modificaciones que, en lugar de restar, implicaban nuevos descubrimientos que visibilizaban otros nuevos acontecimientos. El devenir del acontecer. Después, cada tallerista hizo una selección de aquellas situaciones, acciones, cuerpos, imágenes-foto que hubieran sido de interés, de su deseo, de acuerdo a su material. Pero ¿cuál es *mi* material en todo esto? ¿Qué significa que sea mío? ¿Interesa algo que eso sea mío? ¿Qué pasa cuando, por ejemplo, el elemento más importante del espacio presentado por Clara es un maniquí que está de pie, bien al centro, y durante las intervenciones de los otros dramaturgos talleristas Juan abre una lata de pintura sintética roja y se la vuelca en la cabeza, con lo que el maniquí queda hasta el final del taller con esa chorreadera indisimulable?

Las imágenes que construyen los “otros” despierta en mí mis propias imágenes. Formas, líneas, palabras, música, silencios, se vuelcan en el espacio como preguntas, ideas, sensaciones e impulsos que constituyen acontecimientos que dan sentido a ese espacio. Elementos que siguen una deleuziana lógica de la sensación, intervenciones que mutan en pequeños acontecimientos que permiten ver otros, aislados en el sentido de recortados (figura-fondo), alejados de lo figurativo, de lo ilustrativo, con formas cambiantes, que siguen una dinámica de movimiento continuo. Figura que deviene en imagen. La intención no está puesta en contar algo, en presentar una narrativa, sino más bien en generar sensaciones a partir de *formas y hechos que reunidos dan la impresión de querer significar algo*, como decía Beatriz Catani al comienzo.

Si la abuela no hubiera tostado tanto taaaanto los panes...

Si no hubieran roto a papá...

Sonreiríamos.

¡Tanto!

Habría silencio.

Alguien (pero no sabemos quién) abrió la puerta de la jaula.

Ahora va a haber que inventar algo para llenar el rato.

Martina podría hacer un poco de lo que sabe...

La tía no quiso irse para no quedar como una dominada.

Con su enterito, no es sangre de nadie.

Hay un clima bien de mierda.

Voy a hacer un chiste para que explote todo.

La cagada de mi vida.

Un pájaro bien amarillo, un traje rosa chicle y soplidos de humo azul.

Nos juntamos, como siempre, (mesa larga, mesa grande), copa va, copa viene, blableta preguntitas nomás así con liviandad, cara seria pero no fruncido, con atención para no ser descortés ni pesado tampoco, y qué te cuento que, como siempre, se caga en algún momento.

Laaaa... la.... la vas manejando, medio de coté, atenti, tratando de no pifiarla de no quedar muy en orsai porque sino penitencia, pero es re difícil porque constantemente tengo a ese enano adentro que me dice "¿Qué estás haciendo? A ver, vení, mirate un poco de lejos y decime si no te das vergüenza" Ay, Enano, dejame un ratitín tranquila, ¿dale que sí?

Así, ruidoso, y hay que sobresalir un poco, hay que estar presente, en la vidriera, con continuidad, porque si no desaparecés y levantarla cuesta un Perú, volver es re bravo. Estando te ahorrás tiempo, que es re importante, el tiempo.

Con lo de las obras... y vamos a hacer tal cosa en estos términos y en este tiempo, en este tiempo hacemos tal cosa, sí, tal cosa. ¿Tal, de verdad? Claro, ¿qué te creés? Tal. ¡Fuá...! No sé, creo porque te creo, por eso.

Te pongo cara de sorprendida con un poco de admiración y conocimiento del tema mientras pienso "pero qué pajero ¿creerá que me está embaucando en serio? ¿Cuánto por el culo?

