



INGRESO 2023

Teatro

Introducción a los Estudios Teatrales Universitarios

- **Licenciatura** en **Teatro** con *orientación en Actuación, Artes Escenotécnicas y Teatrología.*
- **Profesorado** de **Teatro.**
- **Tecnicatura** en **Artes Escenotécnica.**



Depto. Académico de Teatro
Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

Curso de Nivelación 2023

Autoridades Facultad de Artes

DECANA

Mgtr. Ana Mohaded

VICEDECANO

Prof. Federico Sammartino

SECRETARIO ACADÉMICO

Prof. Sebastián Peña

DIRECTOR DISCIPLINAR DE TEATRO

Lic. Daniel Maffei

Equipo docente

Coordinadora: Mariela Serra

Docentes: Ivana Altamirano, Verónica Aguada Bertea, Natalia Degenaro, Mercedes Coutsiars, Andrés Rivarola, Ariel Merlo.

Estudiantes Tutoras: Anahí Candela Cejas Alaniz y Silva Almeida Violeta.





Contactos útiles

Ingreso Teatro

ingresoteatro@artes.unc.edu.ar

Departamento de Teatro

departamentoteatro@artes.unc.edu.ar

Secretaría de Asuntos Estudiantiles (SAE)

estudiantiles@artes.unc.edu.ar

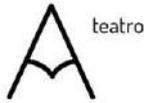
Equipo de tutorías · SAE FA

tutorias_teatro@artes.unc.edu.ar

En el Aula Virtual encontramos como **APE:**
Aula Para Estudiantes

 351-766-3981  @sae.artes  @SaeArtesUNC





PROGRAMA CICLO LECTIVO 2023 DEPARTAMENTO ACADÉMICO DE TEATRO

Carrera/s: Tecnicatura, Profesorado y Licenciatura en Teatro Plan: 2015

Asignatura: INTRODUCCIÓN A LOS ESTUDIOS TEATRALES UNIVERSITARIOS

Equipo Docente:

- Profesores:

Prof. Adjunto a cargo de coordinación: Lic. Mariela Serra.

Prof. Adjuntos y Asistentes Interinos: Lic. Mercedes Coutsiars; Lic. Andrés Rivarola; Lic. Ivana Altamirano; Lic. Natalia Degenaro; Lic. Ariel Merlo. Lic. Verónica Aguada Berteá

Distribución Horaria

Lunes a viernes. 6 de febrero al 17 de marzo de 2023.

Turno único: 09:00 a 13:00 hs

Horario de consulta y atención a alumnos durante la cursada, a convenir.

Contacto: Coordinadora: marielaserra@artes.unc.edu.ar

PROGRAMA

1- Fundamentación / Enfoques / Presentación:

El Curso de Nivelación se presenta como una instancia propedéutica de articulación entre la escuela media y la universidad, por tal motivo se propone brindar conocimientos que reúnan aspectos de la vida universitaria y saberes específicos de la carrera.

Una cualidad del teatro es que se verifica en escena, es decir en la práctica y que pertenece a las llamadas “artes complejas”. Así, la representación se organiza en tres grandes niveles: *lo Visual: lo que se ve; lo Sonoro: lo que se escucha; lo literario: lo que se cuenta.*

Ante esta práctica compleja se requiere del alumno la práctica de los roles:

- *Alumno: lector-crítico-escritor/poeta*
- *Alumno: actor-espectador*
- *Alumno: escenógrafo-crítico(en lo relativo a la visualidad y la estética)*

Este Curso se desarrolla según las carreras del Departamento de Teatro y la Facultad de Artes, priorizando la articulación entre áreas:

- Introducción a la vida y ciudadanía universitaria.



- Comprensión lectora.
- Áreas disciplinares: a) Teatología, Dramaturgia y Pedagogía Teatral; b) Escenotecnia; c) Actuación

El Módulo de “Vida universitaria” se desarrolla con el apoyo de invitados de la Universidad y Facultad de Artes; mientras que la “comprensión lectora” es un contenido transversal a todas las unidades de la materia.

2- Objetivos

1. Promover el sentido crítico, la sensibilidad a la complejidad del fenómeno artístico, con una mirada regional y universal.
2. Fomentar el diálogo necesario y permanente entre teoría y práctica en el arte y en el medio universitario.
3. Sensibilizar a los tipos textuales y a las cualidades del texto teatral: texto motivado y lacunoso o incompleto.
4. Sensibilizar a la estructura básica de la conducta comunicativa: lingüística; paralingüística; kinésica; proxémica; cronémica.
5. Problematizar la noción de lector-actor-espectador co-creador del texto espectacular.
6. Obtener un primer resultado en el hacer teatral mediante la composición grupal de una escena partiturizada a través de improvisaciones guiadas y libres.

Objetivos específicos por unidades temáticas

Unidad 1: Teatología

1. Comprender la complejidad del fenómeno artístico y la imposibilidad de escindir en la teoría y la práctica el texto literario (TL) y el texto espectacular (TE) o puesta en escena (PE).
2. Sensibilizar a las diferentes nominaciones para las mismas categorías.
3. Introducir vocabulario técnico.
4. Fomentar el rastreo de información/construcción de saberes: contexto histórico-estético de los autores y obras que se presenten.



5. Presentar una pluralidad de instrumentos de análisis.
6. Sensibilizar a la liminalidad e hibridez en las artes escénicas contemporáneas.

Unidad 2: Escenotecnia

1. Comprender la complejidad del fenómeno artístico y la impronta histórica del edificio teatral en las formas literarias/escénicas.
2. Sensibilizar a las diferentes relaciones espectáculo-espectador.
3. Introducir vocabulario técnico y nociones de dibujo.
4. Presentar una pluralidad de instrumentos de análisis para la materialidad de lo visual-sonoro: la escenografía, el vestuario, las luces, el sonido, los objetos.
5. Sensibilizar a la hibridez en las artes escénicas contemporáneas y al uso de las nuevas tecnologías.
6. Fomentar la búsqueda de información visual y sonora y la puesta en relación con el texto literario y los códigos de actuación.

Unidad 3: Actoral (modalidad práctica/ taller)

1. Abrir en la cátedra un espacio de experimentación y reflexión sobre la corporalidad del actor como instrumento técnico y expresivo, interrogando la contemporaneidad.
2. Desarrollar diferentes entrenamientos que sirvan de disparadores a improvisaciones.
3. Comprender al cuerpo como medio y objeto de expresión en su energía, gestualidad, sus relaciones con el espacio; y a la voz como corporalidad profunda.
4. Trabajar sobre la repetición y el registro de partituras formales, ritmos y estados.
5. Componer a partir de improvisaciones guiadas y libres.
6. Deconstruir colectivamente los procesos y evaluar los resultados.

3- Contenidos / Núcleos temáticos / Unidades



Vida Universitaria y Estudiar Teatro en La UNC

En el Aula Virtual se reúne el material de estudio (obligatorio) que compila información útil para tu desenvolvimiento en la Universidad y la Facultad como ciudadano universitario, información acerca de la historia de la UNC y de nuestra facultad y una actividad de evaluación individual obligatoria. Los contenidos que debés conocer serían: la universidad pública y derechos específicos para todos sus ciudadanos universitarios; co-gobierno universitario y formas de participación; cómo se organiza la Facultad de Artes; los orígenes y el siglo XX en nuestra universidad.

Teatrología/Dramaturgia/Pedagogía Teatral

La teatrología, dramaturgia y pedagogía teatral implican una mirada historicista y genética del hecho teatral. El área trabaja sobre las relaciones entre texto literario, texto espectacular y contextos de creación y transmisión; y en la búsqueda e identificación de las etapas de los procesos creativos desde la escritura literaria, a la espectacular, pasando por los códigos actorales. Propone un acercamiento a la investigación y pedagogía teatral.

Escenotecnia

En el espacio, categoría común al texto, los signos desarrollan sus posibilidades significantes como vehículos materiales. La luz, la música, el gesto, los objetos, las acciones, el espacio, todo se constituye en un encadenamiento o complejo sintagma significante.

A lo largo de la historia del teatro, el espacio escénico adquiere formas destacadas que inciden semánticamente en la puesta en escena. A partir de este lineamiento, el área escenotécnica presenta los elementos plásticos/sonoros necesarios a la composición de la escena.

Actoral

El trabajo del área actoral aborda la improvisación y composición desde las posibilidades que brinda el propio cuerpo como construcción significante.

La acción dramática en un sistema de representación configurado desde la repetición de segmentos y la consciencia de un trabajo técnico y expresivo.

Se trabaja desde técnicas de indagación, desinhibición y ampliación del campo perceptual ejercitando la consciencia del propio movimiento, la escucha grupal a partir de las nociones de ritmo, contraste, unidad y fraseo, desde una perspectiva sistémica.



4- Bibliografía obligatoria discriminada por núcleos temáticos o unidades.

APUNTES DE CÁTEDRA

1. A.A.V.V. Unidad: Vida Universitaria. Universidad Nacional de Córdoba. Aula Virtual.
2. González, Soledad; Serra, Mariela. Compiladoras de artículos y ensayos de Teatrología/Dramaturgia. Córdoba, 2012-2021.
3. Coutsiers, Mercedes; Merlo, Ariel Compiladores de artículos de Escenotecnia. Córdoba, 2014-2021
4. Aguada Berteá, Verónica; Altamirano, Ivana; Rivarola Andrés; De Genaro Natalia. Compiladores de artículos de Área Actoral. Córdoba, 2021.

CAPÍTULOS DE LIBROS SELECCIONADOS EN EL APUNTE

1. Barba, E. (1990) El arte secreto del actor, Ed. Pórtico, México.
2. Brecht, B. (2004) Escritos sobre teatro, Ed. Alba, Barcelona
3. Dubatti, J. (2012) Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica, Atuel. Bs As
4. Grotowski, J. (1994) Hacia un teatro pobre, Ed. Siglo XXI, Madrid.
5. Kartun, Mauricio, *Escritos 1975-2001*. Ed. Libros del Rojas, Buenos Aires, 2001. (pp.13-23y 57-62)
6. Kesselmann, H. y Pavlosky E. (2007), Espacios y creatividad, Ed. Galerna, Bs. As.
7. Lecoq, J. (2003), El cuerpo poético, Ed. Alba, Barcelona
8. Oida, Y. (2012), El actor invisible, Ed. El Milagro, México.
9. Pavis, Patrice. *Le théâtre contemporain*, Paris, Editions Nathan, 2002. (Fragmentos seleccionados traducidos por la cátedra y citados en el apunte).
10. Pricco, A. (2015), Sostener la inquietud, Ed. Biblios, Buenos Aires.
11. Varley, J. (2010), Piedras de Agua, Ed. INT, Buenos Aires.
12. Villegas, S. (2015) El Libre Teatro Libre. Córdoba 1969-1975. Teatro Político en Argentina. Ed. Universitas Cba. Págs. 62-74

ARTÍCULOS DE REVISTAS Y MEDIOS DE DIVULGACIÓN COMPILADOS

1. Argüello Pitt Cipriano. En busca del teatro que no se parece al teatro. Entrevista a Paco Giménez. Cuadernos del picadero N°1 año 2003. INT
2. Di Lello Lidia. Macbeth en clave femenina. Un análisis de *La señora Macbeth* de Griselda Gambaro. Cuadernos del picadero N° 2829016 INT
3. Durán, Ana. "Qué significa formar espectadores". Cuadernos del Picadero N° 21º. *Teatralidad, discurso crítico y medios*. Ed. INT, Buenos Aires, Diciembre de 2010.
4. Grotowski, Jerzy. Manifiesto, publicado luego en *Hacia un teatro pobre*. Ed. Siglo XXI – 1970.



5. Kartún, Mauricio. "Dramaturgia y narrativa. Algunas fronteras en el cielo". Cuadernos del Picadero N° 13º. *Ida y vuelta. Programas de transferencia*. Ed. INT, Buenos Aires, Noviembre de 2007.
6. Molinari Beatriz. El director que teatraliza el peronismo. Jorge Villegas, Director de Zéppelin Teatro .Revista Picadero N° 34. 2015. INT
7. Schanton, Pablo. Entrevista: Gambaro y Pavlovsky. <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/01/31/u-700311.htm>
8. Sormani Lia. Shakespeare para jóvenes y adolescentes. Entrevista con Emiliano Dionisi. 2016. Cuadernos del picaderoN°29.INT
9. Veronese, Daniel. *Mail enviado a diez actores, durante los ensayos de Open House*, 2001.

5- Bibliografía Ampliatoria

- 6- Propuesta metodológica:** consignar las metodologías, las formas de trabajo y los recursos para la enseñanza y/o para la información y orientación del estudiante (el uso de aulas virtuales, recursos audiovisuales en aula, laboratorio de informática, así como blogs, bases de datos de bibliotecas, videoconferencias, otros)

El dictado es presencial con apoyo virtual a través de las plataformas de aulas y espacios físicos de la Facultad

El entorno virtual de aprendizaje dentro del sitio de la Facultad de Artes – www.artes.unc.edu.ar-es el Aula Virtual de la materia , donde se encontrará disponible materiales para trabajar durante los meses previos a la cursada (diciembre, enero, febrero) y durante la cursada en febrero y marzo.

La modalidad es teórico-práctica puntual, estructurando momentos diferenciados y modulados según dinámicas expositivas y de experimentación - producción individual y por pequeños grupos. Se solicitarán trabajos de lectura y desarrollos de informes escritos en horarios fuera de la clase.

La experimentación individual y por grupos en forma presencial será guiada en cada área a partir de consignas de lectura y discusión, lectura e improvisación,



composición de segmentos y/o escenas; para culminar en todos los casos, siguiendo los contenidos, con la presentación de las producciones de los alumnos.

La devolución de los trabajos, en primera instancia, es realizada por el equipo docente. Luego, se invitará a que compartan su mirada crítica los mismos alumnos, seguidos por la opinión del equipo docente.

En las clases teóricas-prácticas, la metodología consistirá en:

- Exposición por parte del docente de los contenidos del programa;
- Lectura, audición, expectación, análisis y discusión de ejemplos;
- Debate colectivo sobre los textos seleccionados para cada clase.

Las clases prácticas consistirán en:

- Presentación de trabajos prácticos críticos, compositivos, escenas desarrolladas por los estudiantes en forma presencial y combinada con las herramientas virtuales que disponen tanto el Aula Virtual como los diferentes medios y redes sociales de uso masivo.
- Discusión colectiva sobre dichas presentaciones;
- Corrección y asesoramiento sobre los trabajos presentados.

ACTIVIDADES DE LOS ALUMNOS

- Lectura y análisis de obras y textos teóricos.
- Informes, devoluciones, trabajos prácticos grupales surgidos de los contenidos presentados.
- Improvisaciones individuales y grupales. Composición de escenas a partir de la práctica de improvisaciones en clases presenciales.
- Ejercitación en la devolución crítica del propio trabajo y del de sus pares.
- Presentación de trabajos prácticos y realización de parciales integradores.



7- Evaluación: Los espacios curriculares teóricos-prácticos puntuales evaluarán contenidos específicos desarrollados en las clases teóricas. Las instancias evaluativas se dividen en trabajos prácticos (monografías, análisis, exposiciones orales, producciones artísticas, etc.) y parciales (escritos, producciones artísticas acompañadas de fundamentación). Descripción de la propuesta de evaluación ajustada a la reglamentación vigente (Régimen de alumnos y alumno trabajador en: <https://artes.unc.edu.ar/regimen-de-alumnos/>)

Las instancias de evaluación son la herramienta a través de la cual es posible ponderar la incorporación de herramientas, desarrollo de capacidades comprensivas-analíticas, asociativas deductivas e inductivas y la aplicación de decisiones estéticas-compositivas en la creación de escenas y ejercicios escenotécnicos.

Se realizan tres tipos de evaluación:

1.-Evaluación global, continua engloba el proceso del alumno en relación al grupo y la materia.

2.-Evaluación formal, se realiza a partir de la presentación de trabajos prácticos y parciales integradores.

En los trabajos prácticos se evalúa la comprensión-apropiación de conceptos, nociones y prácticas compositivas que se presentan en un determinado momento del cronograma.

En el Área Actoral, el trabajo práctico se desarrolla a lo largo de cinco clases y supone una síntesis de los ejercicios y contenidos abordados.

Por su parte, en el parcial se evalúa el proceso de aprendizaje general.

En todas las instancias, los criterios fundamentales de evaluación son:

- La presentación en tiempo y forma de las evaluaciones;
- La claridad conceptual en la exposición;
- La materialización de ideas compositivas.

3.-Evaluación individual por parte de los alumnos del propio proceso y de la propuesta de la cátedra.



8- Requisitos de aprobación para promocionar, regularizar o rendir como libres: (según normativa vigente)

El Curso de Nivelación se articula en 5 unidades en total:

- **Vida Universitaria** (Unidad 1)
- **Estudiar Teatro en la Universidad** (Unidad 2)
- **Teatrología y Pedagogía Teatral** (Unidad 3)
- **Escenotecnia** (Unidad 4)
- **Práctica Actoral** (Unidad 5)

Condiciones de aprobación de la materia:

Para obtener la **PROMOCIÓN** los estudiantes deberán: a) haber asistido y aprobado todos los trabajos prácticos y parciales con un mínimo de 6 (seis). b) Obtener un promedio mínimo de 7 (siete) entre parciales. (notas menores a 5 no son promediables y deben ser recuperadas). Pudiendo recuperar al menos una evaluación parcial y una práctica para acceder a la promoción. El 20% de los trabajos prácticos evaluativos restante no son promediables ni por inasistencia ni por aplazo.

Para obtener la **REGULARIDAD** el alumno debe a) aprobar el 80% de los Trabajos Prácticos con calificaciones iguales o mayores a 4 (cuatro) y aprobar el 80% de las Evaluaciones Parciales con calificaciones iguales o mayores a 4 (cuatro). Pudiendo recuperar evaluaciones parciales y prácticas para acceder a la regularidad. El 20% de los trabajos prácticos evaluativos y el 20% de los parciales restantes no son promediables ni por inasistencia ni por aplazo. b) La condición de alumno regular será válida por tres años, según la reglamentación vigente. c) EL EXAMEN COMO REGULAR será oral; se inicia con UNA EXPOSICIÓN SOBRE UN TEMA A ELECCIÓN DEL ALUMNO, seguido de preguntas sobre todas las áreas y temas desarrollados durante el dictado. Se aprueba con 4 (cuatro) o más.

EXÁMENES DE ALUMNOS LIBRES requiere: a) una consulta previa a la fecha del examen que puede ser presencial o virtual. b) EL EXAMEN CONSTA DE DOS INSTANCIAS: UN ESCRITO sobre todos los contenidos desarrollados en el cuadernillo de la cátedra y en el aula virtual; Y UN ORAL que puede versar sobre todos los contenidos mencionados y sobre la bibliografía ampliatoria.



EVALUACIONES PARCIALES

1

TRABAJOS PRÁCTICOS

3

Vida Universitaria y

Estudiar Teatro en la Universidad 1 TP resuelto en el A.V - proceso de cinco clases-

Escenotecnia: 1 TP Virtual subido al AULA o un trabajo presencial - proceso de cinco clases-

Práctica Actoral: 1 TP presencial - proceso de cinco clases-

RECUPERATORIOS

Se puede recuperar 1 parcial y 2 TP

Aprobados los trabajos prácticos, se promedia el resultado del proceso de entrega de TP con el parcial final y se obtiene una nota de esta materia introductoria. Agotada la instancia de Recuperatorios, el alumno que queda libre (menos de 4) o regular (4, 5,6) debe rendir un *examen final* en un *turno de exámenes* en esa condición.

ALUMNOS CONDICIONALES

Que adeudan materias del secundario.

Una vez las materias del secundario aprobadas, habiendo presentado todo en Despacho de Alumnos, se inscriben en TURNO DE EXAMEN DE MAYO COMO REGULARES.

Si lograron la Promoción en la materia, se les pasa la nota a la libreta.

Nota: todos los alumnos de cualquier condición (promocional, regular y libre)

realizan inscripción definitiva en despacho de alumnos en el mes de MARZO

FINALIZADA LA CURSADA. Los alumnos que queden en condición de libres se inscriben como alumnos libres en todo el primer año de la carrera.

Lic. Mariela Serra



Cronograma tentativo (de desarrollo de unidades, trabajos prácticos y evaluaciones)

Las clases en este contexto de modalidad mixta están organizadas para que cada Unidad combine encuentros sincrónicos y actividades asincrónicas propias del formato virtual de este curso y encuentros presenciales.

Clases Escenotecnia

Clase 1: Espacio teatral. Puesta en escena. Escenografía. Vanguardias S XX.

Clase 2: Elementos compositivos, diseño, Instalación/intervención.

Clase 3: Luz y sonido. Práctico Virtual

Clase 4: Vestuario, maquillaje y mascara.

Clase 5: Trabajo práctico virtual/ presencial de cierre.

Clases Teatrología

Clase 1: Introducción a los estudios teatrales.

Clase 2: Dramaturgia y Dirección.

Clase 3: El trabajo compositivo de la escena.

Clase 4: La recepción y la crítica. Presentación y desmontaje de obra.

Clase 5: Trabajo práctico virtual/presencial de cierre.

Clases Actoral

Clase 1: improvisación desde las posibilidades que brinda el propio cuerpo como construcción significativa.

Clase 2: La acción dramática en un sistema de representación.

Clase 3: técnicas de indagación, desinhibición y ampliación del campo perceptual.

Clase 4: Composición escénica. Nociones de ritmo, contraste, unidad y fraseo.

Clase 5: Trabajo práctico de cierre en formato virtual/presencial.



CRONOGRAMA 2023	Introducción a los Estudios Teatrales	Modalidad Presencial	9 a 13 hs.	UNC
Lunes 6 de Febrero	Martes – 7	Miércoles – 8	Jueves – 9	Viernes - 10
Presentación de equipo docente	SECRETARIA DE ASUNTOS ESTUDIANTILES- FA, UNC, CEFA y otros. MODALIDAD VIRTUAL TECNOLOGÍA EDUCATIVA Pastoreo de las aulas MODALIDAD VIRTUAL	ESCENOTECNIA 1 COMISIÓN A TEATROLOGÍA 1 COMISIÓN B	ESCENOTECNIA 2 TEATROLOGÍA 2	ESCENOTECNIA 3 TEATROLOGÍA 3
Lunes- 13	Martes- 14	Miércoles- 15	Jueves – 16	Viernes-17
ESCENOTECNIA 4 COMISIÓN A TEATROLOGÍA Comisión B-	ESCENOTECNIA 5 COMISIÓN TEATROLOGÍA 5.COM B	TEATROLOGÍA 1 COMISIÓN A- ACTORAL 1 COMISIÓN B	TEATROLOGÍA 2 A ACTORAL 2 COM.B	TEATROLOGÍA 3 COM.A ACTORAL 3 COM.B
Lunes –20	Martes –21	Miércoles – 22	Jueves – 23	Viernes 24
TEATROLOGÍA 4 COM.A ACTORAL 4 COM.B	TEATROLOGÍA 5 COM.A ACTORAL 5 COM.B	ACTORAL 1 COMISIÓN A ESCENOTECNIA 1 COMISIÓN B	ACTORAL 2 COM.A ESCENOTECNIA 2 COM.B	ACTORAL 3 COM.A ESCENOTECNIA 3 COM.B TP “VIDA UNIVERSITARIA” Virtual
Lunes –27	Martes –28	Miércoles- 1 Marzo	Jueves – 2	Viernes- 3
CARNAVAL	CARNAVAL	Jornadas DDHH	ACTORAL 4 COM.A ESCENOTECNIA 4 COM.B	ACTORAL 5 COM.A ESCENOTECNIA 5 COM.B RECUPERATORIO TP Vida universitaria Virtual
Lunes -6	Martes - 7	Miércoles - 8	Jueves – 9	Viernes - 10
RECUPERATORIO ESCENOTECNIA	RECUPERATORIO ACTORAL	Conmemoración del 8 de Marzo con PARO laboral de mujeres.	PARCIAL INTEGRADOR Virtual	PUBLICACIÓN NOTAS DE PARCIAL + CONSULTA
Lunes – 13	Martes - 14	Miércoles - 15	Jueves – 16	Viernes – 17
RECUPERATORIO PARCIAL INTEGRADOR Virtual	CONVERSATORIO CON TEATRISTAS CORDOBESES. (horarios a convenir)	JORNADA DOCENTE X CIERRE NOTAS (SIN CONCURRENCIA DE ESTUDIANTES)	JORNADA DOCENTE X CIERRE NOTAS (SIN CONCURRENCIA DE ESTUDIANTES)	CIERRE de notas y Finalización de cursada.



--	--	--	--	--





Ficha Personal y Médica
(Para entrenamiento actoral)

Nombre y Apellido: _____

Tipo y Número de Documento: _____

Fecha de Nacimiento: _____

Domicilio: _____

Teléfono/Celular/E. Mail: _____

Por una emergencia, avisar a teléfono: _____

Indique si tiene Servicio de emergencia y teléfono: -----

Indique si tiene Obra Social y teléfono: -----

Número de Afiliado de la Obra Social: -----

Indique Grupo sanguíneo: -----

¿Es alérgico a algún medicamento? Si lo es, indique cuál: -----

¿Si sangra tiene problemas para parar la hemorragia? Indique subrayando SI - NO

Indique si tiene alguna afección (alergias, convulsiones, diabetes, otros)

¿Toma algún Medicamento? ¿Cuál?: _____

Observaciones que considere necesario aclarar:

Introducción a los Estudios Teatrales Universitarios

Teatro 2023

UNC-Facultad de Artes

Equipo docente:

Mariela Serra

Mercedes Coutsiers

Verónica Aguada Berteá

Andrés Rivarola

Ivana Altamirano

Ariel Merlo

Natalia Degenaro

Anahí Cejas y Lucas Jaramillo: estudiantes tutores



CRONOGRAMA 2023	Introducción a los Estudios Teatrales	Modalidad Presencial	9 a 13 hs.	UNC
Lunes 6 de Febrero	Martes – 7	Miércoles – 8	Jueves – 9	Viernes - 10
Presentación de equipo docente	SECRETARIA DE ASUNTOS ESTUDIANTILES- FA, UNC, CEFA y otros. MODALIDAD VIRTUAL TECNOLOGÍA EDUCATIVA Pastoreo de las aulas MODALIDAD VIRTUAL	ESCENOTECNIA 1 COMISIÓN A TEATROLOGÍA 1 COMISIÓN B	ESCENOTECNIA 2 TEATROLOGÍA 2	ESCENOTECNIA 3 TEATROLOGÍA 3
Lunes- 13	Martes- 14	Miércoles- 15	Jueves – 16	Viernes-17
ESCENOTECNIA 4 COMISIÓN A TEATROLOGÍA Comisión B	ESCENOTECNIA 5 COMISIÓN TEATROLOGÍA 5.COM. B	TEATROLOGÍA 1 COMISIÓN A- ACTORAL 1 COMISIÓN B	TEATROLOGÍA 2 A ACTORAL 2 COM.B	TEATROLOGÍA 3 COM.A ACTORAL 3 COM.B
Lunes –20	Martes –21	Miércoles – 22	Jueves – 23	Viernes 24
TEATROLOGÍA 4 COM.A ACTORAL 4 COM.B	TEATROLOGÍA 5 COM.A ACTORAL 5 COM.B	ACTORAL 1 COMISIÓN A ESCENOTECNIA 1 COMISIÓN B	ACTORAL 2 COM.A ESCENOTECNIA 2 COM.B	ACTORAL 3 COM.A ESCENOTECNIA 3 COM.B TP “VIDA UNIVERSITARIA” Virtual
Lunes –27	Martes –28	Miércoles- 1 Marzo	Jueves – 2	Viernes- 3
CARNAVAL	CARNAVAL	Jornadas DDHH	ACTORAL 4 COM.A ESCENOTECNIA 4 COM.B	ACTORAL 5 COM.A ESCENOTECNIA 5 COM.B RECUPERATORIO TP Vida universitaria Virtual
Lunes -6	Martes - 7	Miércoles - 8	Jueves – 9	Viernes - 10
RECUPERATORIO ESCENOTECNIA	RECUPERATORIO ACTORAL	Conmemoración del 8 de Marzo con PARO laboral de mujeres.	PARCIAL INTEGRADOR Virtual	PUBLICACIÓN NOTAS DE PARCIAL + CONSULTA
Lunes – 13	Martes - 14	Miércoles - 15	Jueves – 16	Viernes – 17
RECUPERATORIO PARCIAL INTEGRADOR Virtual	CONVERSATORIO CON TEATRISTAS CORDOBESES. (horarios a convenir)	JORNADA DOCENTE X CIERRE NOTAS (SIN CONCURRENCIA DE ESTUDIANTES)	JORNADA DOCENTE X CIERRE NOTAS (SIN CONCURRENCIA DE ESTUDIANTES)	CIERRE de notas y Finalización de cursada.

Unidad: Teatrología

Lic. Mariela Serra



JORGE DUBATTI

**INTRODUCCIÓN
A LOS ESTUDIOS TEATRALES
PROPEDEÚTICA**

TEXTOS BÁSICOS

ALFONSO

Jorge Dubatti (Buenos Aires, 1963) es Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado de la Carrera de Letras de la UBA en 1989. Es Profesor Adjunto Regular a cargo de Historia del Teatro Universal (Carrera de Artes, UBA) y dirige el Proyecto de Investigación "Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado" (UBA). Ha dictado materias y seminarios sobre historia y teoría teatral, de grado, posgrado, doctorado y posítulo, en diversas universidades de Argentina, Colombia, España, Estados Unidos, México, Perú, Uruguay. Integra la Cátedra Itinerante de la Escena Latinoamericana (CIELA). Coordina el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) en el Centro Cultural de la Cooperación y el Área de Historia y Teoría Teatral del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas (UBA). Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, primera en su tipo en Iberoamérica. Ha publicado más de cien volúmenes sobre teatro argentino y universal (libros de ensayos, antologías, ediciones, compilaciones, traducciones, etc.), entre ellos *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad* (2007), *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado* (2008), *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas* (2009), *El teatro teatral* (2010), *Dramaturgia. Del centenario al Bicentenario* (coord., 2010) y *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica* (2010). Ha recibido numerosas distinciones: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Leónidas Barletta, Legislatura de Buenos Aires, Konex Diploma al Mérito, Asociación Argentina de Teatro Comparado (ATEACOMP) y Gordot 2011.

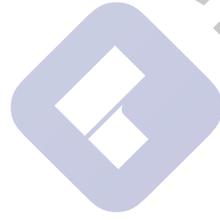
Jorge Dubatti

Introducción a los estudios teatrales

Propedeútica

Colección
TEXTOS|BASICOS

ATUEL



Wondershare
PDFelement

Remove Watermark



Wondershare
PDFelement

Dubatti, Jorge

Introducción a los estudios teatrales. - 1a ed. - Buenos Aires : Atuel, 2012.
192 p. : 20x14 cm.

ISBN 978-987-1155-82-8

1. Teoría del Teatro. I. Título
CDD 792.01

Colección

TEXTOS|BASICOS

Diseño de tapa: [estudio dos] comunicación visual

Diseño y composición: [estudio dos] comunicación visual

Corrección: Nora Lía Sormani

©ATUEL, 2012

Julian Alvarez 813

(C1414DRO) Ciudad Autónoma de Buenos Aires
ARGENTINA

Tel / FAX: (011) 20649005

info@editorialatuel.com.ar

www.editorialatuel.com.ar

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

IMPRESO EN ARGENTINA
PRINTED IN ARGENTINA

Nota

1. Conectados a la tradición del pensamiento "anti-teatral", estudiamos estos "prejuicios" en el capítulo inicial de Filosofía del Teatro I: el de negación radical por extensión absoluta ("todo es teatro"), el de reduccionismo purista ("el teatro es sólo el teatro de la palabra" o "el teatro literario"), el que sostiene la muerte del teatro por anacronismo ("nostalgia de la representación", "víctima del cine y la televisión") o el que afirma que teatro es cualquier cosa que se esté dispuesto a llamar teatro y por lo tanto el gesto de búsqueda de una definición debe ser ignorado o despreciado. A pesar de la fuerza con que estos prejuicios se han extendido y arraigado, nunca tanto como en los últimos tiempos el teatro ha gozado de tal vitalidad, pasión y fuerza política. Hemos intentado explicar las razones de este fenómeno en otras ocasiones (Dubatti, 2003a, 2005, 2007).

4. El teatro como acontecimiento

En tanto acontecimiento, el teatro es complejo internamente, porque el acontecimiento teatral se constituye en tres subacontecimientos (por género próximo y diferencia con otros acontecimientos): el convivio, la *poiesis*, la expectación. Oponemos convivio y tecnovivio. Estudiar el teatro es, centralmente, estudiar el acontecimiento. De esta nueva consideración se desprenden fundamentos y corolarios que invitan a una revisión de diversas ramas de los estudios teatrales.

Sólo el teatro es teatro, porque si todo es teatro, nada es teatro.
Luis de Tavira (2003: Texto 11)

La Filosofía del Teatro surge como respuesta a la problematización de la entidad del teatro frente a los fenómenos de *desdelimitación* histórica, *trans-teatralización*, *liminalidad*, *ampliación* y *diseminación* (o teatralidad expandida, incluida en fenómenos no-teatrales). Se propone "regresar el teatro al teatro", lo que implica el desafío de diseñar una redefinición que asuma la experiencia histórica de la problematización de la que se ha cargado el teatro en los siglos XX y XXI, y que a la vez supere los mencionados "prejuicios" de la doxa contra el teatro. La Filosofía del Teatro recurre a la pregunta ontológica como vía de conocimiento: ¿qué hay en el teatro?, ¿qué pasa en el teatro? Concordamos con la afirmación del director mexicano Luis de Tavira (epígrafe).

Jorge Dubatti

Proponemos una respuesta: el teatro es un ente complejo que se define como acontecimiento, un ente que se constituye históricamente en el acontecer; el teatro es algo que pasa, que sucede gracias a la acción del trabajo humano. Retomamos la idea marxista del arte como trabajo humano: el teatro es un acontecimiento del trabajo humano (Marx y Engels, 1969 y 2003; Sánchez Vázquez, 1985; Serrano, 2009). El trabajo produce un ente-acontecimiento, es decir, un acontecimiento ontológico producido en la esfera de lo humano pero que la trasciende; un ente sensible y conceptual, temporal, espacial, histórico. La Filosofía del Teatro concibe el teatro como un acontecimiento ontológico en el que se producen entes. Si *theatron* (en griego) remite a la idea de *mirador*, la raíz compartida con el verbo *theaomai* remite al *ver aparecer*: el teatro en tanto acontecimiento es un mirador en el que *se ven aparecer entes poéticos efímeros*, de entidad compleja. Y en tanto acontecimiento, el teatro es complejo internamente, porque el acontecimiento teatral se constituye en tres subacontecimientos (por género próximo y diferencia con otros acontecimientos): el convivio, la *poiesis*, la expectación.

Al menos dos tipos de definición expresan la especificidad del teatro: una definición lógico-genética del teatro como acontecimiento triádico; una definición pragmática del teatro como zona de experiencia y construcción de subjetividad. Según la redefinición lógico-genética, el teatro es la expectación de *poiesis* corporal en convivio; según la definición pragmática, el teatro es la fundación de una peculiar zona de experiencia y subjetividad en la que intervienen convivio-*poiesis*-expectación. Esta última definición, como sostenemos en *Filosofía del Teatro I*, implica la superación de los conceptos de “teatro de la representación” y “teatro de la presentación”, en tanto regresa la definición del teatro a la base convivial y viviente del acontecimiento. Podemos reto-

4. El teatro como acontecimiento

mar las observaciones de Mauricio Kartun sobre la secuencia *representar / presentar / sentar* (2009b: 175), para otorgar a esta última un sentido diverso: *sentar* no sería sólo “dar pos supuesta o cierta alguna cosa”, sino además y principalmente “establecerse o asentarse en un lugar” (Real Academia Española, tomo 9, 2001: 1390). *Sentar* es lo que genera el acontecimiento: construye un espacio-tiempo de habitabilidad, *sienta* un hito en nuestro devenir en la historia, sienta—como señala Alain Badiou (1999)— un *tiempo propio*. Este “sentar” del acontecimiento está ligado a la función ontológica del teatro y el arte.

La base en el convivio: remisión a una escala ancestral del hombre

El teatro se define lógico-genéticamente como un acontecimiento constituido por tres sub-acontecimientos relacionados: el convivio, la *poiesis*¹ y la expectación. Evoquemos brevemente algunos de los aspectos señalados sobre cada uno de estos componentes.

Llamamos convivio o acontecimiento convivial² a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica³, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc. en el tiempo presente). El convivio, manifestación de la cultura viviente, diferencia al teatro del cine, la televisión y la radio en tanto exige la presencia aurática, de cuerpo presente, de los artistas en reunión con los técnicos y los espectadores, a la manera del ancestral banquete o simposio (Florence Dupont, 1994). El teatro es arte aurático por excelencia (Benjamin), no puede ser des-auratizado (como sí sucede con otras expresiones artísticas)⁴ y remite a un orden ancestral, a una escala humana antiquísima del hombre, ligada a su mismo origen. No somos

los mismos en reunión, ya que se establecen vínculos y afectaciones conviviales, incluso no percibidos o concientizados. En el teatro se vive con los otros: se establecen vínculos compartidos y vínculos vicarios que multiplican la afectación grupal. La gran diferencia del teatro con la literatura es que no existe teatro "cranéal", "solipsista", es decir, se requiere del encuentro con el otro y de una división del trabajo que no puede ser asumida solamente por el mismo sujeto (a diferencia de lo sostenido por Josette Féral, cuando propone definir la teatralidad como "estructura trascendental", 2004: 87-105). El convivio multiplica la actividad de dar y recibir a partir de encuentro, diálogo y mutua estimulación y condicionamiento, por eso se vincula al acontecimiento de la compañía (del latín, *cum panis*, compañero, el que comparte el pan). El teatro, en tanto acontecimiento convivial, está sometido a las leyes de la cultura viviente: es efímero y no puede ser conservado, en tanto experiencia viviente teatral, a través de un soporte *in vitro*. Por su pertenencia a la cultura viviente el convivio participa inexorablemente del ente metafísico que constituye la condición de posibilidad de la existencia:

"La vida es un ente independiente. ¿Y qué significa ser independiente? Significa no depender de ninguna otra cosa; y este no depender de ninguna otra cosa es lo que siempre en la filosofía se ha denominado absoluto, auténtico" (García Morente, "Ontología de la vida", 2004, pp. 409-410).

En términos de Giorgio Agamben, en tanto experiencia vital, efímera, aurática, el teatro se relaciona con la infancia: *in-fale* es justamente el que no habla, y en tanto seguimos siendo infantes, nuestra experiencia, nuestros vínculos y extensiones con el orden del ser exceden el orden del lenguaje.

"Una teoría de la experiencia solamente podría ser en este sentido una teoría de la in-fancia, y su problema central debería

formularse así: ¿existe algo que sea una in-fancia del hombre? ¿Cómo es posible la in-fancia en tanto que hecho humano? Y si es posible, ¿cuál es su lugar? (...) Como infancia del hombre, la experiencia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico. Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía in-fante, eso es la experiencia (...) Lo inefable es en realidad infancia. La experiencia es el *mysterion* que todo hombre instituye por el hecho de tener una infancia" (Agamben, 2001: 64 y 70-71).

Por su pertenencia a la cultura viviente, el teatro se cuece en el fuego de la in-fancia⁵, condición de posibilidad del lenguaje. Riccardo Bartís (2003) ha señalado que la naturaleza efímera del teatro no solamente exige la observación de lo que vive, sino que también pone en funcionamiento el recuerdo permanente de la muerte. En el "étre" teatral la multiplicación convivial de artista y espectador genera un campo subjetivo, que no marca la dormancia del primero ni del segundo, sino un estado parejo de beneficio mutuo en un tercero⁶. Este se constituye en y durante la zona de experiencia. En la compañía hay más experiencia que lenguaje. Si Babel condujo a la división lingüística y, a través de ésta, a la misantropía y el solipsismo, la in-fancia teatral conduce en su zona de acontecimiento al tiempo anterior a Babel. El convivio marca el reencuentro en una subjetividad ancestral de unidad (Dubatti, 2008: 128-130).

Convivio versus tecnovivio

Insistimos: el teatro es un acontecimiento que está ligado a la cultura viviente. En tanto acontecimiento, el teatro es algo que existe mientras sucede, y en tanto cultura viviente no admite cultura o cristalización en formatos tecnológicos. Como la vida, el

Jorge Dubatti

teatro no puede ser apresado en estructuras “*in vitro*”, no puede ser enlatado; lo que se enlata (en grabaciones, registros fílmicos, transmisiones por Internet, u otros) es información. Pero dicha información ya no es el teatro, esa zona de experiencia incapturable, imprevisible, efímera, aurática, que es el teatro. La base insoslayable del acontecimiento teatral está en el “convivio”. El convivio es la reunión de cuerpo presente, territorial, geográfica en una encrucijada del tiempo y del espacio de la cultura viviente en la que no se pueden sustraer los cuerpos. Para que haya convivio dos o más personas tienen que encontrarse en un punto territorial y sin intermediación tecnológica que sustraiga la presencia viviente, aurática de los cuerpos. El teatro es una reunión de cuerpos. El convivio reenvía a una escala ancestral del hombre, ya que el convivio nació la primera vez que dos hombres se encontraron. Nos vamos a los orígenes míticos de la humanidad: Adán y Eva, o la manada de animales o el niño en el vientre de la madre. Sin convivio no hay teatro. Por eso el teatro no se puede hacer en televisión, ni en cine, ni en radio, ni en la *web*. Una obra teatral puede incluir cine, televisión, computadoras, teléfonos celulares, pero no puede sustraer la presencia de los cuerpos en el convivio. El convivio es un paradigma de las relaciones humanas que determina diferentes formas de lo artístico. Para profundizar la diferencia entre esas formas, oponemos al concepto de convivio, la noción de tecnovivio.

El tecnovivio es la cultura viviente desterritorializada por intermediación tecnológica. Distinguimos dos grandes formas de tecnovivio: el tecnovivio interactivo (el teléfono, el chat, los mensajes de texto, los juegos en red, el skype, etc.) y el tecnovivio monactivo, en el que no se establece un diálogo de ida y vuelta entre dos personas, sino la relación de una o un grupo de personas con un objeto o dispositivo cuyo generador humano se ha ausen-

4. El teatro como acontecimiento

radio. Este tipo de tecnovivio es el que proponen las tecnologías del libro, el cine, la televisión o la radio. Veamos un ejemplo para corporeizar más claramente el concepto. En el teatro el actor y el público se reúnen conivualmente en la encrucijada territorial temporal del presente, a través de la presencia de sus cuerpos; en el cine el cuerpo del espectador está presente, pero el cuerpo del actor está ausente, es sustituido por una estructura signica. En el teatro, el cuerpo del actor y el cuerpo del espectador participan de la misma zona de experiencia. Con sus risas, con su silencio o con su llanto, o con sus protestas el espectador influye en el trabajo del actor. En el cine, el cuerpo del actor y el cuerpo del espectador no participan de la misma zona de experiencia, es más, el espectador sabe que el actor no está allí y no sabe dónde está el actor, qué puede estar haciendo en ese mismo momento. El teatro es espacio y tiempo comparados en una misma zona de afectación, zona única que se crea una sola vez y de forma diferente en cada función. El cine admite tecnovivialmente la multiplicación de enlatados y de funciones, algo que lo hace llevarse muy bien con el mercado, pero rompe el vínculo conivual ancestral. El espectador podría gritarle al actor de cine, pero éste no está allí y, por lo tanto, no puede responder dialógicamente. La situación tecnovivial implica una organización de la experiencia determinada por el formato tecnológico. Cada tecnología determina cambios en las condiciones del vivir juntos. Pensemos en Internet, cómo la información aparece organizada, pre-organizada por la estructura tecnológica y cuántas subjetividades se presentifican en ese intermediación. No sólo la empresa *Microsoft*, sino los *banners* publicitarios. Mientras Juan charca con María, no sólo la subjetividad empresarial de Bill Gates (no su cuerpo) está en el medio, sino también todas las estructuras publicitarias y los mediadores que hacen posible esa conexión y que, por supuesto, quieren estar

presentes, a su manera, en esa relación. Por eso la expresión de Mauricio Kartun: el teatro es un cuerpo. Y agregamos: el teatro es un cuerpo que se encuentra auráticamente con otro(s) cuerpo(s).

Trabajo: *poiesis* y expectación. Acontecimiento y ente poéticos

Dentro del convivio y a partir de una necesaria división del trabajo, se producen los otros dos sub-acontecimientos, correlativamente: un sector de los asistentes al convivio comienza a producir *poiesis* con su cuerpo a través de acciones físicas y físico-verbales, en interacción con luces, sonidos, objetos, etc., y otro sector comienza a esperar esa producción de *poiesis*. Se trata respectivamente del acontecimiento poético y del acontecimiento de expectación.