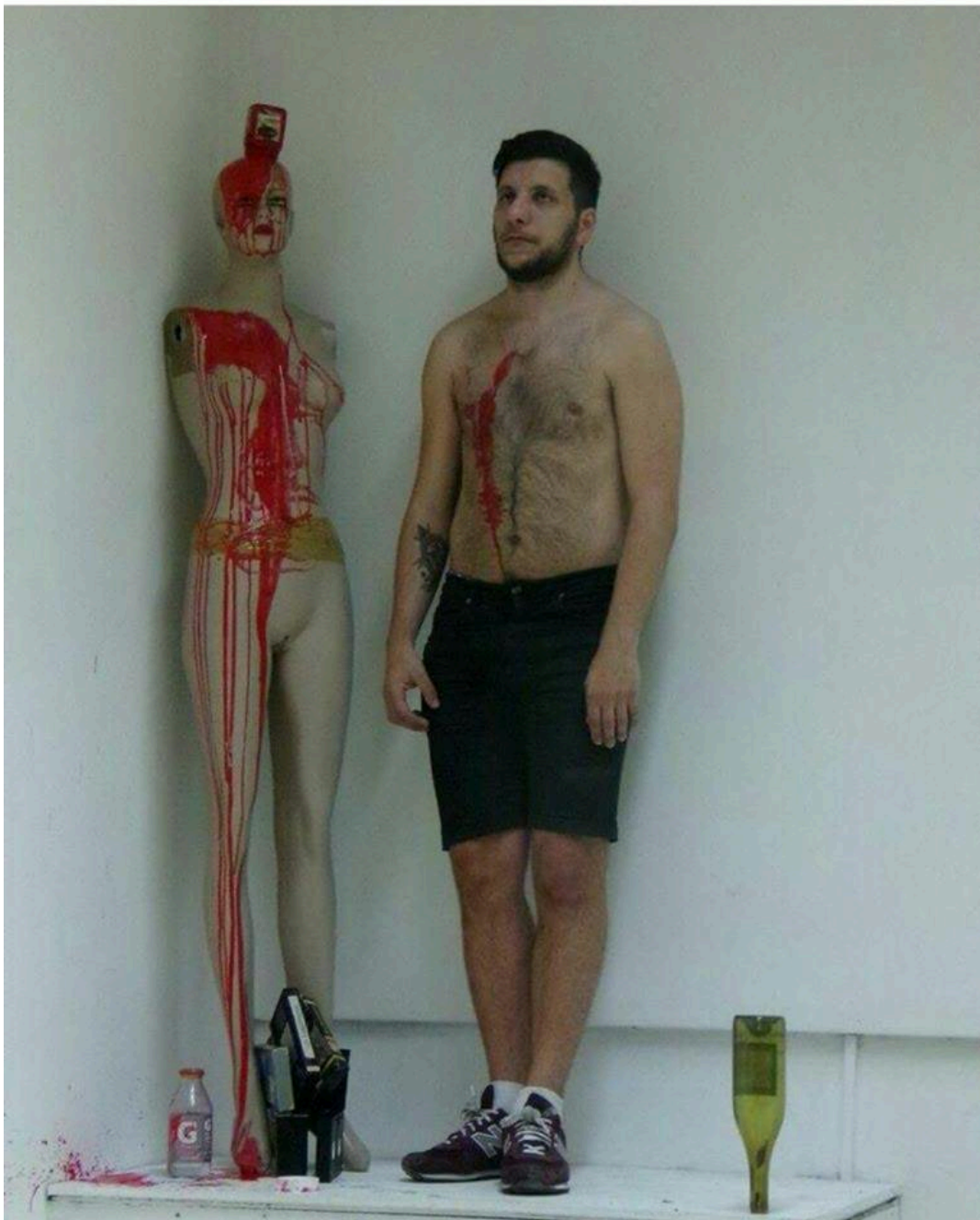
Esto ya no se ve, ya casi no existe. ¡Tenemos que estar orgullosos!

Una joyita, y sí: culo peludo, cabeza 'e turco. De cajón⁶.

El montaje final consistió en una sucesión de “escenas” donde los actores se repetían y rotaban, es decir que quien “escribía - dirigía” también actuaba en una, dos o tal vez tres escenas. El contagio era inevitable. Si bien cada escena era independiente de las otras, el hecho de que en cada una de ellas existiera la huella de cada participante dejaba ver que había algo en la atmósfera que las unía, que permitía nexos entre ellas, pequeños e invisibles hilos de conexión. De acuerdo con esto, es claro que la contaminación, la profanación, le sirvieron a cada “autor” para encontrar pasajes impensados. Sin embargo, como hemos visto, esta autoría no corresponde a una sola persona. El proceso dramático propuso un régimen de miradas y cuerpos que hacían a un continuo de composición dejando entrever distintas

⁶ Texto usado durante el semi montaje de la escena, material aparecido desde de las intervenciones de los talleristas sobre el espacio y de los actores Clara Marconato y Juan Torrens.

direcciones para que el “autor” tomase decisiones. La cuestión aquí es a quién adjudicar la autoría en cada caso, o pensar qué significa ser autor -autoridad, y pensar si es una noción que nos sirve. ¿Es autor quien eligió el espacio y tomó decisiones en torno a él, o es quien intervino el prado generando esos pequeños acontecimientos? ¿Qué significa esa disolución de la autoría? Finalmente presentamos un montaje compuesto de fragmentos, de momentos, de mi trazo y el de los otros. Una rapsodia dramática.



Actor: Juan M. Torrens

Bibliografía:

- Berger, John. *Mirar*. Ediciones de la flor, Buenos Aires, 2004.
- Catani, Beatriz. *Acercamientos a lo Real*. Ediciones Artes del Sur, Buenos Aires, 2007.
- Houellebecq, Michel. *El mundo como supermercado*. Anagrama, Barcelona, 2000.
- Koestler, Arthur. *The Act of Creation*. Penguin Books, Nueva York, 1964.

Congreso Internacional de Artes Escénicas ; compilado por Gabriela Perez Cubas ; Silvio Torres ; Guillermo Dillon. - 1a ed . - Tandil : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-658-442-9

1. Dramaturgia. 2. Teatro . 3. Artes Escénicas. I. Perez Cubas, Gabriela, comp. II. Torres, Silvio, comp. III. Dillon, Guillermo, comp.
CDD 792.07

ISBN 978-950-658-442-9