Ya expusimos sobre el acontecimiento poético en *Filosofía del Teatro I*; *Filosofía del Teatro II* está centrada en la ampliación del campo problemático de la *poiesis*. Llamamos *poiesis* al nuevo ente que se produce y es en el acontecimiento a partir de la acción corporal. El ente poético constituye aquella zona posible de la teatralidad (no sólo presente en ella) que define al teatro como tal (y lo diferencia de otras teatralidades *no poéticas*) en tanto marca un salto ontológico: configura tanto un acontecimiento como un ente *otros* respecto de la vida cotidiana, un *cuerpo poético* con características singulares. Utilizamos la palabra *poiesis* en el sentido restrictivo con que aparece en la *Poética* aristotélica: fabricación, elaboración, creación de objetos específicos, en su caso pertenecientes a la esfera del arte. La *poiesis* como fenómeno específico de la poesía, por extensión de la literatura y del arte⁸. Aristóteles incluye en su concepto de *poiesis* la música, el dídrambo, la danza, la literatura, la plástica, es decir, se refiere a la *creación artística* y los *objetos artísticos* en general. Deberíamos hablar de aconteci-

4. El teatro como acontecimiento

miento *poético*⁹, en tanto no retomamos el vocablo *poesía* según la lexicalización vigente en el mundo hispánico —registrada ya en el siglo XIII¹⁰—, sino el término *poiesis* y la familia de palabras griegas de las que se vale Aristóteles en su *Poética*. Mucho tiempo después dirá Heidegger, retomando el origen clásico aristotélico, que todo arte es “en esencia, poema” (2000: 53). El término *poiesis* involucra tanto la *acción de crear* —la fabricación— como el *objeto creado* —lo fabricado—. Por eso preferimos traducir *poiesis* como producción¹¹, porque la palabra, a la vez que liberada de la marca cristiana de “creación”, encierra los dos aspectos: producción es el hacer y lo hecho. La *poiesis* es acontecimiento y *en* el acontecimiento, y a la vez es ente producido por el acontecimiento. La *poiesis* teatral se caracteriza por su naturaleza temporal efímera, pero por su duración fugaz no posee menos entidad ontológica. La función primaria de la *poiesis* no es la comunicación sino la instauración ontológica: poner un acontecimiento y un objeto a existir en el mundo. La *poiesis* es objeto de estudio de la Poética (con mayúscula), disciplina de la Teatología que propone una articulación coherente, sistemática e integral, de la complejidad de aspectos y ángulos de estudio que exigen el ente poético y la formulación de las poéticas (con minúscula). Se denomina Poética al estudio del acontecimiento teatral a partir del examen de la complejidad ontológica de la *poiesis* teatral en su dimensión productiva, receptiva y de la zona de experiencia que se funda en la pragmática del convivio. A diferencia de la Poética (con mayúscula), la poética (con minúscula) es el conjunto de componentes constitutivos del ente poético, en su doble articulación de producción y producto, integrados en el acontecimiento en una unidad material-formal ontológicamente específica, organizados jerárquicamente, por selección y combinación, a través de procedimientos. Pero además la *poiesis* determina su diferencia

ontológica respecto de los otros antes de la vida cotidiana a partir de características específicas (entidad metafórica y oximorónica, autonomía, negación radical del entre "real", violencia contra la naturaleza y artificialidad; desterritorialización, de-subjervación y re-subjervación, puesta en suspenso del criterio de verdad, semiosis dilimitada, despragmatización y repragmatización, instalación de su propio campo axiológico, soberanía)¹².

Distancia ontológica y actividad humana consciente

El acontecimiento de expectación¹³ implica la conciencia, al menos relativa o intuitiva, de la naturaleza otra del entre poético. No hay expectación sin distancia ontológica, sin conciencia del salto ontológico o entidad otra de la *poiesis*, aunque esa conciencia sea intermitente (como en el "teatro participativo"), paralela a la observación de la fusión con el mundo cotidiano (como en la "performance") o revelada carafóricamente, *a posteriori* (como en el "teatro invisible"). "El arte es producto de una actividad humana conciente", afirma Wladyslaw Tatarkiewicz (1997). ¿Conciencia de quiénes? Del artista, del técnico, del espectador, del crítico, del historiador.. Pero ¿conciencia de qué? De la especificidad poética del acontecimiento teatral, del entre teatral poético, de su salto ontológico respecto del espesor ontológico de la vida cotidiana. Hay poéticas teatrales en las que el trabajo expectatorial asume en pleno el ejercicio conciente de la distancia ontológica: la cuarta pared de la caja italiana; la metateatralidad del distanciamiento brechtiano; el ballet clásico. Sin embargo en otras el acontecimiento de expectación puede disolverse parcial o totalmente, puede interrumpirse provisoriamente y retomarse, o combinarse con tareas de actuación o técnicas dentro del juego específico de cada poética teatral, pero para que todas estas variantes sean posibles en algún momento debe ser instalado el

Jorge Dubatti

4. El teatro como acontecimiento

espacio expectatorial a partir de la conciencia de distancia ontológica. Siglos de ejercicio y competencia expectatorial en el reconocimiento de la *poiesis* hacen posible instalar ese espacio de acontecimiento con muy pocos elementos. El espectador puede fugarse de su espacio y ser tomado por el régimen del convivio o por la *poiesis*. Llamamos a estos desplazamientos regresión convivial y abducción poética respectivamente. De *regresión convivial* puede hallarse ejemplos en los trabajos de varieté, clown, narración oral, *stand-up*. Algunos modos de la abducción poética:

- a. El espectador puede ser "tomado", incorporado por el acontecimiento poético a partir de determinados mecanismos de participación y trabajo que lo suman al cuerpo poético.
- b. Puede voluntariamente "entrar" y "salir" del acontecimiento poético en espectáculos performativos en los que la liminalidad entre convivio y *poiesis* favorece el canal de pasaje.
- c. Puede lograr una posición de simultaneidad en el "adentro" del acontecimiento poético y el "afuera" de la distancia expectatorial, en la que a la vez preserva plenamente la distancia observadora y es visto por los otros espectadores como parte de la *poiesis*.
- d. Puede ser "tomado" por el acontecimiento poético a través de la experiencia que Peter Brook ha denominado "teatro sagrado" en su *El espacio vacío*: el acceso a un tiempo múltiple/místico que detiene el tiempo profano, la conexión con lo absoluto, el teatro como *hierofanía* o manifestación de lo sagrado (Mircea Eliade, 1999). En este caso la *poiesis* opera como hierofanía primaria (en el cuerpo poético) o secundaria (en el cuerpo del actor, en la materialidad del espacio cotidiano). La abducción del teatro sagrado ratifica la soberanía de la *poiesis*: su conexión con lo numinoso.

Lo cierto es que, en el convivio teatral, el espacio de expectación nunca desaparece definitivamente, ya que se preserva en la delegación de los espectadores entre sí. Basta con que un único espectador persista en la función primaria de la expectación —obviar la *poiesis* con distancia ontológica, con conciencia de separación entre el arte y la vida, para que el trabajo del espectador se realice. No hay teatro sin función expectatorial, sin espacio de veda (Breyer, 1968), sin separación entre espectáculo y espectador, aunque esta distancia sea preservada internamente y el espectador observe el espectáculo desde adentro de la *poiesis*: pueden desaparecer o convivir con el borramiento, pero en algún momento se restituyen, sea en el ejercicio interno del espectador o en la actividad intersubjetiva. Si el acontecimiento expectatorial poético deja de producirse no provisoria sino definitivamente, el teatro deviene otra práctica espectacular, de la parateatralidad o la teatralidad social, porque el acontecimiento de la *poiesis* se clausura, se fusiona con la vida y se anula. Teatro significa etimológicamente “lugar para ver”, “mirador”, “observatorio”, pero no solo involucra la mirada o la visión (ya sea en un sentido estrictamente sensorial o metafórico). Se está en el teatro con todos los sentidos y con cada una de las capacidades humanas. El teatro es un lugar para vivir -de acuerdo al concepto de convivio y cultura viviente-, la *poiesis* no sólo se mira u observa sino que se vive. Expectación por lo tanto debe ser considerada como sinónimo de vivir-con, percibir y dejarse afectar en todas las esferas de las capacidades humanas por el ente poético en convivio con los otros (artistas, técnicos, espectadores).

La distancia ontológica respecto del ente poético es un saber adquirido históricamente: el espectador va tomando conciencia de la naturaleza del ente poético a partir de su frecuentación y su contacto con el teatro. Por su naturaleza dialógica y de encuentro

con el otro, el teatro exige compañía, amigabilidad, disponibilidad y, por lo tanto, no hay expectación solipsista, de la misma manera que no hay teatro “cranéal”.

La expectación no se limita a la contemplación de la *poiesis*, sino que además la multiplica y contribuye a construirla: hay una *poiesis* productiva (generada por el trabajo de los artistas) y otra receptiva, que se estimulan y fusionan en el convivio, y dan como resultado una *poiesis* convivial.

En conclusión, el teatro es un acontecimiento complejo dentro del que se producen necesariamente tres sub-acontecimientos relacionados: convivio, *poiesis* corporal *in vivo*, expectación. A tal punto estos sub-acontecimientos están imbricados y son inseparables en la teatralidad, que debemos hablar del convivio poético-expectatorial, de la *poiesis* expectatorial-convivial y de la expectación poético-convivial.

Definición pragmática: el teatro como zona de experiencia

Pero además, es importante advertir que el teatro, en su dimensión pragmática, genera una multiplicación mutua de los tres sub-acontecimientos de manera tal que en la dinámica del acontecimiento teatral es imposible distinguirlos claramente. Lo que constituye el teatro es una zona de experiencia de la cultura viviente determinada necesariamente por la presencia de estos tres componentes. El teatro es, según esta segunda definición, la zona de acontecimiento resultante de la experiencia de estimulación, afectación y multiplicación recíproca de las acciones conviviales, poéticas (corporales: físicas y fisicoverbales) y expectatoriales en relación de compañía. El teatro, en suma, como espacio de subjetividad y experiencia que surge del acontecimiento de multiplicación convivial-poética-expectatorial.

Jorge Dubatti

Ninguno de estos tres elementos puede ser sustraído. Puede haber *convivio* (en muchos tipos de reunión) *sin poiesis* ni *expectación*, por ejemplo, en la mesa familiar o en una reunión de trabajo: hay teatralidad no-poética, en consecuencia no es teatro. Puede haber *convivio* y *poiesis* sin *expectación* (con distancia ontológica), por ejemplo en un ensayo sin espectadores: no se constituye el "mirador", no es teatro. Puede haber *poiesis* sin *convivio* y sin *expectación*, por ejemplo, en el trabajo de un actor que ensaya en soledad: no es teatro. Puede haber *convivio* y *expectación* (sin distancia ontológica) *sin poiesis*, por ejemplo, en una ceremonia ritual, en el fútbol: no es teatro. Puede haber *poiesis* y *expectación* sin *convivio*, en el cine, por ejemplo: no es teatro.

Recurrencia y previsibilidad

A pesar de la desdelimitación y la liminalidad (Diéguez, 2007), a pesar de la diversidad de bases epistemológicas, hay en esta estructura de acontecimiento un régimen de recurrencia y previsibilidad. Sabemos que, de alguna manera u otra, esos tres acontecimientos necesariamente van a suceder, tienen que suceder, en cualquiera de las posibles modalidades del teatro poético¹⁴; sabemos que, más allá de la multiplicidad de poéticas del teatro, podemos prever que esa estructura de acontecimiento va a acontecer.

Del acontecimiento triádico pueden desprenderse tres formulaciones de la definición lógico-genética del teatro centradas en cada instancia de acontecimiento:

- El teatro consiste en un acontecimiento convivial en el que, por división del trabajo, los integrantes del *convivio* producen y *expectan* acontecimientos poéticos corporales (físicos y físico-verbales).
- el teatro consiste en un acontecimiento poético-corporal (físico y físico-verbal) producido y *expectado* en *convivio*.

4. El teatro como acontecimiento

- el teatro consiste en la *expectación* de acontecimientos poéticos corporales (físicos y físico-verbales) en *convivio*.

La unidad de producción poética-*expectación* poética se sus-
tenta en el fenómeno de la compañía (compartir, estado de
amigabilidad y disponibilidad).

Todas estas definiciones se subsumen en el concepto de teatro
como zona de experiencia específica generada por el acontecimien-
to teatral.

El teatro como un uso poético de la teatralidad

Sucede que existe una teatralidad anterior al teatro, en cuya estructura el teatro se basa para construir a partir de ella un fenómeno de singularidad. Llamarnos teatralidad anterior al teatro a todo fenómeno de óptica política o política de la mirada (Geirola, 2000) en el que no intervienen necesariamente los tres sub-
acontecimientos constitutivos del acontecimiento teatral. La óptica política implica un conjunto de estrategias y operaciones (conscientes o no) con las que se intenta organizar la mirada del otro. Habría una teatralidad natural o grado cero de la teatralidad: por ejemplo, el llanto del bebé que pide comida o el grito del accidentado que reclama auxilio. Hay una teatralidad social, extendida, diseminada en todo el orden social, todas aquellas acciones destinadas a organizar la mirada de los otros en interacciones sociales (la seducción, el deporte, una clase, el desfile de modas, la liturgia, etc.). Pero no son teatralidades poéticas, no son metafóricas ni oximorónicas. Lo que llamamos teatro sería un caso específico de la teatralidad, la teatralidad poética: construcción de la *expectación* para compartir entes-acontecimientos poéticos y generar una *afectación/estimulación* a través de esos objetos. Lo que distingue la teatralidad específica del teatro de la

teatralidad natural y de la social es el salto ontológico de la *poiesis*, la instauración de un *cuero poético* y cómo éste genera una expectativa específica (con distancia ontológica) y un convivio específico.

Múltiples dimensiones del acontecimiento del ser

El teatro es un acontecimiento ontológico por, al menos, estos aspectos que ligán el teatro a la problemática del ser:

- por su existencia como acontecimiento, por su incisión en el tejido del tiempo-espacio y en la historia, como señala Ricardo Bartís (véase *Filosofía del Teatro I*, párrafo 48), o retomando las palabras de Eduardo del Estal en el prólogo a *Filosofía del Teatro II*: por la fundación de un "bordé";

- por la voluntad de ser, por el deseo y la voluntad de trascendencia que hay en los teatrístas (productores del acontecimiento poético), voluntad que hace posible (como veremos) la función ontológica. Porque esa voluntad es constitutiva no sólo de sus existencias (el acontecimiento es parte de sus vidas) sino también de su subjetividad, de sus maneras de estar en el mundo. Los teatrístas "hacen cosas" con el teatro: el teatro transforma su *ethos* y modaliza su visión de mundo. El actor, dice Bartís, debe llenar su cuerpo de "voluntad de ser" (2010):
- por la naturaleza o entidad del ente poético teatral o *cuero poético*, ente otro, extracotidiano: la *poiesis*, para existir, instala una diferencia ontológica con el ser, los acontecimientos y los entes del mundo cotidiano;

- porque como espectadores vamos al teatro a relacionarnos con el ser (el ser de la *poiesis* y su fricción con el ser del mundo, del que formamos parte), o al menos a recordar su existencia, y a producir subjetividad, formas de relacionarnos con el mundo. Los espectadores también "hacemos cosas" con el teatro, el teatro también es parte de nuestras existencias, modela nuestro *ethos*

4. El teatro como acontecimiento

y nuestra visión de mundo;

- el salto ontológico se recorta contra el fondo de la vida cotidiana y plantea una fricción ontológica con el ser del mundo, que revela por tensión, contraste, fusión parcial o diálogo, la presencia ontológica del mundo. El ser poético del teatro revela el ser no poético de la realidad, y a través de ésta, conduce a la percepción, intuición o al menos el recuerdo de la presencia de lo real. Por eso Spregelburd sostiene que "las buenas ficciones producen el Sentido mientras que la realidad sólo lo disuelve" (2008: 147). Necesitamos la metáfora poética (sea o no ficcional) para, por contraste y diferencia, ver de otra manera la realidad e intuir o recordar lo real.

- finalmente, por la prioridad de la función ontológica sobre la comunicacional, la semiótica y la simbolizadora (Lotman, 1996, *passim*; Martínez Fernández, 2001: 19).

Vamos al teatro, en suma, para tomar contacto con el acontecimiento del ser: la voluntad de ser del artista, la aparición efímera del ser del cuerpo poético, la construcción de subjetividad desde la producción y desde la expectación, la fricción entre órdenes ontológicos diversos.

Dentro de la cultura viviente, a través de la *poiesis*, el teatro constituye una zona de experiencia singular y favorece la construcción de espacios de subjetividad alternativa. De esta manera, ya no hablamos de un teatro de la representación o de la presentación (conceptos funcionales a la Semiótica, como señalamos arriba en el párrafo 4) sino de un teatro de la cultura viviente, teatro como zona de experiencia y teatro de la subjetividad. Un teatro fundado en el convivio. En conclusión, el arte es una vía de percepción ontológica porque contrasta y revela niveles u órdenes del ser.

Jorge Dubatti

Estudiar el acontecimiento

Si el teatro es acontecimiento, debemos estudiar el acontecimiento o aquellos materiales que, sin constituir el acontecimiento en sí, están vinculados a él antes o después de la experiencia del acontecimiento. Generalmente los estudios teatrales no investigan el acontecimiento teatral en sí sino sus "alrededores", instancias previas o posteriores: los materiales *anteriores al acontecimiento* (las técnicas, los procesos de ensayo, la literatura dramática, las discusiones del equipo, los cuadernos de bitácora de la puesta, los figurines, el diseño de planas técnicas, los metatextos, etc.) o *posteriores a él* (los materiales conservados, residuos o huellas del acontecimiento: fotografías, grabaciones audiovisuales, crítica, anotaciones, etc.). En gran parte esto se debe a las dificultades que el acontecimiento entraña como objeto de estudio. Pero sucede que la existencia de un texto dramático conservado no es garantía de que el texto dramático escénico en el acontecimiento coincida con él ni siquiera en su dimensión estrictamente lingüística¹⁵; la disposición de un esquema de planta de luces no quiere decir que efectivamente las luces funcionaron de esa manera en el acontecimiento. El riesgo radica en atribuir al acontecimiento características de esos materiales previos o posteriores que en realidad no son propios del acontecimiento. Estos materiales son indudablemente preciosos para la comprensión del acontecimiento poético (sobre todo si éste pertenece a un pasado, remoto o cercano, del que se posee escasa información), pero no debe perderse de vista que no constituyen necesariamente el acontecimiento teatral en sí y que—institimos—una historia del teatro debería centrarse en la historia de los acontecimientos teatrales, de lo que efectivamente aconteció en el acontecimiento. En consecuencia:

- si estudiar el teatro es estudiar el acontecimiento teatral, es indispensable encontrar las herramientas para estudiar el acontecimiento, o

4. El teatro como acontecimiento

al menos para problematizar las dificultades y posibilidades de su acceso;

- los materiales anteriores o posteriores al acontecimiento teatral no deben ser sólo estudiados en sí sino, primordialmente, en función de la intelección del acontecimiento perdido, por su vinculación con él, el acontecimiento debe ser estudiado "a partir de"¹⁶ esos materiales conservados;

- es necesario que, mientras pueda hacerlo, el investigador intervenga en la zona de experiencia del acontecimiento teatral, u obtenga materiales sobre ella, ya sea a través de su propia experiencia convivial autoanalizada (el investigador como espectador-laboratorio de percepción), o a través de los materiales vinculados a las experiencias de otros espectadores o asistentes al convivio. El investigador debe dar cuenta del acontecimiento, aunque sea en forma incompleta, nunca absoluta, pues a pesar de esa limitación su contribución será siempre relevante.

Además es indispensable encontrar herramientas para calibrar la relevancia del acontecimiento de la teatralidad poética porque un texto puede producir sentido (ser relevante semióticamente) pero ser irrelevante como acontecimiento; un teatrista puede tener grandes ideas (como suele suceder en el caso del teatro conceptual), pero esas ideas sólo generan un acontecimiento poco significativo en su dimensión teatral (convivial-poética-expectatorial); para colmo, un acontecimiento teatral excepcional no tiene por qué encontrar necesariamente su sustento en ideas o en un gran texto previo. El teatro se valida, en tanto teatro, no como literatura sino como acontecimiento de experiencia escénica convivial. Surge así el desafío de una segunda pregunta fundamental: cómo estudiar el acontecimiento o los materiales

anteriores y posteriores al acontecimiento desde la especificidad del teatro como acontecimiento. La pertenencia del teatro a la cultura viviente complica las posibilidades de estudio en tanto el acontecimiento es efímero y no puede ser conservado como zona de experiencia. La experiencia, por sus zonas in-fantiles, es irreductible a sistema e intransferible. En consecuencia, la historia del teatro en tanto acontecimiento no es la historia de los materiales conservados vinculados al acontecimiento, sino la historia del acontecimiento perdido. Esta filosofía del acontecimiento teatral propone entonces una suerte de vitalismo o neoesencialismo, una filosofía de la experiencia. Esto implica la aparición de un nuevo tipo de investigador teatral, que vive la experiencia fundamentalmente como espectador y eventualmente también como artista y/o técnico. Hay mayor complementariedad entre el espectador y el investigador que entre el investigador y el artista o el técnico. El nuevo tipo de investigador teatral acompaña los acontecimientos, está "metido" en ellos o conectado directamente con ellos. De esta manera el investigador es básicamente un espectador que se auto-constituye en laboratorio de percepción de los acontecimientos teatrales.

Corolarios

De las afirmaciones de la Filosofía del Teatro se desprenden numerosos corolarios que proveen puntos de partida, postulados para determinar las bases de diversas ramas teatrológicas, así como un completo Programa futuro para el desarrollo de la disciplina.¹⁷ Referiremos a continuación, someramente, los corolarios principales:

1. Partimos de la definición del teatro como acontecimiento ontológico, y establecemos un nuevo sistema de coordenadas

4. El teatro como acontecimiento

para los estudios teatrales: la Filosofía del Teatro como área de la Filosofía y como marco para una Teoría del Teatro; la recuperación de la Ontología para la comprensión de la singularidad del acontecimiento teatral, y especialmente de su dimensión humana (la Filosofía del Teatro como una Filosofía de la praxis teatral, área de la praxis humana).

2. El teatro es un acontecimiento que produce entes y en su acontecer se relacionan al menos tres sub-acontecimientos: el convivio, la *poiesis* y la expectación. En su dinámica compleja, el acontecimiento teatral produce a su vez entes efímeros, entre ellos el que estudiaremos como "cuerpo poético".
3. Si el teatro es acontecimiento, estudiar el teatro es estudiar el acontecimiento, en su doble dimensión: micropoética (histórica o implícita) y abstracta. El acceso al acontecimiento implica la intervención en la zona de experiencia del teatro, la observación y el contacto con la praxis teatral. La Filosofía del Teatro es una Filosofía de la praxis teatral.
4. La base irrenunciable del teatro es el convivio, de allí su naturaleza corporal, territorial, localizada. La teatrología debe diseñar métodos de acceso al estudio del convivio teatral como fundamento material y metafísico del "teatrar" (Kartun, 2009a).
5. El teatro es un acontecimiento ontológico múltiple, por lo tanto exige una discriminación de niveles del ser y una toma de posición frente a la ontología del mundo y el hombre. Es a la vez un espacio de producción ontológica y un mirador ontológico.

Jorge Dubatti

6. Si el teatro es un acontecimiento ontológico, en la *poiesis* y en la expectación tiene prioridad la función ontológica (el poner un mundo/mundos a vivir, contemplar esos mundos, co-crearlos) por sobre las funciones comunicativa, generadora de sentidos y simbolizadora (Lotman, 1996), secundarias respecto de la función ontológica.
7. En tanto acontecimiento específico, el teatro posee saberes singulares, es decir, como señala Mauricio Kartun, “el teatro sabe”, “el teatro teatral” (2010: 104-106). El teatro provee una experiencia sólo accesible en términos teatrales, por la que el teatrista y el teatólogo son intelectuales específicos, que saben (consciente o inconscientemente, explícita o implícitamente) lo que el teatro sabe.
8. En el acontecimiento, el teatro es resultado del trabajo humano (retomando la afirmación de Marx sobre el arte). Para la Filosofía del Teatro, el teatro surge como acontecimiento a partir de una división del trabajo en la generación de *poiesis* y la expectación. El teatro es trabajo humano y la *poiesis* encierra en su materialidad el trabajo que la produce. Estudiar la *poiesis* implica estudiar el trabajo.
9. Esa división del trabajo implica que el teatro es *compañía* (el regreso a la subjetividad ancestral del “compañero”), una actividad consciente y colaborativa sostenida en el diálogo y encuentro con el teatro. La compañía exige a su vez amigabilidad y disponibilidad hacia el otro (por lo que no sería sustentable una definición teórica del teatro como acontecimiento solipsista o exclusivamente interno a la actividad craneal del espectador).

4. El teatro como acontecimiento

10. Hay generación de *poiesis* tanto en la instancia de la producción como en la expectación, ambas se multiplican en la *poiesis* convivial.
11. En tanto trabajo humano, el teatro produce subjetividad, tanto en la instancia de la generación poética como en la de expectación poética y en la convivial¹⁸.
12. Si el teatro es acontecimiento viviente, la historia del teatro es la historia del *teatro perdido*: la historiología teatral implica la asunción epistemológica de esa pérdida, así como el desafío de “aventura” que significa salir a la busca de esa cultura perdida para describir y comprender su dimensión teatral y humana (aunque nunca para “restaurarla” en el presente)¹⁹.
13. Existe una previsibilidad o estabilidad del teatro en su estructura genérica: el teatro constituye una unidad estable de acontecimiento en la tríada *convivio-poiesis-expectación*...
14. ... pero el teatro es, en tanto unidad, una unidad abierta dotada de pluralismo: hay teatro(s). Pueden distinguirse al menos tres dimensiones de ese pluralismo: a) por la ampliación del espectro de modalidades teatrales (drama, narración oral, danza, mimo, ríteres, performance, etc.); b) por la diversidad de concepciones de teatro; c) por las combinatorias entre teatro y no-teatro (deslizamientos, cruces, inserciones, préstamos en el polisistema de las artes y de la vida-cultural).
15. Si hay diversas concepciones de teatro, deben diseñarse diversas bases epistemológicas (complementarias o alternativas) para la cabal comprensión de esas concepciones²⁰.

16. La teatralidad es anterior al teatro y está presente en prácticamente la totalidad de la vida humana: consiste en la relación de los hombres a través de ópticas políticas o políticas de la mirada. Lo que diferencia al teatro de otras formas de teatralidad es la *poiesis corporal, productiva, expectatorial y convivial*. Es necesario distinguir la teatralidad poética-convivial del teatro como acontecimiento específico; la teatralidad es históricamente anterior al teatro, en tanto el teatro hace un uso poético de la teatralidad preexistente. Para la Filosofía del Teatro, el teatro es sólo un uso posible de la teatralidad.

17. En tanto acontecimiento, el teatro es más que lenguaje (comunicación, expresión, recepción): es *experiencia*, e incluye la dimensión de *infancia* presente en la existencia del hombre. Esto implica una superación de la Semiótica (en tanto Ciencia del Lenguaje) por la Poética como rama de la Filosofía del Teatro. Para la primera el teatro es un acontecimiento de lenguaje; para la segunda, un acontecimiento ontológico. Por su naturaleza convivial el teatro es fundamentalmente experiencia viviente: por la experiencia, el teatro religa con lo real, con el fuego de la infancia, con el ente metafísico de la vida.

18. Estudiar el teatro como acontecimiento ontológico implica una nueva construcción científica del actor²¹ y del espectador²².

19. Estudiar el teatro como acontecimiento implica además un nuevo tipo de investigador, ligado al acontecimiento como teatrista o como espectador, en el modelo de investigación participativa al que refiere María Teresa Sirvent (2006). Pero además, como señala Eduardo del Estal, un investigador "filósofo del teatro" que, por encima de toda normativa y libre de

4. El teatro como acontecimiento

juicios universales, pone en escena "un *Teatro del Pensamiento*, una escritura por la que se accede a aquello que el pensamiento tiene de único, de irrepetible, *el pensar como experiencia*"²³.

20. Por el *convivio* y la *poiesis* corporal irrenunciables, el teatro es un acontecimiento territorial (en la geografía, en el cuerpo); esto exige el desarrollo de una Cartografía Teatral, como disciplina del Teatro Comparado.

21. Si el teatro es acontecimiento, llamaremos *teatralidad singular del teatro* (o especificidad de la teatralidad del teatro) a la excepcionalidad de acontecimiento, a aquello que sólo se genera en las coordenadas específicas del acontecimiento convivial-poético-expectatorial²⁴.

22. Si hay una función ontológica y un estatus objetivo de la *poiesis*, es necesario atender a la rectificación y esclarecimiento de las poéticas en su desarrollo histórico y de las versiones-tensiones que circulan como relatos de la historia en los campos teatrales. La memoria còmpite con la historia: conviven relatos disímiles de teatristas, de periodistas y de investigadores²⁵.



Notas

1. Acentuamos gráficamente el vocablo según el griego original.
2. Para un desarrollo extenso, véase *Filosofía del Teatro I*, 2007: 43-88, Cap. III "Acontecimiento convivial".
3. Utilizamos las expresiones "intermediación tecnológica" y "reproducibilidad tecnológica" en el sentido en que Walter Benjamin habla de "reproducción mecánica" o "reproducibilidad técnica" (según las diversas traducciones). Empleamos la palabra "tecnológica" para dar cuenta de la acelerada y cada vez más sofisticada tecnologización de los medios de reproducibilidad, y para diferenciar el término de "los técnicos"; "la técnica" y sus derivados respectivos, que en nuestro libro están referidos específicamente al trabajo teatral en la producción del acontecimiento poético.
4. Las grabaciones de teatro (cine, video, cinta de audio) no son teatro en sí mismas sino cine, video, cinta de audio que conservan información incompleta, parcial sobre un acontecimiento teatral perdido, irre recuperable, irrepelible, que por su naturaleza temporal y viviente no puede conservarse de ninguna manera.
5. No en vano el director Robert Wilson, en su visita a Buenos Aires, señaló que sus últimas preocupaciones se centraban en ese estado de infancia: "Dicen que los bebés nacen soñando, que los ojos se mueven rápidamente o que ésa es la señal de un estado mental de sueño. ¿Qué es lo que sueña el bebé?" (Dubatti, 2003b: 113).
6. Justamente el teatro que reenvía a una situación de poder económico (el llamado "teatro comercial") o social (el teatro de propaganda política para ganar adeptos a una causa) o religioso (el teatro de evangelización y fundamentalismo) frustra o descuida el acceso a esa zona de experiencia que fusiona a los hombres en una nueva subjetividad no comercial ni jerárquica. En Buenos Aires los ejemplos más notables de generación de esta tercera subjetividad se encuentran frecuentemente en las prácticas del llamado teatro independiente o de autogestión.
7. *Filosofía del Teatro I*, 2007: 89-130, Cap. IV "Acontecimiento poético: poesis teatral".
8. Insistimos en esta restricción para nosotros básica, ya que hoy la palabra poesis ha sido tomada por las más diversas disciplinas no vinculadas al arte.
9. Usamos ambos términos, poético y poietico, como sinónimos.
10. Poético: perteneciente o relativo a la poesía; Poesía: manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa (Diccionario de la lengua española, 2001: 1216, tomo 8).
11. No usamos la palabra producción en su sentido técnico actual más restrictivo (véase Gustavo Schrater, Laboratorio de producción teatral I, 2006), que en realidad proviene del empleado en la industria del cine y la televisión.
12. En el Cap. IV de *Filosofía del Teatro I* hemos desarrollado otros numerosos aspectos vinculados a la poesis, entre otros, su origen verbal y familia de palabras vinculadas, el concepto de "caosmos", la percepción de diferencia entre arte y vida en Aristóteles, la relación entre autonomía y soberanía, la distinción entre teatro "autopoietico" y "conceptual", la función política de la poesis como incisión en el tejido del mundo cotidiano.

4. El teatro como acontecimiento

13. Para un desarrollo más amplio, *Filosofía del Teatro I*, 2007: 131-148, Cap. V "Acontecimiento expectatorial: la expectación poietico-convivial".
14. Sobre las diversas modalidades de la teatralidad poietica, véase el Cap. I de nuestro *Cartografía teatral* (2008: 48-58).
15. Véase el caso de *La señora Macheth*, estudiado en *Filosofía del Teatro I*, p. 80.
16. Volvemos sobre el tema en el capítulo "Análisis de la poética del drama 'a partir del texto dramático'" incluido en *Filosofía del Teatro II*.
17. Como observará el lector, estos postulados complementan y amplían los señalamientos relativos a la base epistemológica.
18. Sugierimos la consulta de los capítulos sobre subjetividad incluidos en *Filosofía del Teatro I* (2007: 161-178, cap. VIII) y en *Cartografía teatral* (2008: 113-133, cap. III).
19. Son valiosas al respecto las observaciones de Juano Villatañe (2009) en su reseña de *Concepciones de teatro* (La Revista del CCC En Línea): "en busca del teatro perdido" es un sintagma que recuerda a Marcel Proust (*En busca del tiempo perdido*) y al género "aventuras" en la literatura y el cine (del tipo *Los cazadores del arca perdida del ciclo Indiana Jones*).
20. Sobre los dos últimos corolarios, véase en *Filosofía del Teatro II* el capítulo "Trabajo-Estructura-Concepción de Teatro y bases epistemológicas".
21. Véase el capítulo al respecto en *Filosofía del Teatro III* (en prensa).
22. Desarrollamos este aspecto en nuestro libro sobre la Escuela de Espectadores de Buenos Aires (Dubatti, 2011b).
23. Del "Prólogo" incluido *Filosofía del Teatro II* (2010).
24. Retomamos el problema en el capítulo "La poética en marcos axiológicos: criterios de valoración" en *Filosofía del Teatro II*.
25. Al respecto, remitimos a "Historia del teatro, memoria del teatro: versiones y tensiones" (en Dubatti 2009b: 77-81).



David Le Breton

Cuerpo sensible

Edición y traducción: Alejandro Madrid Zan



ediciones / metales pesados



ISBN: 978-956-8415-36-5

Imagen de portada: Juan Pablo Langlois, *Embalajes y montajes*, instalación Factoría, Universidad ARCIS, 2005.

Diseño y diagramación: Paloma Castillo Mora
Corrección: Antonio Leiva

© ediciones/metales pesados
ediciones@metalespesados.cl
www.metalespesados.cl
José Miguel de la Barra 460
Teléfono: (56-2) 638 75 97

Santiago de Chile, noviembre 2010
Impreso por Salesianos Impresores S.A.



Ese desdoblamiento es un arte en el que algunos destacan más que otros. La experiencia común muestra la dificultad para incorporarse a una construcción imaginaria. “Hay miles de cosas que un actor hace sin ninguna dificultad en la vida corriente y que tiene problemas en realizar en la escena en condiciones ficticias, pues, en tanto que ser humano, no está preparado para actuar simplemente imitando la vida; debe, de alguna manera, creer y ser capaz de convencerse a sí mismo de la corrección de lo que hace; si no es así, no podrá entregarse a fondo en la escena”⁶⁵. Stanislavski habla de una “reeducación”⁶⁶ del actor, que debe reaprender a hablar, caminar, comer, beber, sentarse, como quien renace y ha olvidado todo de su anterior aprendizaje, al atravesar el umbral de la escena. La verdad del teatro no es la de la vida cotidiana, es su traducción. La interpretación del actor no es una imitación, así como el retrato realizado por el pintor no es el reflejo de un rostro. El trabajo es justamente creación, no duplicación. Como los otros artistas, extrae la sustancia de sí mismo. Y ese trabajo no se adquiere de una vez y para siempre en el desarrollo del personaje; cada representación implica retomar la materia prima del rol para apropiárselo nuevamente en el contexto, siempre diferente, de la afectividad que se desprende de la vida personal y de las interacciones con sus compañeros sobre la escena. El actor es un intérprete, tanto como el músico. Su creación consiste en acreditar ante los ojos de los espectadores la ficción de su rol. Y él no es completamente el mismo de una representación a otra.

⁶⁵ Lee Strasberg, op. cit. p. 81.

⁶⁶ Konstantin Stanislavski, *La formation de l'acteur*, op. cit., p. 84.



Incluso si no hay una de la escena y de la sala, no es menos cierto que decir “te quiero” a un compañero en la escena o decirlo en otro lugar no significa lo mismo. El teatro exige una transposición. No es lo “natural” puesto bajo la lupa, sino una creación que trastoca los signos sociales para ponerlos en consonancia con la escena y la dramaturgia escogida. La evidencia de la prestación de un actor remite justamente a una elaboración, a un cálculo, a una selección entre las posibilidades expresivas de las relaciones sociales. A menos que pretenda deliberadamente estar desconcertado, el actor no podría contradecirlas o ignorarlas, pues en ese caso su *performance* se volvería ininteligible a los ojos del público.

Aun en un simple plano práctico (el de la acústica, la escenografía, etc.), la escena del teatro no es la de la vida corriente. En la tradición occidental, el arte del actor es una mimesis desfasada⁶⁷, retoma los gestos de lo cotidiano, pero en un contexto en el que el espesor del lazo social pierde toda consistencia en aras de otro modo de comunicación. No se trata de reproducir las significaciones que ponen en escena la vida cotidiana, sino representarlas en el contexto del espacio teatral con esa ínfima diferencia que hace creíble a los ojos de los espectadores los movimientos del actor. Esa es la *poiesis*. Los mismos signos sirven en una y otra parte de la escena, pero sobre el escenario son puestos en juego remitiendo únicamente a la necesidad del espectáculo, y, por ende, desconectados de su afectividad y de su banalidad corriente. En la vida cotidiana, los movimientos del cuerpo se inscriben en la evidencia de la relación con el mundo. Sobre la escena, el comediante está sometido a un recon-

⁶⁷ David Le Breton, *Las pasiones ordinarias*, op. cit.



dicionamiento de sus mod

hablar, de bostezar, de nadar, de beber, de marchar... aparecen desfasados, al mismo tiempo que se apoyan en los rituales sociales de la palabra y del gesto. Son gestos sometidos a las modulaciones del espacio escénico y de la dramaturgia.

Reconstruir la evidencia bajo la mirada de la sala es un esfuerzo de largo aliento, una tensión del comediante. Reencontrar delante del público la espontaneidad de los gestos de la vida cotidiana es un trabajo colosal. En una entrevista concedida a *Le Monde* (7-8 de abril de 1985), el actor Michel Bouquet explica que comer o beber bien son cosas difíciles de hacer sobre el escenario. La ebriedad deja al actor un delicado margen de maniobra, pero es peor si debe alimentarse en medio de la representación. Han existido grandes alcohólicos en el teatro, pero pocos grandes glotones. “El hecho de que este gesto surja a tal velocidad, no otra, si una copa se bebe demasiado rápido, si no se piensa en la manera de mirarla previamente, todo se descubrirá, todo aportará la prueba de que no es realmente verosímil. Pues no se trata de una intención o un sentimiento, sino de la verdad de un gesto”.

El actor es un hombre de derroche, de trabajo sobre sí, que se opone en ese sentido al hombre ordinario, que no debe regirse por una composición y se contenta con ser él mismo (a menos que no busque engañar para manipular a los que lo rodean o por otras razones). Incluso la ausencia de gesto es una prestación, y sin duda más difícil aún de realizar. En esos momentos, la cualidad de presencia de un actor contiene su energía y vibra con ella al punto que su cuerpo es teatralmente vivo, aun si no ocupa el primer lugar de la escena. “Sin duda es por eso que las supuestas ‘contra-escenas’ se convirtieron en las grandes escenas de muchos actores célebres: allí,



obligados a no actuar, a pe que los otros interpretaban la acción principal. Eran capaces de absorber en movimientos casi imperceptibles la fuerza de la acción que les estaba, por así decir, negada. Es justamente en ese caso que su *bios* emergía con una fuerza particular e impresionaba el espíritu del espectador”⁶⁸.

La ritualidad de la escena instala a los actores o intérpretes de danza muy cerca del público. La convención supone, en principio, una ignorancia mutua. No obstante, sin una u otra de las partes, el dispositivo se desploma. Se trata de un espacio aislado; el público se encuentra sumergido en un universo protegido, donde ninguna sollicitación auditiva o visual proveniente del exterior puede distraer su atención. Las miradas permanecen cautivas del foco de luz que ilumina la escena o de los lugares en que se despliegan los actores. Ese marco ha sido dispuesto para no perjudicar la intimidad del espectáculo. Todo se encuentra preparado para capturar la conducta del público y facilitar la trasmisión de las pasiones. La inmersión en la intriga a través de los mecanismos de identificación con un personaje conduce a veces bastante lejos. Recordemos a Don Quijote asistiendo así a un teatro de marionetas. Aprecia la escena, agrega comentarios y precisiones, da prueba de su erudición habitual. Pero poco a poco se entusiasma y se deja llevar por el juego, desenvaina su espada y se precipita para socorrer a don Gaiferos. Y destruye el lugar.

El teatro produce el efecto de lo real. La identificación con los personajes conduce a cualquier espectador a una solidaridad interior con ellos y lo lleva a conocer las angustias de una situación que lo dejarían indiferente en la vida cotidiana. “En el teatro, cuando

⁶⁸ Eugenio Barba, “Anthropologie théâtrale”, en Barba, E. y Savarese, N., *Anatomie de l'acteur*, Cazillac, Bouffonneries-Contrastes, 1985, p. 13.



usted ve que Otelo estrangula a Desdémona, un gesto de Otelo y sentir a la vez una inmensa piedad por la pobre Desdémona, y esa es la grandeza de la pieza, uno siente eso profundamente. Mientras mejor actúen los actores, más fuerte será vuestro sentimiento, y más fuerte se estará con ambos personajes a la vez”⁶⁹. El conocimiento de su carácter ficticio no es para nada un obstáculo para la emoción de verlos enfrentar las vicisitudes de su existencia. La emoción se nutre también de imaginario. Que Antígona sea un personaje de ficción sumergida en una situación que data de más de dos mil años, no impide en nada la resonancia afectiva de aquellos que están sentados sobre los escaños. Ellos ya han visto a la heroína interpretar muchos otros roles. Ellos lo saben, pero sin embargo...

El juego de los signos, así como la fijación de lo imaginario sobre un lugar y personajes precisos, engendran una suerte de lente de aumento que parece sobrepasar la realidad de las situaciones. Diderot observa justamente en este punto el contraste entre la escena de la vida real y aquella del teatro en que el espectador se encuentra afectivamente impresionado. “Una mujer desdichada, y realmente desdichada, llora y no nos toca para nada; peor aún, un ligero rasgo que la desfigura nos hace reír; un acento que le es propio desentona a nuestro parecer y nos hiere; un movimiento que le es habitual hace innoble y desagradable su dolor”⁷⁰ (p. 137). Encarnando personajes socialmente imposibles para el público, pero interpretándolos junto a elementos de veracidad social, el actor realiza una parte de las posibilidades de cada hombre o mujer presentes en la sala, ese deseo de ser otro que uno mismo, de aventurar toda

⁶⁹ Peter Brook, op. cit., pp. 8-9.

⁷⁰ Denis Diderot, op. cit., p. 137.



la gama de posibilidades omana. Recordando también la importancia del concepto de H. G. Mead: cada persona reacciona a una situación a través de los otros interiorizados que se agitan en ella.

El espectador no es nunca indiferente. Puede, ciertamente, aburrirse, pero en principio participa en la aventura patética de la escena. Se encuentra comprometido por procuración en el combate interior de los personajes. El teatro mezcla en el espectador la complicidad afectiva con la capacidad de conocimiento, la identificación y la distancia. Una sutil inclusión moral induce una íntima resonancia entre los actores y quienes los contemplan. El intérprete no es solamente actor, se desdobra para evaluar su prestación. Al mismo tiempo, el espectador no es solamente una mirada, es actor de una obra de la que recrea las figuras según su propio imaginario. Actores y espectadores forman una pareja comprometida en una relación afectiva cuyas peripecias pueden hacer a unos y otros entretenidos o aburridos según las circunstancias.

El contagio de emociones de la sala a la escena y de la escena a la sala

Esa frontera entre la escena y la sala es una línea simbólica, pero que se inscribe en términos de cuerpo y define dos zonas exclusivas de ritualidad. Los espectadores se mantienen inmóviles, en silencio, su comportamiento reclama la discreción, la suspensión provisoria de los cuerpos y las voces. Salvo excepciones escogidas para la puesta en escena, la línea es infranqueable. En el teatro, sólo el actor dispone de movilidad y voz. El menor cuchi-



/CUADERNOS DE PICADERO

Cuaderno N° 13 - Instituto Nacional del Teatro - Noviembre 2007



Decorios del INT - Buena Años

IDA & VUELTA **Programa de transferencias**

INDICE

- | | | |
|-----------|--------------|--|
| 1 | <i>p/ 4</i> | Dramaturgia y narrativa. Algunas fronteras en el cielo.
<i>por Mauricio Kartun</i> |
| 2 | <i>p/ 8</i> | Apuntes sobre el proceso creador.
<i>por Susana Torres Molina</i> |
| 3 | <i>p/ 13</i> | El diálogo teatral como forma de ser.
<i>por Luis Cano</i> |
| 4 | <i>p/17</i> | Apuntes de dramaturgia para principiantes.
<i>por Ignacio Apolo</i> |
| 5 | <i>p/26</i> | Cuando el director es el autor.
<i>por Guillermo Ghio</i> |
| 6 | <i>p/31</i> | Hacia un teatro vulgar.
<i>por Andrés Binetti</i> |
| 7 | <i>p/35</i> | Notas sobre el diseño de iluminación escénica.
<i>por Alejandro Le Roux</i> |
| 8 | <i>p/40</i> | ¿Cuál es el cuerpo?
<i>por Gabily Anadón</i> |
| 9 | <i>p/42</i> | Reflexiones sobre el arte escénico
en el "capitalismo de ficción". <i>por Alejandra Cosín</i> |
| 10 | <i>p/44</i> | Laura Yusem. El camino de la dirección teatral.
<i>por Ana Durán y Federico Irazábal</i> |
| 11 | <i>p/52</i> | Confusión en Palermo
(conversación con Ricardo Bartís). <i>por Ana Durán</i> |

AUTORIDADES NACIONALES**Presidente de la Nación**
Dr. Néstor C. Kirchner**Vicepresidente de la Nación**
D. Daniel Scioli**Secretario de Cultura**
Dr. José Nun**Subsecretario de Cultura**
Dr. Pablo Wisznia**INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO****Consejo de Dirección****Director Ejecutivo:** Raul Brambilla**Secretaría General:** Yanina Porchetto**Representante de la Secretaría
de Cultura:** Claudia Caraccia**Representantes Regionales:**Oscar Oscar Rekovsky (Centro), Yanina Porchetto
(Centro-Litoral), Marcelo Rodríguez Calier (Noreste),
Teresita de Jesús Guardia (Noroeste), Gustavo Uano
(Nuevo Cuyo), Daniel Cazzappa (Patagonia)**Representantes del Quehacer
Teatral Nacional:**Roberto Aguirre, Rafael Bruza,
Ariana Gómez, Marcelo Jaureguiberry,
Nerina Dip, Carmen Saba Stafforini**AÑO 4 - N° 13 / NOVIEMBRE 2007
CUADERNOS DE PICADERO****Editor Responsable**
Raul Brambilla**Director Periodístico**
Carlos Pacheco**Secretaría de Redacción**
David Jacobs**Producción Editorial**
Raquel Weksler**Corrección**
Alejandra Rossi**Diseño y Diagramación**
Jorge Barnes**Ilustración de tapa:**
Oscar "Grillo" Ortiz**Distribución**
Teresa Calero**Redacción**
Avda. Santa Fe 1235 - piso 7 (1059)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
República Argentina
Tel. (54) 11 4815 6661 interno 122**Correo electrónico**
prensa@inteatro.gov.ar
infoteatro@inteatro.gov.ar**Impresión**
Compañía Sudamericana de Impresión S.A.
Tucumán 979 (1049)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

El contenido de las notas firmadas es exclusiva responsabilidad de sus autores. Prohibida la reproducción total o parcial, sin la autorización correspondiente. Registro de Propiedad Intelectual, en trámite.

La Representación CABA del Instituto Nacional del Teatro divulga en esta edición de Cuadernos de Picadero una serie de reflexiones sobre el quehacer escénico de los distintos profesionales que, a lo largo de estos últimos años, han recibido Becas de Estudio o Investigación del INT. Son ellos: Gabily Anadón, Ignacio Apolo, Ricardo Bartis, Andrés Binetti, Luis Cano, Alejandra Cosín, Ana Durán, Guillermo Ghío, Federico Irazábal, Mauricio Kartun, Alejandro Le Roux, Susana Torres Molina, Laura Yusem.

Dramaturgia y narrativa

Algunas fronteras en el cielo

por Mauricio Kartun

Vivo y trabajo desde hace treinta años en un territorio incierto e inefable: el del texto teatral. Un lugar cuyos límites comprimen y cuestionan desde siempre sus potencias vecinas: la narrativa y la actividad escénica. Cierta vuelta de algunas formas del teatro a la narración, a la rapsodia, han abierto algunas esperanzas de amnistía. No me hago demasiada ilusión. En su condena semántica todo confín confina. Y he quedado del lado de adentro de esta comarca mediterránea. Sin mar. La dramaturgia es la Bolivia del territorio literario. Por suerte nos queda de vez en cuando volar. O darse unas vueltitas cada tanto por el borde de esos campos de al lado a ver qué se roba. Y disfrutar —claro como cualquier habitante de frontera de pararse en la línea del límite y soñar que no se está en ningún lado. Tal vez no haga falta ponerse en puntas de pie. En su estrafalario concepto, en su etimología paradójica, la voz *Límite*: en el latín "*Limes*" («limus», atravesado): "*sendero entre dos campos*" instala la existencia fantástica de un tercer espacio inter (y extra) fronteras. Un espacio público, ácrata e impropio en el sentido literal. Un callejón sin dueño entre dos propiedades. Es desde ese pasillo semiótico que buscan vagar estos comentarios. Reflexiones de un *flâneur* desde ese sendero apátrida que existe y que no existe. Mirando a veces para un lado, a veces para el otro o perdiendo la mirada en esa calzada metafísica. Ojo, nada trascendente. Al fin y al cabo se trata de arte. Nada demasiado serio.

LA DIÁSPORA

Expulsados del territorio escénico por el poder del soporte performático, algunos autores desaparecieron en el desierto. Otros mutamos a director y en el serpenteo

converso encontramos la manera de sobrevivir en él. Perseguidos desde siempre en el campo de las letras, los últimos Premios Nobel – Fo, Jelinek y Pinter– nos han extendido apenas un limitado y fugaz salvoconducto. Ha quedado lejos en el tiempo el visado shakespereano, aquel prestigio que alguna vez brilló sobre el género. Tras veintitrés siglos de monopolio en la tarea esta de *contar una historia que entretanto se vea*, el nacimiento del cine y luego la televisión pusieron en franca crisis su lenguaje. Creo en el fondo que nada le ha venido mejor al teatro: en su omnipotencia creativa, sentado sobre los laureles, no venía haciendo otra cosa que repetirse de manera algo idiota. Tal vez porque no tuvo más remedio o tal vez porque el diablo sabe por viejo, dividió en la quiebra el territorio con inteligencia: se quedó con el mecanismo de condensación y la voluntad poética, le cedió al cine el relato, el “*cuentito*”, y el plato con los restos que quedaban del viejo festín, unos pedazos fieros de costumbrismo, se los dio a comer a la tév que se los tragó golosa. Y le prestó sus artistas –sus juguetes– a los nuevos hermanos para que jugaran con ellos. Actores, directores y dramaturgos recibimos el pasaporte múltiple. *Ciudadanos de la Comunidad Audiovisual*. Pero nada es gratis. Por esa triple nacionalidad los escritores pagamos su precio. Condenados por el cine al anónimo estado de guionistas, degradados por la tév a la sufrida casta de *dialoguistas*, el antiguo territorio del poeta dramático se ha ido cerrando más cada vez. No la pasamos mal de todos modos aquí adentro: los países diminutos se permiten leyes y licencias que no todos. Recorro encerrado pero feliz los muros del sistema. Y en el placer inefable de todo caminante aprovecho las sombras cada tanto y les meo a los vecinos la pared.

LOS TERRITORIOS DE LA PALABRA

La frontera más popular. Allí la narrativa y la poesía construyendo desde su herramienta más poderosa: el lenguaje

literario, la retórica. Aquí la dramaturgia. Ese chatarrero que hace fortuna con el deshecho: la *materia coloquial*. Tal vez por eso el descrédito ¿cómo podría hacerse algo digno procesando lo indigno, lo vulgar, aquel sonido monótono que nos acompaña por la vida? El diálogo es residuo puro. *Materia despreciable*. En el instante mismo de ser proferido cambia su condición conducente por la de basura. Tal vez por eso, por su paso tan fugaz por lo útil, por lo profano, se vuelve en manos del poeta, en sus procedimientos, inmejorable *materia sagrada*.

Déjenme ponerme duchampiano: como cualquier ready made la *materia coloquial* exige un procedimiento de exposición que la vuelva arte. Es en el marco de la galería, las luces y el vernissagge que el orinal se vuelve creación. Donde puede ser visto tras el roto cristal de la costumbre al decir de Proust. La pieza teatral es el lugar en que los autores exponemos mingitorios. Vueltos hacia abajo, recortados, coloreados, la dramaturgia no hace en su procedimiento otra cosa que la que hace la poesía: una concentración de lenguaje. Solo que el nuestro no tiene valor hasta que la luz de la galería lo ilumina. Y agrega a esa extravagante economía de *materia prima* su virtud más preciosa y menos vislumbrada: la riqueza melódica, conceptual y rítmica de su **estructura polifónica**: la convivencia en una misma unidad textual de una variedad de voces que hacen de todo gran texto teatral además una secreta sinfonía. Aquello que el dramaturgo escucha y arma luego en su rara partitura. Eso que Schiller provocaba a los gritos: “*La percepción se verifica en mí primeramente sin objeto claro y definido; este se forma más tarde. Un estado de alma musical le precede y engendra en mí la idea poética*”. solo se trata de **disposición musical**. La dramaturgia es oreja pura.

LOS TERRITORIOS DE LA CABEZA

La novela cuenta acontecimientos desde una conciencia. La dramaturgia cuenta una conciencia desde los aconteci-

mientos. Un mecanismo inverso y especular. Ciertamente vulgar si lo pensamos desde la acción cotidiana: acontecer es un acto que realizamos nos guste o no y en cambio tener conciencia es algo que practicamos más bien poco. Es raro y extranjero sin embargo si lo miramos desde el hacer de otras escrituras. Si la poesía y la narrativa son la diestra del acto literario, los dramaturgos somos los zurdos del aula. Los cerebros en espejo que al intentar hacer lo mismo hacen otra cosa con otra parte del cuerpo. Y sin metáfora alguna. Ya veremos. Nadie ha definido mejor que Nietzsche esta insólita desviación: *"Es poeta aquel que posee la facultad de ver sin cesar muchedumbres aéreas vivientes y agitadas a su alrededor; es dramaturgo el que siente además un impulso irresistible a metamorfosearse él mismo y a vivir y obrar por medio de esos otros cuerpos y esas almas... Verse a sí mismo metamorfoseado ante sí y obrar entonces como si realmente se viviese en otro cuerpo con otro carácter"*. Verse a sí mismo ante sí: la gran paradoja del autor teatral. Metamorfosearse y vivir por medio de otros cuerpos: su perversa pulsión travesti. El intrincado mecanismo de la creación dramática puede ser expresado en una acción de sencillez pasmosa: *una improvisación imaginaria, en la que somos a la vez soñadores y soñados, percibida por todos los sentidos a través de un cuerpo ajeno y registrada en forma de palabra escrita*. Así de simple y de complejo: un sistema creador en el que —parafraseando a Tristán Tzara— *el pensamiento se hace en la boca*.

LOS ESTADOS UNIDOS DEL SOPORTE

Territorios ajenos y propios. Deslindes. Fronteras. La región misma de la actividad teatral es un rompecabezas de fragmentos encastrados. Como en cualquier geopolítica: es inútil hablar de estados si no se los identifica primero en un mapa. Aquí el atlas:

El estado de *Representación*. He ahí el fin último del acto teatral. Tomémoslo por cierto aunque veremos luego que

siempre habrá un más allá. *Representar*. En su prefijo el término expresa la acción con elocuencia: *re-presentar*, presentar otra vez. Eso hacen los cómicos, vamos. ¿Pero presentar qué? ¿Cuál es ese *presente* (ese regalo encintado y con tarjeta) que se vuelve a exhibir aparatosamente cada vez? El texto teatral, claro. Sobre esa *presencia* trabajamos los dramaturgos. Ese es nuestro arte-facto y nuestra condena (aunque la materia prima sea otra como ya vimos) y es ese nuestro territorio más conocido. Presentar y representar. Tenemos hasta acá dos naciones y el mundo parece haberse acabado. Pero basta seguir en esta psicótica pesquisa de pre-fijos y ese área misma del *pre-sentar* se divide también a su vez implicando antes a ese *pre*, y ahora a ese *sentar* que aparece de esta forma entonces al fin como origen, como caos inicial, como primitiva tierra sin dueño. La tercera nación. La del *Sentar*: el acto virtual e imaginario —según el Diccionario de la Real Academia— de *"dar por supuesta o cierta alguna cosa"* Y es eso, claro, lo que hacemos ante todo: dar algo por cierto, que por cierto no lo es. Y convencer a todo el resto de que sí. Y es en esa construcción original: **la ficción**, donde los territorios de la narrativa y la dramaturgia se funden, pierden límite político (al fin y al cabo un vulgar acuerdo de hombres) para instalar el territorio común, libertario, subversivo y gozoso del gran mecanismo creador: la mentira. De la *farsa*, la *tramoya* —si queremos llamarlo como lo hacemos de este lado del confín—, del *cuento*, la *fábula*, si queremos nombrarla en el lenguaje del otro. El mito. La mentira: la única forma sagrada, al fin y al cabo, que puede alcanzar la verdad. Farsantes, tramoyistas, cuenteros, noveleros, fabuladores: la mentira es el origen de sangres que junta a las dos hordas. Que las apasiona en un furor común, esta compulsión genética de embaucadores: colonizar a cualquier precio el cuarto y último territorio: el definitivo —nuestro asalto al cielo—: el soporte final: **la cabeza de la víctima**. Del ingenuo (espectador o lector según sea el

esfínter que guste ofrecer a la violación). Ese que entrega candoroso su comarca –su cuerpo- a la horda okupa. Así es: dramaturgos, narradores: el soporte último de la manufactura, del gatuperio, es el mismo: la cabeza del otro. Su imaginario extorsionado por el poder de la emoción, confundido por lo categórico de los conceptos o mareado por la hipnosis de la identificación. Cuál es la diferencia entonces. apenas operativa: cómo entra, cuál es su caballo de Troya: si un sistema de signos cerrado y preciso (la palabra escrita) o uno abierto, incierto, encarnado y desmultiplicado en el complejo discurso del cuerpo y el espacio, el teatro. En todo caso: siempre se trata de hablar. Siempre habrá una voz. Personificada habitualmente –en los caracteres del teatro o en la primera persona o las escenas de la narrativa-, o más descarnada (si tal cosa fuera posible en el imaginario) en la tercera persona del relato o en el narrador de muchas obras teatrales. O sea: lo mismo: un sistema que para embaucar se vale del *personaje* (y hago aquí fanfarrón los créditos correspondientes que honran a la casa: *Personaje*, de *Personare*: la máscara con bocina con que vociferaban los caracteres de la tragedia griega). Cómo y en qué entramos a esa otra región a colonizar. He ahí la verdadera diferencia. Y cómo impone una vez adentro cada uno su discurso de poder. En un ejercicio de cinismo básico todo creador sabe que cualquier obra creada muestra sus méritos en un mecanismo doble: sus virtudes estéticas y poéticas por un lado y su capacidad comunicadora por el otro: su condición de entretener, de *tener entre* al receptor y sostenerlo contra la superficie comunicante en contacto franco, gozoso y extendido. Y en eso cualquier literato –narrador o poeta- nos lleva a los dramaturgos una ventaja inefable: el libro puede ser dejado y retomado y vuelto a dejar y retomar según las fuerzas de la víctima y su deseo perverso de ser engañado se lo reclamen. En el teatro el duelo es a matar o morir: no sólo es inmensamente más difícil mentir mirando a alguien a los ojos; es un esfuerzo

más tremendo aun el de conseguir que el espectador *esté ahí* durante todo el tiempo que la mentira requiera. Dramaturgia: de *drama*: *gente en acción*. Tal vez se pueda al fin entender desde allí el porqué del mecanismo este inseparable de lo teatral, del conflicto: la única manera en realidad de inmovilizarlo durante el tiempo que el soporte necesita para desarrollar completa su mentira. Como la avispa que mantiene viva y narcotizada a la araña mientras sus huevos crecen protegidos en el interior de la cautiva, la *progresión* hace al espectador víctima de su propia debilidad: la expectativa. Y es allí embotado que lo inyecta de sentido con el verdadero y más oculto fluido constructor del texto teatral. La verdadera carne de su corpus. Eso de lo que Aristóteles no habló: **la digresión**: La jeringa que insemína a la bestia –el público- con el pasado y la extraescena que aludidos de manera velada crecen en la cabeza de ese receptor consiguiendo el milagro: que cualquier buena obra teatral asistida por un imaginario lo suficientemente desbocado se transforme en esa cabeza tomada en una novela. No es al fin y al cabo una obra teatral otra cosa: el lugar de confluencia y condensación de las imágenes de una novela a la que un recorte –su discurso- refiere siempre metonímicamente. La parte visible de un iceberg –por tomar la vieja metáfora- que mantiene presente en nuestra imaginación aunque ausente en nuestros ojos a esa otra parte sumergida que nos va creciendo adentro, alimentándose de nuestras propias imágenes y volviéndose la verdadera materia de la recepción. Texto teatral o novela. Las fronteras al fin y al cabo se borran cuando llega cada una al territorio en disputa. El cráneo de la víctima. Su mollera. El cielo de los creadores de ficción. El único lugar al fin y al cabo donde la trascendencia se materializa. Y allí arriba –como suele decirse- somos todos iguales.

NORA
MOSEINCO

SOLEDAD
GONZÁLEZ

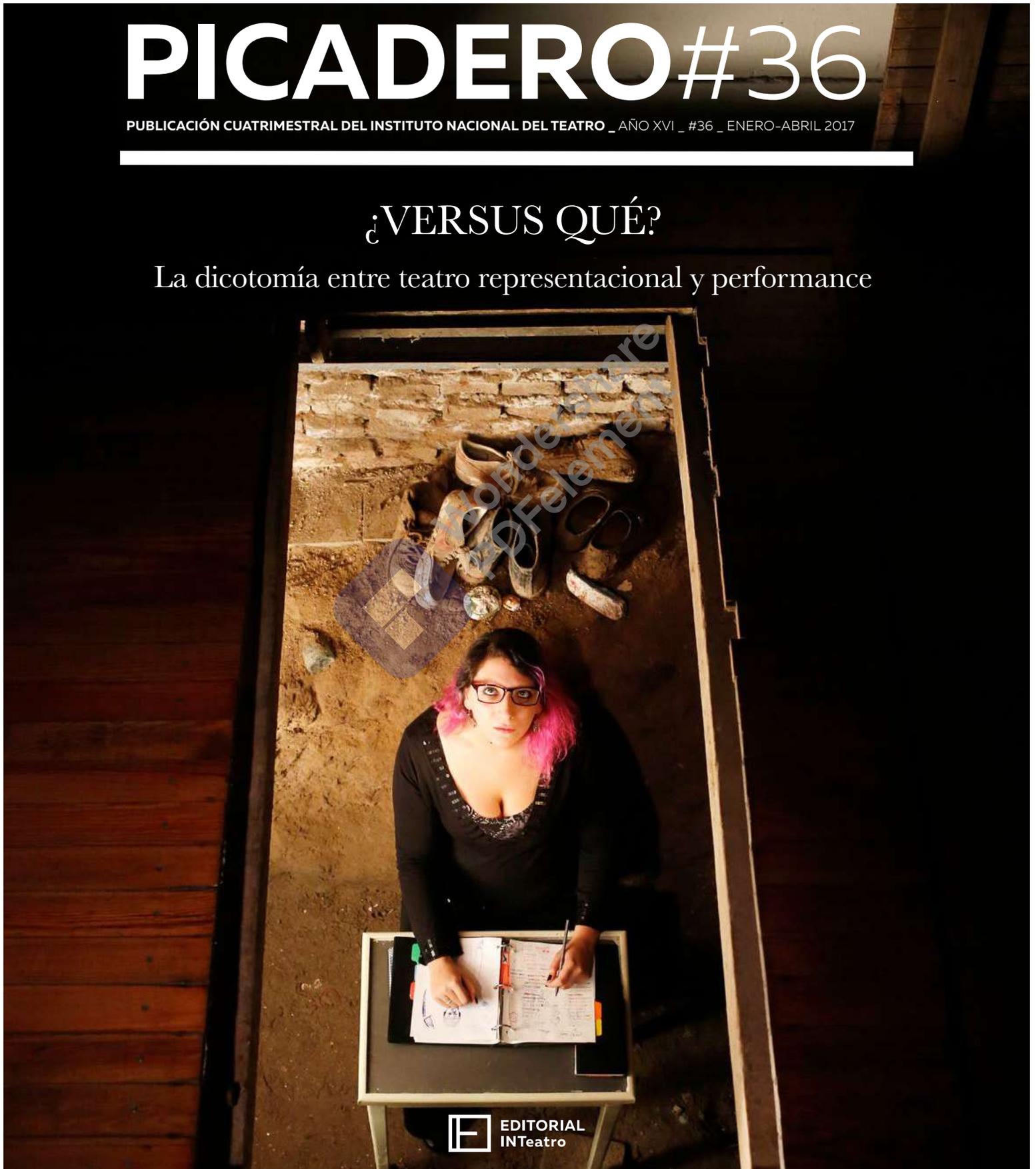
SEBASTIÁN
BLUTRACH

PICADERO#36

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL DEL INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO _ AÑO XVI _ #36 _ ENERO-ABRIL 2017

¿VERSUS QUÉ?

La dicotomía entre teatro representacional y performance





EDITORIAL

Desde que logramos poner a la Editorial INTeatro nuevamente en marcha –luego de un largo tiempo de materiales a la espera de ser impresos y de circular por el país– nos propusimos repensar la forma y los contenidos de todas sus producciones: los libros, los Cuadernos Picadero y la Revista Picadero. Replanteamos el equipo de trabajo y sus modos de producción, manteniendo los aportes de periodistas, colaboradores y diseñadores históricos, para sumar nuevas voces y nuevas miradas. Nos propusimos abrir el juego para actualizar nuestra producción y redefinirla, fortalecer su carácter federal y hacer foco en las discusiones que tienen que ver con las problemáticas del teatro contemporáneo.

Este número es el resultado de ese gran trabajo. Tenemos una nueva revista que refleja los valores que propicia la nueva gestión: la transparencia, la eficiencia, el diálogo y la innovación. Pudimos hacerla gracias a un equipo de profesionales y artistas comprometidos y talentosos.

Celebramos que la revista del Instituto Nacional del Teatro encuentre una forma más actualizada para festejar los 20 años de la Ley Nacional del Teatro.

Es la Revista Picadero que queríamos. Esperamos que disfruten de su lectura tanto como nosotros disfrutamos creándola.

—*Marcelo Allasino*

DIRECTOR EJECUTIVO DEL INT

INT LIBROS



ENTREVISTA A SOLEDAD GONZÁLEZ

“ESTAMOS EN EL MOMENTO DE RESCRIBIR EL PASADO Y EL FUTURO”

La Editorial INTeatro acaba de publicar *Obras reunidas (2010-2014)* de la dramaturga cordobesa Soledad González dentro de la Colección El País Teatral. Se trata de un grupo de obra muy diversas en cuanto a temáticas y estilos. TEXTO: ALEJANDRA MIGLIORE – FOTO: LILIAN MENDIZÁBAL

INT LIBROS

“**Me interesan las voces** que voy encontrando y me interesa la idea de «médium» –explica la autora sobre esta producción–. Voy hacia una forma que parte del ritmo, la puesta en página, la rugosidad de las voces y las acotaciones sonoras, trabajando desde la construcción de un archivo que parte cada vez más de lo testimonial. Lo que no cambia es el cambio como sensación. Me identifica un gusto por la confesión, el erotismo y la levedad; la acción de recordar, la lengua musical y traer los sueños para que esa leve acción sensual, sonora, onírica, arrastre una ampliación de conciencia. Eso busco como un centro en la práctica de la escritura. Y me gustan los finales que terminan en un lugar donde la acción, el relato y los cuerpos se suspenden y punto. Cada vez más busco la acción de auto recordar-se-confesarse y la voz hablada-cantada.”

–**La balsa de la medusa es como la partitura de una coreografía, es quizás la obra más espacial, con un gran componente de intervención. Sarco es una especie de policial desopilante, pero también tiene guiños fantásticos y hay un personaje clave que es El perro, quien encarna la lucidez en un mundo descuajeringado. El perro es tanguero, es filósofo, ¿Por qué, cómo es el perro en tu imaginario?**

–*La balsa de la Medusa*, del año 2000, es una escritura atravesada por la novela *Malone Muere* de Beckett; y Beckett es así, pictórico, con un espacio metaforizado que se anima y vuelve personaje. Escribir atravesada por Beckett es escribir desde el ritmo en el espacio. En *Sarco*, el perro se descubre filosofando; accidentalmente llega a la ruta, su nuevo hogar, y desde esa distancia arranca una reflexión sobre la domesticación. Es la escritura más compleja en cuanto a trama y temporalidad, me llevó años retomarla y reescribirla y en la puesta tuve un seguimiento del querido Rubén Szuchmacher. Hay cinco espacios y muchas capas temporales, lo que significó un desafío para el equipo de puesta con el que trabajo –intermitentemente– desde 2002, la artista visual Lilian Mendizábal y el músico Luis Obeid. La música ayudó a que el perro fuera leve, tenía rastas, anteojos, un tabaco armado; sin planearlo se había alejado de su amo, Sarco, que protagonizó Paco Gimenez. Esta obra la escribí pensando en Sarco–Paco y Marcelo Castillo–Gordo Luis y se estrenó en 2005 para los 25 años del teatro La Cochera. En San Juan, Adrián Rusovich hizo con el texto una ópera electroacústica donde trabaja la estructura del rondó y cada aparición del perro equivale musicalmente a un estribillo. *La luna y 74 días/1982* ficcionan hechos reales y los problematizan, en tanto desplazan la versión oficial.

–**¿Cómo es trabajar sobre un hecho “real”? ¿Qué pensás del teatro documental o el biodrama? ¿Crees que existe algo así como un teatro post–dramático?**

–*74 días/1982* cuyo primer título fue *Teatro de operaciones* es testimonial y autobiográfico. Tuve que construir un archivo

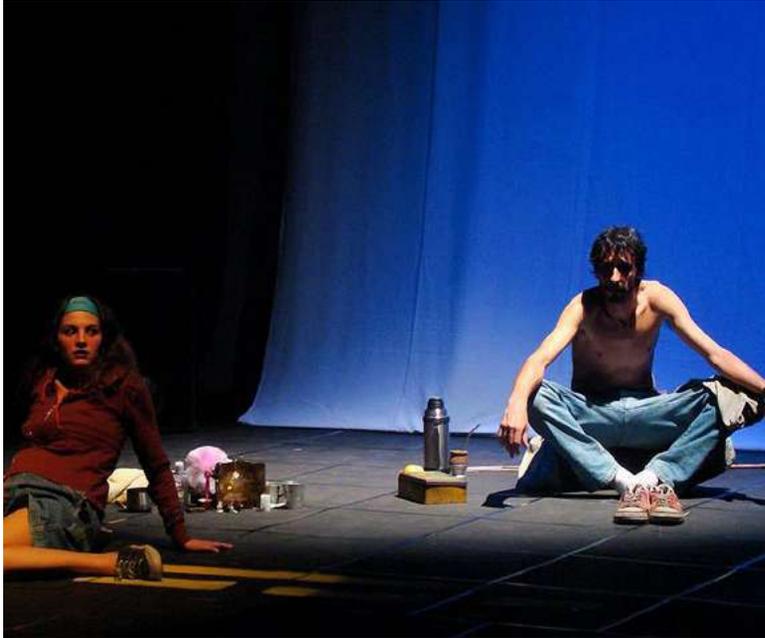


**OBRAS REUNIDAS
2000 - 2014
SOLEDAD GONZÁLEZ**

EDITORIAL INTEATRO

con material de prensa, testimonios encontrados en un sitio de intercambio experiencial de ex combatientes y mis recuerdos (yo tenía 12 años e iba a un colegio universitario con director militar). Los fragmentos/voces se organizan bajo los 4 elementos a modo de subtítulos: «Agua» es el testimonio de un soldado casi congelado y que bajo el efecto de la morfina ve el hundimiento del General Belgrano desde un bote salvavidas; «Tierra» es testimonio de un soldado tomado rehén por los ingleses. «Fuego» recrea voces de la Junta Militar argentina y de la Primer Ministra Margaret Thatcher a partir de relatos tomados de la prensa; y «Aire» son las cosas mudas, los símbolos históricos, los recuerdos, las cartas perdidas y las preguntas; yo soy la mujer que con 12 años tuvo que tejer una bufanda y escribir en la escuela una carta para un soldado. Nacida en los '70, en una familia atea, que no festejó ni el mundial 78 ni la guerra de Malvinas; que no sacó banderas y se apartó del júbilo popular, que lo vivió con silencio y fatalidad y eso, con 8 y 12 años, marcó mi mirada. Son hechos que resumen parte de mi infancia. Prefiero la levedad. Lo que es fundamental en esta obra es la música. De hecho la obra está escrita para dos voces masculinas, una voz femenina y un cantante. Y arranca con la canción del soldado caído en inglés y en español; la música que nos lanza en el tiempo a aquel momento donde se nos prohibía escuchar música en inglés, rock inglés en la radio. Para mis 12 años, fue una época de mucha hormona, tristeza. Y sigue siendo incomprensible. La obra la llevó a escena Mariana Díaz y un elenco formidable en el Teatro Nacional Cervantes y en el Museo de Malvinas. Estuve en el Cervantes, aprecié que señoras muy mayores y jóvenes de la edad de

INT LIBROS



ESCENA DE
LA OBRA AIRE LÍ-
QUIDO (ARRIBA).

2. ESCENA DE
LA OBRA 74
DÍAS/1982 -
TEATRO DE
OPERACIONES
(ABAJO).

los soldados que fueron a Malvinas, estaban conmocionados. También supe que tuvo muy buena recepción en el Museo de Malvinas y que el vice director en ese momento, excombatiente, propiciaba que estuviera más tiempo en cartel para que la vean los estudiantes que visitan el museo.

La luna, es una obra que recrea la vuelta de los astronautas a la tierra, reemplazados mediáticamente por dobles. Ellos pasaron una cuarentena y se filtró que Neil Armstrong hablaba una lengua negra. Es genial como punto de partida para versionar y pervertir el relato oficial. Caen a esta isla donde los acompañan en sus faenas dos mujeres, Rosa y Luisa. Es

una obra nostálgica, Rosa le aclara a Ed que la URSS ya no existe. Es una obra que habla del siglo XX que va entrando en la leyenda y de una ampliación de conciencia otra. Ganó el premio versiones en el Rojas e hizo una puesta Santiago Gobernori. Las dos mujeres me interesaron mucho en su desarrollo, Luisa es utópica y decide dejar la isla para unirse a un movimiento de resistencia en el continente, Rosa ya decidió quedarse en la isla, dejarse llevar por los años y acompañar a un hombre que va quedando ciego, Ed (Edwin Aldrin). La escribí escuchando las *Cuatro estaciones* de Vivaldi y sólo puse en las didascalias violines y violoncelos en cabalgata pero en la puesta de Gobernori sonó el otoño de Vivaldi. Él me aclaró que sonó en la radio en un ensayo y quedó, y para mí fue reconfirmar que cada escritura tiene su clima y su música. Trabajar sobre hechos reales, como dice Juan Forn, tiene un plus de interés. Hoy me atrae más que la ficción que viene del reservorio inconsciente. Creo en lo pos-dramático, así como me defino por mi edad e intereses pos-feminista y pos-apocalíptica. También creo que no hay nada nuevo sino ciclos, repeticiones, versiones y perversiones. Ese concepto también lo uso en mis talleres y en la dirección de actores. La forma fragmentada, espectacular y testimonial para mí se parece al motete medieval donde coexisten varios relatos, diferentes niveles de lengua, lo culto y lo profano, diferentes idiomas incluso. En 2010, trabajamos con Diego López una performance con dos actrices octogenarias y textos de Bourgeois que eran disparadores para que ellas hablen de sus propias vidas y sus experiencias como mujeres artistas del siglo XX. En medio del proceso Louise murió, así que fue nuestro secreto homenaje *DO/SI Rojo médium* con Azucena Carmona y Sofía Waisbord.

–En una entrevista de 2014 decías que el presente es un diálogo con el pasado, ésa es una constante de tu dramaturgia, ¿Cuál es la mecánica de la memoria?

–Restituir huellas es un gesto del arte contemporáneo, la memoria hace de la fragilidad y la duda un motor impresionante. Cuando se unen las épicas íntimas con la memoria social el efecto es transformador de la realidad desde la performance poética. Viví esta práctica sanadora del archivo y la memoria individual y colectiva en Jujuy cuando animé el taller de dramaturgia sobre *La noche del apagón*, en 2013 y 2014. La continué con *Los hijos de...* (*un drama social*), en 2015, donde los hijos miran el mundo del trabajo de los padres. El punto de partida fue la sensación de quedar afuera y la pregunta ¿qué es la «fucking» melancolía? resumía parte del sentido.

–En los '90 vos estabas entre los “nuevos dramaturgos” que disputaban un espacio, hoy como dramaturga consagrada, ¿Cómo ves ese momento?

–En realidad yo soy pos '90. Entre el 98 y 2005 viajé a Buenos Aires para formarme con Daniel Veronese, Alejandro Tantanian y Rubén Szuchmacher. Aparezco como dramaturga en el 2000, ya con 30 años, situación que influyó para quedarme en

INT LIBROS

Córdoba. Creé la posibilidad de adaptarme a la capital pero opté por la dualidad. Participé en 2002 en el Festival del Rojas en un ciclo titulado: Textos no dramáticos de dramaturgos, que fue por así decirlo un espacio consagradorio que compartí con Beatriz Catani, Lola Arias, Mariano Pensotti, Santiago Governori; Patricia Ríos de La Plata y yo éramos las mujeres off capital. De todos modos tengo la sensación que mi generación se disolvió en 2001. Me asimilan con el movimiento de la nueva dramaturgia de los '90 pero soy de la generación estallada en 2001. Fue muy intenso, para mí, el movimiento que generó el Rojas entre el 2000 y 2004. Rubén Szuchmacher y Alejandro Tantanián tuvieron mucho que ver. Después gané con *La luna* el concurso nacional Versiones, donde Mariana Oberstein y Luis Cano fueron jurados lo que explica que mi escritura, poética por llamarla de algún modo, fuera elegida por ese jurado. Fue una entrada al siglo XXI de mucho pensamiento y gran pluralidad. Quienes empezaron a escribir teatro más recientemente tienen el plus de las ediciones del Instituto Nacional del Teatro, de la labor de Carlos Pacheco, de Rodolfo Pacheco y, más recientemente, la de Federico Irazábal. Además, del trabajo de Jorge Dubatti y otros que lograron abrir y mantener colecciones de teatro. A partir del siglo XXI, se puede hablar de un antes y un después en el campo editorial teatral argentino. Para mí en el teatro y la poesía el objeto libro es necesario.

–El nacimiento de tu hija o la maternidad, ¿Cambiaron tu relación con el teatro o con la teatralidad? Sospecho que a veces es ella quien te orienta en la sensibilidad de un proceso o en la intuición de un horizonte... ¿Qué pensás?

–Maia, mi hija, llegó a mis 40. Me permitió una intermitencia necesaria que practico en la creación. Mi hija me detiene, me incita a abandonar ciertos espacios, me devuelve a lo doméstico, al mundo analógico y al monte. Yo soy una nostálgica proactiva que necesita que la llamen para no caer en la contemplación. Me volví más receptiva y todos los proyectos actuales surgen de instancias colaborativas a las cuales fui invitada. Tete Muñoz me invitó a hacer la dramaturgia y dirección de una obra sobre el hijo de Woyzeck, que terminó siendo una obra sobre el despido de su padre de la Perkins, *Los hijos de...* (*un drama social*). Liliana Angelini me invitó a traducir y luego a hacer la dirección de actrices de la obra de Jean-Luc Lagarce *Yo estaba en casa y esperaba que llegara la lluvia*, que estrenamos en abril de este año; y Cristina Gómez Comini me invitó a hacer la dramaturgia de la obra que está preparando con Paco Giménez y los delincuentes, tomando textos poéticos que le mandé hace años.

–Por último, ¿Cómo se comercia con lo real? ¿Cómo comercia el teatro con lo real?

–El teatro que busco y práctico no va a salir de los grandes discursos sino de las voces, de la posibilidad de iluminar o retratar lo diferente. Chau grandes discursos, pero cuántas voces halladas. Estamos en el momento de rescribir el pasado y el

MINIBIO

Formación

Estudió teatro en Córdoba y Buenos Aires. Fue becaria de la Sociedad de Autores de México, Ministerio de Cultura de Francia, Instituto Nacional del Teatro y Fondo Nacional de las Artes, ambos de Argentina.

Premios

Festival Latinidades, San Pablo, 2003; Concurso Solos y Solas, C.C. España - Córdoba, 2004; Concurso Versiones, Centro Cultural Rojas Buenos Aires, 2005; Bienal Premio Federal 2012; Mostra Teatre Barcelona v2.0, 2011.

Actividad actual

Trabaja como dramaturga, directora, performer y traductora. Anima talleres de actuación y proyectos editoriales.

futuro. No soy una escéptica. Está todo por hacer y hay que hablar de lo que duele, pero sin bajar una línea o un discurso, hay que volverse permeable, volverse médium de una sensibilidad que está en la piel, en las voces y en las movidas del mundo del trabajo; en busca de un mundo más humanizado y menos mercantilizado y cuantitativo. También comercio con el mundo virtual, uso las redes y FB pero lo rechazo por su lógica cuantitativa. *Los hijos de...* (*un drama social*) es un drama actual, habla de la visión de los hijos cuyas madres vendieron tupper ware en los '90 para parar la olla porque los padres, varones, clase laburante, lo perdieron todo. La obra habla del presente y al terminar la función, siempre alguien se acerca a hablarme de su familia, la señora de traje azul de tafetán con lágrimas en los ojos que nombra al papá y al marido cesanteados de tal automotriz, el pibe de 30 que habla del papá cesanteadado de la IKA. La dimensión social del teatro estalla y para mí, ahí encuentra sentido. Busco que el público restituya y hable de su historia, de sus emociones a partir de lo que pudieron asistir. Su asistencia y participación es lo mejor que nos puede pasar. Eso resume una parte del mundo real. Con la poesía, al igual que con la música, como dice Borges en *La busca de Averroes*, puede suceder que dos términos multipliquen su sentido al infinito y sean todo para todos los hombres.

El Cuentito*

Los autores se han puesto demasiado complicados porque se han apartado de *El Cuentito*.

Para el espectador *El Cuentito* es imprescindible, porque sin el no entiende.

El teatro pierde popularidad porque los autores ya no son capaces de contar *El Cuentito*.

Lo he escuchado demasiado frecuentemente. Nunca se me hubiera ocurrido hacer el esfuerzo—quizá algo obvio—de refutarlo si no fuese porque en los últimos tiempos se lo he oído a unos cuantos actores, que parecen así hacer el descargo correspondiente por la falta de público. Aunque *El Cuentito* es un término convencional que usamos habitualmente los dramaturgos para referirnos al nivel primario de un relato—un mapa con el que orientar las, a menudo, caóticas imágenes del creador—en su acepción más generalizada, el término hace referencia a un orden, una simetría narrativa más propia—en las últimas décadas—del realismo televisivo, o del cine norteamericano, que del—más heterogéneo—menú de géneros escénicos. Buena parte de estos géneros es capaz de utilizar *El Cuentito*—claro—como herramienta de construcción, pero pocos lo tomarían hoy como fin. Sin embargo, la crisis de público ha agudizado—si no la imaginación—la nostalgia, y algunas cabezas parecen haber determinado que si una receta dio resultado por tanto tiempo, que si lo

* Revista Teatro XXI, Año 1 - Nº 1, 1995.

usa la televisión y la gente no ha reventado todavía demasiadas pantallas a botellazos; que si lo mencionan los recetas de dramaturgia norteamericanos (los más bananos, adictos a cierta autoyuda dramaturgica, le baten *plot*): es porque *El Cuentito* es la panacea que volvería a reordenar las cosas. *El Cuentito* sería la plancha capaz de desarrugar las rugosas estéticas contemporáneas, que ahora así prolijas, almidonadas, volverían a atraer a nuestro tradicional espectador de clase media. En el marco de este concepto, los autores —o los directores, cuando desde su disciplina ejercen la dramaturgia— vendrían a ser una suerte de complicados, poco comprensibles —y comprensivos—, empujados en contar de tal desaharpada manera que *El Cuentito* siempre aparezca *contrahecho*. Recuerdo haber visto hace un tiempo un chiste de Quino que me divertió mucho: una muca- ma hacendosa y eficiente frente a una oficina ferocemente desordenada. En la pared de foro: el *Guernica* de Picasso con toda la complejidad de sus innumerables signos. La mujer —cuadro a cuadro— iba poniendo un orden minucioso en aquel despelote. Un objeto junto a otro en obsesiva simetría. Al llegar al *Guernica* —claro— cumplía con su deber y le reordenaba todas las figuras en prolija disposición. Cada vez que escucho mentar *El Cuentito*, siento que a la dramaturgia de hoy le están queriendo ordenar el *Guernica*.

Tal vez resulte útil revisar cómo se llegó hasta aquí.

Convergamos en principio que si consiguiéramos imaginar la historia del teatro como un inmenso vitral —un bello, colorido y complejísimo vitral de veintitantos siglos—, el teatro que hacemos, más aun: el teatro tal como lo conocemos, sería sobre ese plano en proporción apenas una miserable cagadita de mosca. Y sin embargo, de las innumerables deposiciones que lo adornan, ninguna sería tan llamativa, tan fosforescente como la nuestra. Una mínima cagadita, sí, pero insertada en un motivo tal —y de tal forma— que es capaz de quebrar la rutina visual de tantos miles de años. Una cagadita fue.

La explicación es sencilla: nunca el teatro vivió alternativas tan singulares como las de hoy. Sucede que desde su nacimiento

to, y hasta, apenas, el umbral de este siglo, el teatro fue un hijo único, sobreprotegido, y consentido hasta en sus caprichos más banales. Nadie competía con él, porque sólo él era capaz de contar un cuento que se veía. Un malcriado capaz de levantarle la mano, incluso, a la madre literaria. Siglos y siglos de plácido vagar sin otra preocupación que la de parecerse a sí mismo. Pero cuando ya creía que siempre sería todo soplar y hacer botellas, le nació el hermanito. Un inocente que arrancó con ferocidad la cámara negra, y sobre un panorama blanco empezó a proyectar cuentos que se veían cada vez mejor; y con derroche de nuevo rico era capaz de poner en la pantalla lo que hiciera falta. Basta de tanto recurso miserable: si había que contar sobre la guerra se ponía allí arriba la guerra, con sus multitudes, y el tronar de sus batallas, que joder. Nada de mensajeros ensangrentados que relataban lo que *había pasado*. Ahora *pasaba*. Tanto esfuerzo de la dramaturgia por perfeccionar las técnicas de narración escénica para que al final venga un hijo bastardo, y —de taquito— lo haga mucho mejor, con más recursos, y con un discurso visual que lograba el viejo anhelo, jamás conseguido por el teatro: instalar —por fin— a la novela en un código de escenificación posible y práctica. Convertirla —casi sin descarte— a un género dramático.

El cimbronazo de tener que compartir con el hermano menor fue demoledor. Con tal de llamar la atención el teatro hizo las cosas más desmesuradas: intentó parecerse al otro —y por supuesto, fracasó— se puso rabioso y gritó incoherencias, y al final, claro, se enfermó. Pero como suele pasar, las desgracias nunca vienen solas: sobre que éramos pocos, —literalmente— partió la abuela, y el nuevo integrante que se agregaba ahora a la familia ya no sólo contaba tan bien como el anterior, sino que lo hacía en la intimidad misma de la casa del espectador, y gratis.

Es importante entender estos antecedentes en el análisis de los cambios que particularizan de tal rotunda manera al teatro en el último siglo. El teatro ya no cambia sólo como resultado de un devenir estético, como lo había hecho durante miles de años: ahora cambia porque sí no, muere. Un auténtico



co, pico de crisis. Un punto de inflexión que lo llevará a zonas insólitas.

Pero el nuevo siglo no estaba acostando solamente al teatro. Por suerte, o desgracia, nunca falta un roto para un descosido: la plástica, monopolio de la reproducción icónica, avasallada por la fotografía; la poesía, presa en los límites escasamente comunicativos del papel después de haber disfrutado de la maravillosa popularidad oral; la danza, arrinconada en el amancebamiento de sus códigos puramente corporales; el circo, cercado en su cajita de lona melancólica; la historieta, refugiada en su bunker under; los títeres condenados a su monotonia aññada; el varieté, el cabaret. Misteriosamente, como autoconvocados al club de veteranos de guerra, se fueron juntando los tullidos; y el teatro descubrió que podía prestar su casa para la soirée. Y una vez todos allí, los afanó imparablemente.

El teatro de este siglo es, efectivamente, una *gestalt*, que comprobó el poder de la mixtura híbrida. Con la danza, desde Pina Bausch, con la política, desde Brecht, con la plástica desde Kantor, o con la antropología desde Brook —o Barba— el teatro se apareó con quien pudo. Y con todos tuvo familia. Y estos hijos, por supuesto, trajeron también la propia definición genética del otro integrante de la pareja. Una fertilísima asociación, uno de esos aparatos fantásticos de los que está llena la historia de los procesos creativos en el mundo. Por supuesto, tal diversidad genética trajo también el despelote: los hijos de la plástica sostenían, por ejemplo, que lo argumental era un armatoste prescindible. Los de la poesía, que no había por qué contar nada, y que bastaba con las imágenes —literarias o visuales— y que las metáforas eran muchísimo más atractivas, y más útiles, que los conceptos. El teatro que hasta ahora, solo sabía contar, que estaba aferrado a los límites que le suponía la sumisión a *El Cuento*, empezó a entender que si de contar se trataba, tanto el cine como la televisión le tiraban el chico lejos, pero que en cambio, en este nuevo campo que se le proponía —en el campo de lo poético— había encontrado una tierra fecunda como pocas, y

casi virgen. Como si fuera poco, la metáfora era una semilla fértil, que se la revolcaba y crecía como yuyo. Y no hacían falta más elementos que los que ya tenía. Por el contrario, los que había le sobraban, ya que sólo se trataba de asumir el poder de condensación de lo escénico. Y se le hizo claro que la fórmula de la espectacularidad no estaba en las maquinarias de despliegue, sino, más sencillamente, en un utensilio de la retórica que había usado desde siempre. La fórmula se llamaba *sinécdoque*.

El teatro asumió este nuevo destino poético, y lo impulsó aun en la zona más reacia al cambio: la de la literatura dramática. También la escritura comprobó el poder de esos tropos, y los adoptó decididamente. Sólo hicieron falta una docena de autores que se animaran más allá de las fronteras de la narración lineal. Y con el nuevo código de emisión, tuvo que nacer también, claro, el nuevo código de recepción. El espectador no podía confiar ahora en ese teatro que ya no lo llevaba paternalmente de la mano por los senderos plácidos de *El Cuento*, y que lo obligaba a implicarse o quedar afuera. Sucede que la actividad poética exige conectar un hemisferio cerebral que —habitualmente— duerme inmaculado en el cajón, junto a la vajilla para las visitas. Muchos espectadores aceptaron gustosos la nueva gimnasia. Otros se bajaron del tándem: le demandaban al teatro continuar con su responsabilidad narrativa, aunque a la hora de los bites —cuando de *El Cuento* se trataba— la mayoría terminaba prefiriendo el cine. Para suerte de los reacios que seguían reclamando la receta de siempre, la escritura teatral había acumulado tal stock que la estranjería garantizaba la provisión de reposiciones.

Pero no sólo al espectador le exigía cambios el nuevo teatro. Naturalmente hacían falta actores capaces de adaptarse. Muchos lo hicieron. Otros se formaron —directamente— en los nuevos sistemas expresivos. Otros no quisieron saber nada, y la tere que no tiene un pelo de zanza los hizo socios de su club. Algo similar pasó con los autores y directores. Y así llegamos a nuestros días. Con un público en transición, con una pata en el viejo muelle y otra en el bote. Un público cada vez más impre-

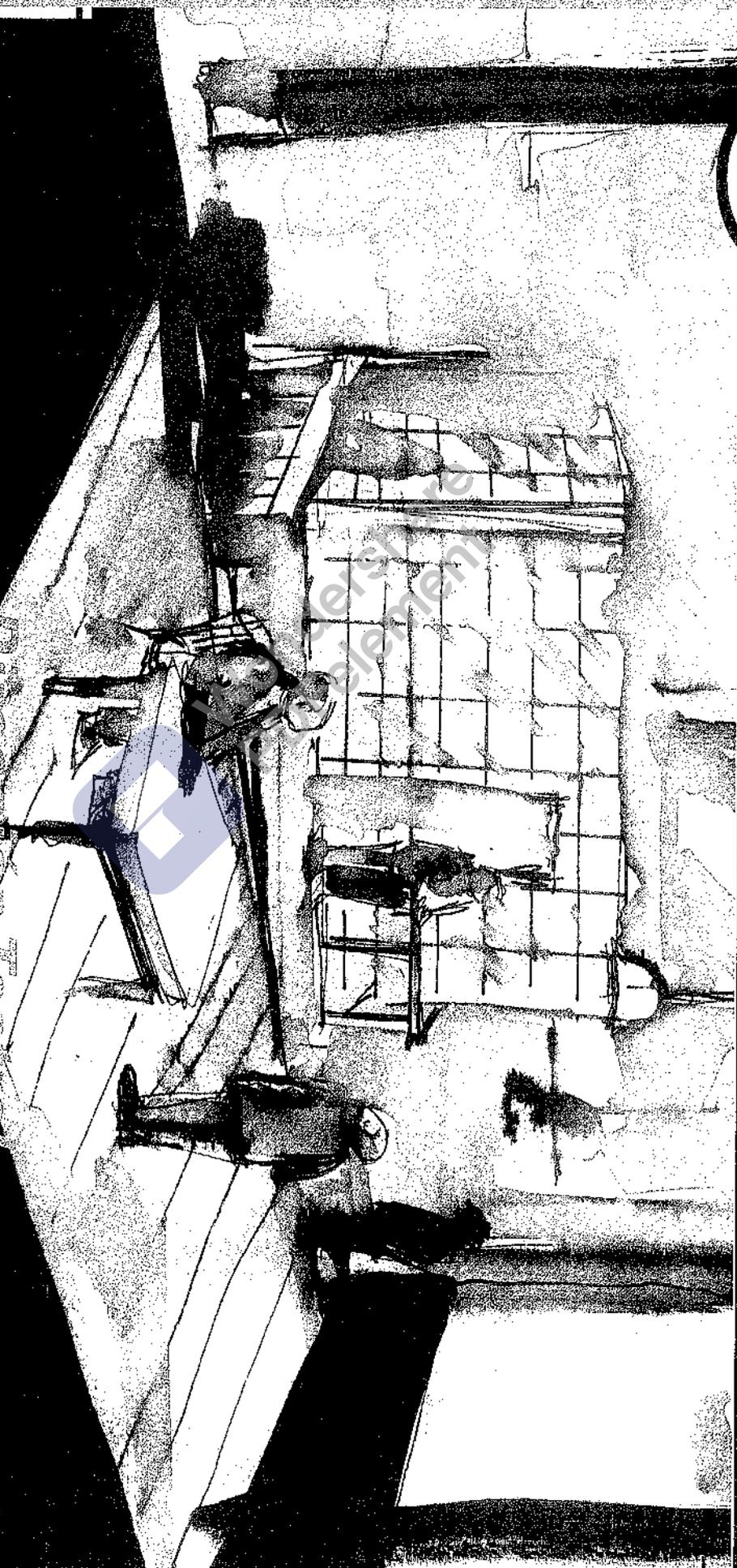
decible que abandona -por ejemplo- horarios centrales en las tradicionales, y llena otras en horarios insólitos. Un público con una generación incluida que no pisa el teatro ni que la ma-ten, pero es capaz de inventarse como espectador y reventar un estadio -como con La Fura hace unas semanas- en un acto de reverencia al teatro poético que ya lo hubieran querido los clásicos. Y un público -también- de un teatro costumbrista que sirve -apenas- de pretexto para que figuras de la revé exploren su popularidad con ellos que pagan casi exclusivamente por *verlos en vivo*. Una de esas "excusas teatrales" como las llamaba -y las aborrecía- Tennessee Williams. Y en medio de este con-texto tan enquistado; cuando el vacío de las salas deja un tendal de lesionados; después de tanto avatar y batalla; desde las filas diezmadas volvemos a escuchar el reclamo planífero: "El teatro pierde popularidad porque los autores ya no son ca-paces de darle al público *El Cuentito*."

No se trata naturalmente de asumir el hermetismo como bandera -decía Discépolo: "Algunos autores escriben difícil porque es más fácil"-, ni de abominar el realismo: el realismo es un campo tan fértil para la poesía como cualquier otro si no se lo confunde con literalidad. Se trata sencillamente de enten-der esta especificidad de hoy, que ya no nos compromete al mero rol de narrador de historias. Durante muchos siglos el tea-tro lo tuvo y lo cumplió obedientemente, tenía una responsa-bilidad, y nadie puede decir que no la acató a conciencia. Su deber era contar, y contó todo. Su condena era *El Cuentito*, y la cumplió sin reducción de pena. Y lo hizo bárbaro. Hoy la esce-na se ha transformado forzosamente en otra cosa. El teatro es hoy una de las pocas zonas de preservación poética que nos quedan. Algo así como un coto, una Reserva Imaginaria. Que-rrer que el teatro siga limitándose a contar *El Cuentito* es conde-narlo a una competencia en la que pierde inexorablemente. Y si pierde, se hunde en el mar de los anacronismos, junto a la de-clamación, los magazines, la fonomímica, y los diskettes de 5 1/4.



CUADERNOS DE PICADDERO

Cuaderno N° 1 - Instituto Nacional del Teatro - Septiembre 2003



Seis Creadores Y un Lenguaje Común

AUTORIDADES NACIONALES

Presidente de la Nación

Dr. Néstor C. Kirchner

Vicepresidente de la Nación

Sr. Daniel Scioli

Secretario de Cultura

Lic. Torcuato S. F. Di Tella

Subsecretaria de Cultura

Lic. Magdalena Faillace

Director Ejecutivo del

Instituto Nacional del Teatro

Sr. Rafael Bruza

Año I N° 1 / AGOSTO 2003

CUADERNOS DE PICADERO

Editor Responsable

Rafael Bruza

Consejo de Dirección

Héctor Tealdi, Jorge Ricci, Raúl Dargoltz,

Alejo Sosa, Oscar Castañeda Alippi,

Rosario Montiel, Oscar Nameth, Carlos Catalano,

Angel Quintela, Marcelo Lacerna, Ariel Molina

Director Periodístico

Carlos Pacheco

Edición

Mariana Roveta

Diseño y Diagramación

C. Barnes - A. Robles - J. Barnes

Corrección

Alejandra Dumas

Teresa Calero

Raquel Weksler

Fotografías

Magdalena Viggiani

Dibujos

Oscar "Grillo" Ortiz

Colaboran en este número

Cipriano Argüello Pitt, Gustavo Casanova,

Juan Carlos Fontana, Leonel Giacometo,

Patricia Suárez, Mauricio Tossi, Silvia Villegas

Redacción

Santa Fe 1235- piso 7

(1059) Buenos Aires

Argentina

Tel: (5411) 4816-2484/9868/4815-6661 int. 122

Correo electrónico: prensa@inteatro.gov.ar

infoteatro@inteatro.gov.ar

Impresión

Gráfica San Lorenzo S.A.

Quilmes 282/4

Tel: 4911-4303

(1437) Capital Federal

El contenido de las notas firmadas es exclusiva responsabilidad de sus autores. Prohibida la reproducción total o parcial, sin la autorización correspondiente. Registro de Propiedad Intelectual, en trámite.

NOTA DE PRESENTACIÓN

El Instituto Nacional del Teatro amplía su espacio de divulgación y lo hace con los Cuadernos de Picadero, que en cada entrega repararán en un aspecto de la creación escénica.

En este primer número seis directores —Chiqui González (Rosario), Daniel Veronese (Buenos Aires), Patricia García (Tucumán), Víctor Arrojo (Mendoza), José Luis Valenzuela (Salta/Neuquén) y Paco Giménez (Córdoba)—, dan su mirada sobre ese rol tan abarcador que es el del director teatral. A través del análisis de sus trabajos demuestran quiénes son y cuáles son sus intereses dentro de la actividad.

Cada uno de ellos fue entrevistado por un creador (Patricia Suárez y Leonel Giacometo —dramaturgos rosarinos—, Juan Carlos Fontana —director y periodista porteño—, Mauricio Tossi —actor e investigador tucumano—, Silvia Villegas —dramaturgista e investigadora cordobesa— y Cipriano Argüello Pitt —actor y director cordobés—, por lo que ellos también —desde su propio interés— dan señales de su quehacer específico. Las seis entrevistas muestran un mapa de la argentina teatral actual.

Paco Giménez / Córdoba

En busca de un teatro que no se parece al teatro

de Cipriano Argüello Pitt*



Para Paco Giménez el teatro es un espacio para la experimentación donde todo es posible a partir del deseo. Su trabajo propone quitar los moldes de una forma de actuación y para hacer un teatro que no se parezca al teatro. "Por eso prefiero compartir la tarea con actores que no se parezcan a los actores. Esa opción que lo aleja de lo convencional es parte de la extraneamiento que atraviesa sus obras. Giménez asegura que sus ideas le llegan sopladitas de alguna parte y que su labor busca develar aquello que sus actores traen consigo. Sus obras combinan problemas del teatro contemporáneo y entizan lo autobiográfico propio de los actores con la representación dentro de una dramaturgia sustentada en lo que se revela.

Giménez nació en Cruz del Eje, Córdoba, en 1952. Es licenciado en teatro, egresado de la Universidad Nacional de Córdoba y fue director de uno de los grupos emblemáticos de la década del 70, La chispa. Luego del exilio en México, durante la última dictadura militar, regresó al país con la apertura democrática y fundó el teatro La cochera y, desde comienzos de los 90, dirige en Buenos Aires el grupo La noche en vela, espacios en los que, conjuntamente con sus actores, desarrolla una poética que se distingue por una marca muy personal. Aunque es difícil establecer principios unívocos en esa poética, debido a que la labor de Giménez está vinculada con los grupos que conduce, la fragmentación, el eclecticismo y lo insólito son los valores que se repiten.

* Cipriano Argüello Pitt es licenciado en teatro de la Universidad de Córdoba, docente, actor y director.

COMPARTIR UN GRUPO

— *La primera pregunta es amplia y quizás un poco absurda, pero me parece que valdría la pena pedirte que describas cuáles son las características generales, los elementos constitutivos de tu metodología de trabajo.*

— Como trabajo fundamentalmente con actores conocidos, soy parte y testigo de cómo va evolucionando el grupo, cómo es esa vida grupal, qué es lo que va pasando y qué es lo que me va ocurriendo a mí. Lo que me va sucediendo en el tiempo es distinto de lo que les va sucediendo a ellos. Soy testigo de cómo la gente va creciendo - no en el sentido de pasar de joven a adulto sino de cómo va pasando el tiempo -, de cuáles van siendo las inquietudes; rescato de qué se habla, qué es lo que gusta y cómo se va llevando esa vida. Y tengo en cuenta las apetencias teatrales que se van conformando a partir de lo que ya hice o de lo que tengo ganas de hacer, lo que ya no quiero hacer más, aquello en lo que quiero seguir insistiendo o lo que quedó como deuda. Es una combinación de todo eso. Propongo una idea que está muy enraizada en ese proceso personal mío y en la vida de mis actores, en la vida que llevo con mis actores.

Suelo proponer un material que adrede no conozco profundamente sino del que tengo sólo alguna intuición, y decido conocerlo a medida que lo van conociendo los demás. Como son los actores los que tienen que encontrar un motivo para actuar, son ellos los que fundamentalmente escarban en ese material, porque tienen que sacar alguna idea o algo para accionar. De esa manera voy conociendo el material a través de ellos, según lo que les va interesando. A veces puedo pedir que miren determinada cosa o, si no hay mucho interés o una lentitud en el proceso, los apuro un poco porque me apuro yo, empiezo a ver el índice,

los títulos... Pero esto no es algo estudiado, es algo que aparece, como una señal. Y así voy entregando ese material y ellos lo escarban por donde sea, lo dan vuelta o incluso lo confunden, lo mezclan; y como no son los responsables del proyecto - en el sentido de que no saben qué se hará con eso - confían en mí, trabajan con el material como a tonitas y a locas.

— Sin prejuicios...

— Lo que sí crece a veces es el tipo de prejuicio teatral, porque se lo encara de una manera conocida o convencional y ahí es donde me encargo de dar vuelta o de proponer una manera muy extrapalada, muy rara. Por ejemplo, en *Intinatum* (obra estrenada en octubre de 2002), en lugar de extraer una escena, estudiar la letra y decirla, lo que habla que hacer era convertir todo, traducir todo en una confesión a los animales, a los perros. Durante mucho tiempo no se logra algo potente, porque ellos no saben cómo hacerlo y les resulta muy complicado. Entonces son apenas unas pequeñas aproximaciones hasta que se va conformando de a poco.

— ¿Cómo es el primer día de trabajo?

— Suelo contar lo que a mí se me ocurrió. Entrego libros que he conseguido o comprado, se descubre que alguien ya lo conocía y eso es interesante. Por ejemplo ahora, con *La República* (espectáculo en preparación en el teatro La cochera, con estreno previsto para septiembre de 2003) aparece un actor que era lector en secreto de cosas de filosofía. Cada nueva experiencia de trabajo devela nuevos protagonistas, porque hay algunos que se destacan más, porque alguien está más cerca. Eso me gusta, pero pasa un tiempo hasta que ocurre y la gente descubre lo bueno de eso.

Sería más fácil entenderlo como un trabajo profesional, de roles. Romper esto es muy difícil porque mi modo de

trabajo abisma mucho a cualquier actor; parece que siempre tenemos que empezar como si no hubiésemos aprendido nada de lo anterior. Llego un momento en el que los voy colocando como en renglones, los voy ubicando, voy componiendo, hasta que todo esa fragmentación que se ha ido logrando conforma un circuito orgánico.

FRAGMENTOS DE UNA UNIDAD

— *Considerando esta idea de lo orgánico, ¿qué es lo que tomás para que lo fragmentario deje de serlo?*

— Tengo que descubrir... Es como el oficio de un plomero o de un electricista que sabe leer los signos de un problema. La intención es descubrir en el material lo que esté indicando continuidad, lo que está pidiendo o sugiriendo prolongación. Entonces voy uniendo, voy armando guiones alternativos, y si no funcionan los vuelvo a armar, los doy vuelta.

— *¿A que te referís cuando decís que "no funciona"?*

— Es como cuando a la gente le queda mal una ropa o alguien está incómodo y dice: "No, yo así no voy a ninguna fiesta, me muero de vergüenza". Es una sensación, una cosa afectiva; la escena era linda y de pronto se amortigua porque está al lado de algo que no le corresponde.

— *Pero aun así, lo fragmentario es muy importante en tu teatro.*

— Eso me ha estado preocupando porque leí un artículo donde (Rubén) Szchumacher habla en contra de lo fragmentario, pero al mismo tiempo dice que estamos en una época en la que no hay que tener prejuicios, hay que dejar hacer y que suceda todo. Creo que no hay otra que lo fragmentario. En mi teatro es la única posibilidad. Cuando la gente es diferente y no se puede confluir en una unidad porque si lo hacés estás haciendo política; y si hacés

política, algunos son de tu bando y otros no, y, si querés mantener a todos, tenés que conservar el mundito de cada uno, ¿cómo hacés para mostrarlo si no es por medio de lo fragmentado?

— **¿Y esto no resulta caótico?**

— Y sí, seguramente. Procesarlo es de una envergadura que asombra a los propios actores. Hablo con cada uno, suelo tomar nota, registro mucho, me acuerdo de cada detalle. A veces, cuando no les hablo a los actores de alguna cosa que han hecho creen que no me ha gustado, pero cuando ha pasado el tiempo traigo a colación lo que hablaban hecho y digo: "Ahora sí esto es pertinente". Claro que esto es caótico para procesar y, obviamente, debe sumarse en un espectáculo que en principio no sabés cómo tomar o para adónde mirar, porque no te da la posibilidad de unidad o de una línea a seguir. Esto mismo es lo que puede volver atractivo al espectáculo, porque todo el mundo le teme y nadie lo quiere, pero de vez en cuando el público verá eso y le gustará porque es distinto.

Cuando hemos hecho espectáculos así es porque no había otra. También me gustaría jugar con una única interpretación - no me deja de interesar esto- pero no es fácil con gente tan diversa; porque para que salga se tiene que imponer una idea con la que todo el mundo cumpla o jugar a que todos hacemos eso, o porque una obra ya construida tiene esa idea. Si no, yo no veo otra forma con tanta gente diversa, sobre todo con un espectáculo que se va encontrando hacia el final. Y al final ya no podés, ¿cómo derribás a ese que ha estado trabajando?, ¿lo sacás del medio porque te molesta en la historia? No podés.

— **¿No te preocupa que no exista una historia?**

— Me interesa que haya algo que cree historia, pero si se crea simplemente una especie de dramaturgia de acciones, o de una vibración que le da una continuidad, también es suficiente. La continuidad no necesariamente tiene que ser anecdótica sino que se pueden encontrar otros tipos de continuidad como, por ejemplo, sucesos encadenados.



— **En este sentido tu trabajo está muy ligado a la música.**

— Sí... escucho mucha música y me gusta, y relaciono cosas con la música. En una época venían unos horóscopos que decían: "Su canción preferida es tal, su color es tal". Así veo a la gente, con un color, con una música, más cerca, más lejos, más rápido, más lento... como un astrólogo.

— **Como un chamán...**

— No sé... (risas)

EL DIRECTOR Y EL DOCENTE

— **Tu trabajo está muy ligado a la relación maestro/ director - alumnos/ actores. ¿Cómo es esa relación entre la enseñanza y la dirección?**

— Hay un vínculo muy concreto entre estas dos cosas, porque como no transmito algo que les pueda servir para trabajar en otro lado... Los caliento porque tengo que consumir algo con ellos, se tiene que poder concretar en algo. Por esto decidí cortar con los alumnos, porque era temiendo, era como tener un harén, un montón de concubinos a los que hay que estar atendiendo.

— **¿Y qué diferencia hay con actores de grupos más profesionales, como los de Los delincuentes o los de La noche en vela?**

— Aparecen todos los problemas de los matrimonios, con las cosas buenas y las cosas malas. Lo reconocido y lo vicioso de la relación no nos permite muchas veces entusiasmarlos; los entusiasmos son momentáneos. Por otro lado, tener un proyecto es como una costumbre, porque uno quiere mostrar que está unido, porque le interesa estar unido. Esta cotidianidad no tiene esa urticaria, esa efervescencia que tienen los romances, entonces hay que bancársela, hay que sostener. Y en esto, si bien me canso mucho, sostengo a los actores; si yo no tuviera la paciencia de sostener y ellos de querer, ni los delincuentes ni La noche en vela existirían.

— **Esto les debe permitir profundizar en otras pro-biemáticas...**

— Sí, claro; la riqueza que me devuelven estos actores no es la misma que la de actores que recién empiezan, que dan esa efervescencia pero que no me devuelven nada porque no hay una historia común.

— **También hay una técnica, no es que sólo se conocen como personas...**

— Sí, claro; tanto los actores de Los delincuentes como los de La noche en vela afortunadamente se han nutrido en diversos lugares. Lo que hacen conmigo florece después de que se han restringido a lo mío; si tiene valor es porque primero han pasado por el lugar que les he restringido y ellos han florecido porque poseen un alma amplia como actores, tienen riquezas. No harían lo mismo afuera. Al mismo tiempo, mi idea se potencia por el trabajo con ellos, que influyen la idea y la enriquecen, y hasta pueden hacer que se dispare para un lugar impensado. Y entonces, el espectáculo puede contener las diferencias. A mí me gustan esas diferencias porque me sirven, porque tomo de aquí y de allá, viendo esto o lo otro, y ellos mismos se han serenado frente a las diferencias. En cambio, los actores más jóvenes son más apasionados, hacen alianzas y no saben que en el acto de serenarse hay algo bárbaro, que allí hay un caudal muy grande. También la selectividad tiene sus buenos resultados, aunque yo no la

he transitado. Por ahí si les preguntás, te dicen: "Porque tal actor hace esto"; tienen sus opiniones desfavorables frente a los otros pero dejan que suceda. Después, cuando comienzan a ver que se va tomando un poco de esto, un poco de lo otro, se dan cuenta de que aquello que parecía tonto, puesto al lado de otra cosa, no lo es. Son como las cosas de la vida, como una persona, como un objeto que puesto en un lado es imprudente y en otro es útil y bárbaro. También uno se podría preguntar para qué hacer toda esta experiencia de juntar a este diferente con el otro y hacerse un quebradero de cabeza. Y bueno, esto es lo que me ha tocado a mí: estar con gente distinta. Y no tengo ganas de ponerme a seleccionar gente y quedarme con los que estén de acuerdo con una línea - ni con una ni con otra. Ese no ha sido mi camino.

— **¿Por qué te interesa esto?**

— La verdad es que no me interesa, es mi cruz. Así me ha salido, así desarrollé lo mío y así también logré hacer algo, me parece, que tiene un rasgo distinto.

PROVOCANDO A LOS ACTORES

— **¿Cómo convivís con la idea de la creación colectiva, donde cada actor trae su material, su historia, su manera de ver y la dirección?**

— Lo que pasa es que eso no es tan así. Yo llevo el material, voy provocando a los actores y en determinado momento comienzan a tener una cierta independencia. Tienen dos caminos: ser tan autogestivos como para hacer su propia combinación de cosas con los materiales que les di, y con los materiales propios que traen, o tardar, demorar y ganarse quizás las mejores escenas, porque en la combinación con los otros ha quedado algo que hace falta hacer y entonces se lo entrego a ese actor.

Los espectáculos son idea y dirección de Paco Giménez y creación de La noche en vela o de La cochera, lo que quiere decir que aglutina a todos. En otros espectáculos han sido fundamentales los aportes de Graciela Mengarelli con respecto al movimiento y al uso de objetos. O, en los talleres, a veces una escena creada por un actor predestina todo el espectáculo. No se puede decir: "Cincuenta gramos de este, cincuenta del



Escena de Choque de Grupos

otro, tres cuartos del Paco que le puso la música y dio idea del espacio, puso los bihós...". Hay espectáculo en los que he sugerido muchísimo y hay otros en los que primó el alma que los actores pusieron sin darse cuenta. Cada vez ha sido distinto.

— **¿Qué pensás de esta denominación contemporánea de "dramaturgia de actor"?**

— Eso está bueno, es que al no haber una obra escrita, ¿qué otra cosa queda? Que cada uno vaya haciendo la suya, se vaya creando a sí mismo. A veces hay que incentivar, hay que inspirar, iluminar al actor para que tenga chispazos, para que se le vayan ocurriendo cosas.

— **¿Para vos el trabajo teatral se centra en el trabajo con los actores?**

— Sí (hace una pausa). No soy de estar diseñando personalmente, armando cosas, sino todo lo contrario. Voy llevando cosas de aquí para allá, voy de un lado para el otro, ubico a la gente para ver dónde le da el reflejo... Y decís "¡Oh!". Algo así, sabiendo que hay veces en que, sin querer, me han hecho ver cosas a mí. Y otras veces he estado iluminado de entrada. Siempre es muy distinto.

EL TEATRO COMO INVENCIÓN

— **En varias entrevistas decís que no te interesan los actores que se parecen a los actores.**

— Y tampoco el teatro que se parece al teatro.

— No ha aprendido a querer al teatro como cultura, como tradición, como cosa demostrada. "Me han enseñado el teatro bien hecho y quiero eso que me han enseñado, y se lo transmito a otros porque quiero que eso se siga repitiendo tal como está". ¡No! He tenido que inventar, porque la verdad es que hasta el día de hoy no sabría cómo manejar-me dentro de esos parámetros. Sí podría inventar, para eso sí me da el cuero. Pero me pesaría mucho ponerme en la situación de un profesional del teatro y que me den un proyecto y el 30 de abril tengo que estrenar. Me cago entero, no sé lo que puede salir de eso. No es mi meta. Entonces, lo que me queda es buscar algunos materiales que me peguen en alguna parte, justamente en las que me encienden, porque me sienta, o porque me provoca. Me gusta indagar, inventar. Entonces no sé qué se puede hacer con un actor que se sabe actor y que usa los recursos de un

actor y hace cosas de actor. A lo mejor me gustaría ponerlo como criatura en un espectáculo, pero para usarlo, como un objeto. Cuando algo se parece demasiado al teatro me parece que lo que estamos haciendo es, en todo caso, como un homenaje o una parodia; es, por un instante, darse el gusto de hacer algo que ya está hecho, pasar por ahí. No amo el teatro que existe, ni las cosas como tradición.

— **Es un poco paradójico ya que en el último espectáculo citas cinco clásicos de la historia del teatro.**

— Cuando empezamos con los delincuentes... ¿Vos viste *Delincuentes comunes* (estrenada en 1985 en el teatro La cochería)?

— Sí, tenía quince años...

— ¿Y te acordás?

— **Me acuerdo de la escena en la que todos iban pasando con una manzana, tengo imágenes sueltas.**

Ese espectáculo lo hice renegando de lo que se hacía en ese momento en Córdoba. Quería que no se pareciera a nada de lo que se hacía. Así soy de malo. En esa época, en Córdoba, se representaba *La Nona* o *El gran des- chave* igual que en Buenos Aires. Los elencos independientes coplaban cosas y tenían productores. Yo dije: "Acá, ni vestuarista, ni escenógrafo, ni productor, ni nada". Partí de cosas muy básicas. Por ejemplo, estaba en mi casa y ponía música, balaba, me bañaba, corría desnudo, cantaba. Me di cuenta de que hacía muchas cosas sin que nadie me viera, clandestinamente, adentro, y me preguntaba: "¿Los demás actores harán eso o trabajan de actores nada más?" o "¿No tienen tentaciones? ¿se miran al espejo sólo por el gusto de hacerlo?". Esa fue la consigna y a partir de allí empezamos a improvisar sobre cosas que uno hace y no se las ha dicho a los demás: así surgió **Delincuentes comunes**.

Después, en *Uno* (estrenada en diciembre de 1987), una alumna me trajo música de Philip Glass, a quien jamás había escuchado y, cuando en un ensayo la puse, algo explotó en nosotros porque era como el andar, como la danza, algo así; a mí siempre me había gustado trabajar sobre el movimiento. Nosotros siempre queríamos con- mover y, cuando terminamos **Delincuentes comunes**,

Estrella Frostnack apareció un día con un grisin y mostrándolo dijo: "Uno". Y yo dije: "Así se va a llamar el próximo espectáculo y lo vamos a hacer sobre las comidas", porque nos levábamos muy bien comiendo. Pero el grupo no tenía productor ni asistente, todo lo hacíamos nosotros; así que una sola vez llevamos comida y después nadie más se puso a preparar comida para ensayar. Bati Diebel hizo un poste con servilletas y decidimos trabajar con todos los elementos de la mesa, pero la comida todavía no había llegado. Así empezamos a bailar con los elementos, a tirarlos y, otra vez, escuchando la música, se me ocurrieron los coros. Durante cinco minutos cantaban "Ah, ah, ah, ah, ah!!!" y seguía, seguía hasta que algo tenía que reventar así que dije "Vamos a la calle" y abrimos las puertas. Todas estas son visiones, alucinaciones más a partir del trabajo. Lo primero



Escena de "La Noche en vela"

que hicieron los actores fue decir: "Yo no voy a estrenar esta obra así, la gente nos va a decir de todo". Bati Diebel fue la primera en decirlo. En **Delincuentes comunes** tuve que ir a buscar a Beatriz Gutiérrez a la casa porque no quería venir. Así era todo; aunque eso no tiene que ver con lo que ellos terminan brindando, a mí me toca la parte de decir "¡Vamos!". Por suerte, hasta ahora me siguen, siguen confiando en esos arrebatos, sino estarían trabajando con otra gente.

En la tercera obra queríamos hacer algo, pero nada, todo el mundo hablaba de sus enfermedades, sus problemas; todo el tiempo estaban sentados. Estrella estaba pensando en hacer un unipersonal en una cama, donde el público llegase a visitarla y entonces dije: "Bueno, todos enfermos" y salió **Enfermos del culo** (estrenada en 1994). Todos en cama porque nadie movía un dedo. De esa coyuntura saqué la idea de que, en lugar de ponernos en movimiento, lo único posible era estar en cama porque estábamos inertes; era asumirlo y, a partir de estar en la cama, sucedía que nos queríamos levantar porque nos haríamos y de allí salía el movimiento.

Intimatum tardó mucho en tomar forma; queríamos hacer algo grande, queríamos ofrecer personajes tremendos de la historia teatral. A mí nunca se me hubiese ocurrido hacer, por ejemplo, **Madre Coraje**; nunca podríamos hacerla porque, primero, no te dan los derechos de autor; después, no tenés plata para la producción ni actores para hacerla ni directores para dirigirla. Era como darse el gusto. Eso es lo que creo que hago, dar la oportunidad de darse el gusto pero no por el lado que los actores esperarían. Sé que esto es medio decepcionante, porque - si bien pueden estar contentos y orgullosos después de tantos años, y a esta altura, veo que querían sentirse "la señora actriz tal, el señor actor, haciendo contratos por aquí y por allá". En 30 años he seguido trabajando con la misma dinámica, poniendo plata, regalando o cobrando una entrada miserable.

Pero también hay una realidad teatral en la Argentina, y particularmente en Córdoba, que lo permite. Existen pocos grupos y actores que viven del teatro...

La verdad es que no le puedo ofrecer a nadie la satisfacción del profesional. Ni yo mismo la quiero, porque quiero estar acá escuchando música en lugar de estar obligado a poner la obra en no sé dónde. Si antes hubiera estado en esa dinámica, se habría convertido en una costumbre, estaría al salto. Ahora nadie me saca de esto, salvo que nos inviten a hacer funciones en otra ciudad.

CREAR UN SER REAL

¿Cómo es la relación entre lo biográfico de los actores y lo que representan?

Me encargo de hacer una combinación. Como son espectáculos de creación, de algún lado hay que extraer la elocuencia, lo genuino y lo hondo, porque sino uno hace una cagada, una superficialidad. Porque no se trata de una obra de autor que te ofrece unidad, profundidad en el tema, desarrollo; entonces es inevitable que combine cosas a partir de lo que captó de las personas, y parece que fueran coincidencias. A la vez, no son cosas tan predeterminedas, cosas como el color que te queda mejor a vos que a otra persona. Es así, cuando le doy un personaje a uno y no a otro por algún motivo es.

¿No hay creación de personajes?

En verdad la caracterización no me gusta mucho. No me gusta la idea de personaje en el sentido convencional de la palabra, de lo que está muy codificado; esas cosas que dicen como "se te está yendo el personaje". Me da asco todo eso. ¿Por qué hay que estar trabajando así? ¡Ya en la vida es demasiado horrible tener que estar sosteniendo una máscara para determinada cosa... ¿también va a ser así en el teatro?, ¿ahí también vas a ensayar para que no se te vaya el personaje? Me gusta poner o sacar, que parezca uno pero que en realidad sea otro; esas combinaciones sí me gustan. Pero hay obras que no lo resisten; tienen que ser hechas con otro tipo de procedimientos, lo que no quiere decir que no trabaje con la idea de la transformación.

Intimatum había estado planteado así: al principio hicimos fotos carnet para que el artista plástico hiciera unos diseños sobre el rostro y los transformara con el fin de que, cuando apareciera cada actor a hacer su parte, la gente se preguntara quién es. Pero esto no daba porque era mucho trabajo, había que tener dinero, todos los días tenía que venir alguien a maquillarlos... no daba. Nada de eso



Escena de "Uno"



da para esta manera que tenemos de trabajar, salvo que alguna vez digamos: "Nos damos este mes y hacemos la obra". Alguna vez deberíamos hacer algo así para ver si nos da el cuero. El problema es que el tiempo pasa y se va cayendo todo lo que era producción.

Todo lo que era urgente deja de serlo...

No, sino que uno a veces dice: "Quiero trabajar con algo que se mueva y que lleve un contrapunto con tal cosa". Entonces uno lo hace un día y al otro día ya nadie lo puso y, al diablo, ya no sirve.

Por ejemplo, en tu versión de *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams, ¿había construcción de personajes?

Puede ser, pero lo que en realidad ves es una faceta poco conocida de ese actor a la que es proclive, pero que no ha desarrollado anteriormente porque no hubo oportunidad. Por otro lado, hace y dice cosas que en otro espectáculo no puede decir ni hacer porque no es un tranvía...

A ver si entiendo: se trata de ajustar la biografía al personaje...
Claro.

¿Cómo construís los espacios?

El ejemplo más raro ha sido el caso de *Intimatum*, porque estábamos trabajando con el espacio igual al de *Ohí* (estrenada en mayo de 2002), con las tribunas, puestas mirando hacia la puerta, usando todo el espacio de la cochera. En cada ensayo se trasladaba el piano y todo estaba lejos. Hasta que en determinado momento sentí que, por más que fuera interesante ver el espectáculo con esa disposición espacial, no había nada para poner ni para hacer, porque no estaba el ambiente, porque el espectáculo no tiene desarrollo, es para estar ahí. Entonces dije: "No, al través, a la fosa, a un hueco, porque esto es lo que puede hacer sobrevivir lo que tenemos para poder hacer un espectáculo". Y se me ocurrió lo de las ropas colgadas y todo lo demás. Después, Giovanni Quiroga terminó pen-

El actor Toto López se parece a Stanley.

Sí, hacía rato que yo estaba con ese proyecto. En el '85 se empezó a ensayar, iba a hacer con Iris Vicentini y otra gente. Y bueno, siempre me lo imaginé a él, y él se fue como por un tubo por ahí... Son las cosas que uno haría si fuera ese personaje.

Un sacco que le queda bien...

Sí... Bueno, son cosas distintas. Puede ser interesante, de pronto, hacer gimnasia y proponerse cambiar toda la estructura del cuerpo; comenzás a usar ropa que no hubieras usado nunca y la gente te mira y le producís algo que antes no le producías. Así como eso es fantástico, también puedes decir: "Pero esta ropa a mí me queda re-bien" y te la ponés contento de haber encontrado algo a tu medida sin necesidad de cambiar nada. No me ha tocado tener que pujar por algo muy distinto de lo que hemos hecho. Va pasando el tiempo y hay una penetración de la realidad y la fantasía, de lo que se quería hacer. Porque si no, se hace muy difícil instalar un cambio total, hay que tener una producción, gente que vele por esa modalidad nueva.

sando en tres colgantes, uno rojo, uno blanco y uno negro, y los puse en ese espacio. Sin esto, el espectáculo no hubiera existido. Se ve que sintonizo los elementos justo en el lugar donde la gente puede reconocerlos y entonces comienzan a entenderse porque están en el sitio adecuado. Esta es la parte que me toca a mí.

¿Por qué decís que el espectáculo no existía antes de esta decisión sobre el espacio?

Por lo que planté al principio, estos personajes eran irreconocibles en sus aspectos, por eso lo de las faldas, caméras... Y se confesaban ante los animales, que eran los únicos testigos de sus miserias, pero para esto había que traducir el mundo y el mundo de los personajes en una idea que fuera lo mismo que decir "Por transar me mataron al hijo" (texto de *Madre Coraje*, de Bertolt Brecht. En el

¿Te interesaría?

Para ver qué pasa. Lo que me gustaría, aunque me daría muchos celos, es que vinieran otros directores y que la gente de La cochera tuviera otras exigencias. A mí gustaría que gente del medio se acercara, aunque a la vez suena a oportunismo.

¿Oportunismo de quién?

Qué se yo... Suponte que el (Gonzalo) Marull escribiera algo... pero por ahí digo, ¿no será que uno quiere comerse a los otros, digerirse los?

Antropofagia...

(Risas) Claro, a lo mejor está bien que no se contaminen con nosotros, que hegan la suya. La verdad es que no lo sé. Pero por ahí de ese encuentro o choque surge algo interesante...

Sí, claro, del cruce... ¿Ves?, ahora lo digo y parece que estoy lleno de inquietudes. Y las tengo... pero esta dinámica cordobesa provinciana hace que sean proyectos: es algo que uno quiere, es pura bohemia, porque como no se une con una cosa profesional hay algo que no termina de funcionar.

espectáculo. Galia Kahan dice "Me afluencian los chicos por pichulear". Bueno, en dos años los actores no pueden hacer esto, ni yo se los puse porque me faltaba ánimo para que se concretara lo que estaba ideado.

El proyecto original que ganó en la Municipalidad estaba escrito, pero después todo cambió, porque no podía ser los actores, llegaban y no hablaban ni siquiera leído el texto, solo querían decirlo. Ya para ese entonces teníamos los juegos, el piano, que tenía un siglo. Así, llegado el momento, había algo que se debía relajar porque yo no me podía enojar ni ponerme a reprochar porque no hay cosa peor en una familia que hacer eso. Había que ver por dónde estaban viendo ellos, seguir el filo, total yo después tenía que por las que subí los. Los busco por otro lado y los termino metiendo por el andar del que yo quiero pero al mismo tiempo, busco por el lado de ellos.



EDITORIAL

Desde que logramos poner a la Editorial INTeatro nuevamente en marcha –luego de un largo tiempo de materiales a la espera de ser impresos y de circular por el país– nos propusimos repensar la forma y los contenidos de todas sus producciones: los libros, los Cuadernos Picadero y la Revista Picadero. Replanteamos el equipo de trabajo y sus modos de producción, manteniendo los aportes de periodistas, colaboradores y diseñadores históricos, para sumar nuevas voces y nuevas miradas. Nos propusimos abrir el juego para actualizar nuestra producción y redefinirla, fortalecer su carácter federal y hacer foco en las discusiones que tienen que ver con las problemáticas del teatro contemporáneo.

Este número es el resultado de ese gran trabajo. Tenemos una nueva revista que refleja los valores que propicia la nueva gestión: la transparencia, la eficiencia, el diálogo y la innovación. Pudimos hacerla gracias a un equipo de profesionales y artistas comprometidos y talentosos.

Celebramos que la revista del Instituto Nacional del Teatro encuentre una forma más actualizada para festejar los 20 años de la Ley Nacional del Teatro.

Es la Revista Picadero que queríamos. Esperamos que disfruten de su lectura tanto como nosotros disfrutamos creándola.

—*Marcelo Allasino*

DIRECTOR EJECUTIVO DEL INT

UN DIRECTOR_TRES PREGUNTAS

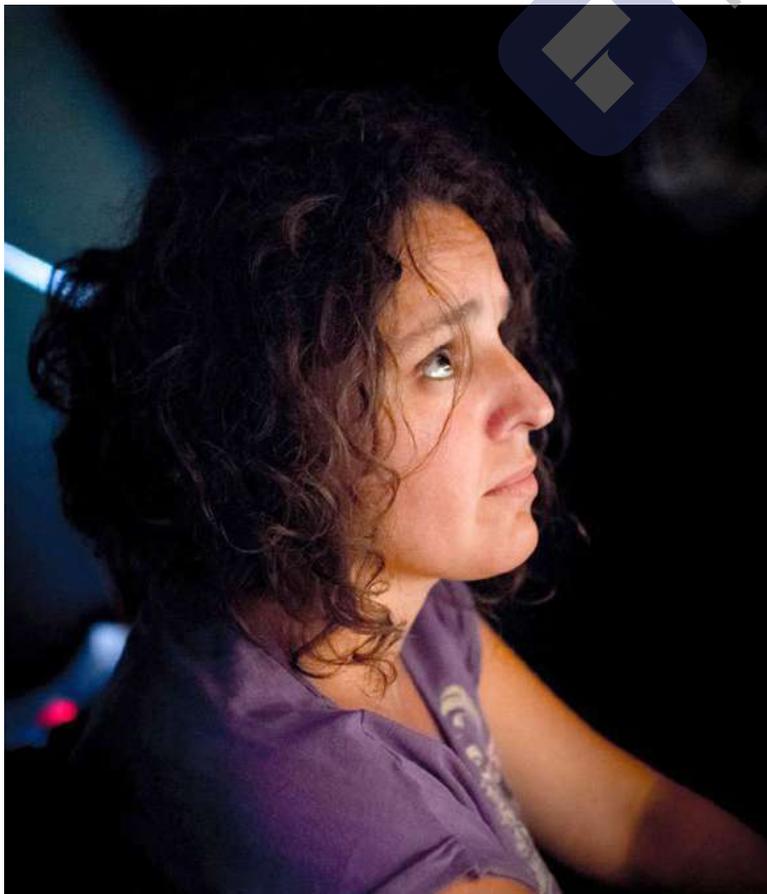
DANIELA MARTÍN ES DRAMATURGA Y DIRECTORA, DE LA PROVINCIA DE CÓRDOBA

DANIELA MARTÍN

EL TEATRO: BELLEZA Y RESISTENCIA

Nació en Córdoba. Es dramaturga y directora. Entre sus trabajos se destacan *Bilis negra* y *Mapa del tiempo*.

TEXTO: DAVID JACOBS – FOTO: GASTÓN MALGIERI



1 ¿Qué cosas te han marcado o influido en tu vida para que te dedicaras al teatro?

–Hago recurrentes ejercicios de memoria, y nunca puedo encontrar aquello que me llevó a anotarme en mi primer taller de teatro, o qué me produjeron las primeras obras que vi. Nunca logro tener claridad sobre esos recuerdos, pero algo se mantiene en el tiempo: la fascinación que moviliza la percepción. Coleridge dice que la ficción es “la suspensión de la incredulidad”. Ver teatro, hacer teatro, es suspender la incredulidad, pero también el tiempo, detenerse en el detalle, en la observación y fascinación del cuerpo cuando se transforma en poesía. No tengo, entonces, recuerdos claros para compartir, pero sí el rastro de esa fascinación en la percepción, que es lo que me mueve, me altera, me decide y me planta acá.

2 ¿Sos joven aún. ¿Crees que el teatro te acompañara el resto de tu vida? ¿Por qué?

–Desplazo la pregunta del campo de la creencia o hipótesis, al campo del deseo. Sí, me gustaría que el teatro me acompañe, siempre. Pero siempre que sea, para mí y quienes lo hacen conmigo, una provocación, un espacio de resistencia creativa, zona de imaginación y encuentro colectivo, potencia emancipadora de libertades y afectos. No quisiera que el quehacer teatral se convierta, en mi vida, en obligación, presión por estrenar, para “hacer trayectoria”, o pavadas por el estilo. Como dice un lema muy querido del EZLN, el teatro, desde mi lugar, es “un mundo donde quepan muchos mundos”. Desde ese lugar quiero hacerlo, habitarlo, co-crearlo. Así, siempre, toda la vida.

3 Tres aspectos positivos y tres aspectos negativos de dedicarte al teatro

–Separar en positivo y negativo, es seguir una lógica binaria que aplasta los acontecimientos. Propongo entonces contar qué me produce este quehacer: sentir que trabajando colectivamente nos corremos de una lógica individualista, y eso te hace crecer. Saber que a veces el teatro es para pocos/as, en salas pequeñas y que a veces nadie conoce, pero esa es su belleza y su resistencia. Su costado experiencial y artesanal, diría Walter Benjamín. Es hacer cosas que a veces no querés hacer (difusión, producción) pero que se hace para un otro, otra, que está del otro lado (valga la redundancia) y al final de ese recorrido se genera un nosotros/as, que vale como experiencia superadora de todo lo difícil, cansador, que es hacer teatro. Como el amor, como la vida.

Jerzy Grotowski: «DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS» (Fragmento)

Grotowski escribió este texto para el uso interno del Laboratorio Teatral, y en especial para los actores que pasan por un período de prueba antes de ser admitidos en la compañía, a fin de que se familiaricen con los principios básicos que inspiran el trabajo.

«¿Por qué nos dedicamos con tanta energía a nuestro arte? No para enseñar a los demás, sino para aprender con ellos lo que nuestra existencia, nuestro organismo, nuestra experiencia personal y única tiene que ofrecernos; para aprender a derribar las barreras que nos rodean y para liberarnos de lo que nos ata, para desterrar las mentiras que nos construimos diariamente para nuestro consumo y para el de los demás; para destruir las limitaciones causadas por nuestra ignorancia y falta de valor; en suma, para llenar el vacío dentro de nosotros, para realizarnos. El arte no es ni un estado anímico (en el sentido de ciertos momentos de inspiración extraordinaria, imprevisible), tampoco un estado humano (en el sentido de una profesión o una función social). El arte es una evolución, un estado de madurez, una elevación que nos permite emerger de la oscuridad a la luz.

Luchamos por descubrir, para experimentar la verdad acerca de nosotros mismos; de arrancar las máscaras detrás de las que nos ocultamos diariamente. Vemos al teatro, especialmente en su aspecto carnal y palpable, como un lugar de provocación, como un desafío que el actor se propone a sí mismo e, indirectamente, a otra gente. El teatro sólo tiene sentido si nos permite trascender nuestra visión estereotipada, nuestros sentimientos convencionales y costumbres, nuestros arquetipos de juicio, no sólo por el placer de hacerlo, sino para tener una experiencia de lo real y entrar, después de haber descartado las escapatorias cotidianas y las mentiras, en un estado de merme revelación para entregarnos y descubrirnos. Así, mediante el choque, mediante el estremecimiento que nos produce abandonar las máscaras y deformaciones, somos capaces, sin esconder nada, de encomendarnos a algo que no podemos definir, pero en donde habitan Eros y Carites.»

2 → *líneas*
Extraído de «Hacia un teatro pobre» de Jerzy Grotowski, editorial Siglo XXI - 1970

...LAS MÁQUINAS POÉTICAS...

(Open House es producto del trabajo de diez alumnos del último año de la carrera de actuación de la Escuela Nacional de Arte Dramático, bajo mi dirección. Este trabajo se conformó como parte del plan de las residencias. Este mail fue enviado por mi a esos diez actores, durante los ensayos de Open House, luego de una tarde agitada del 15/5/01. D.V.)

Dice Karl Kraus respecto de la lógica: "La lógica es enemiga del arte. Pero el arte no debe ser enemigo de la lógica. La lógica debe haber sido saboreada alguna vez por el arte y enteramente digerida por él. Para afirmar que dos por dos son cinco hay que saber que dos por dos son cuatro. Sin duda quien sabe solo esto último dirá que aquello es falso".

Estuve pensando algo a partir de esto. Creo que se trata de crear una máquina poética. Una máquina de elaborar sentidos, máquinas de crear sentimientos alejados de la lógica. Una máquina del $2 \times 2 = 5$

En cada uno de nosotros debe elaborarse una máquina propia. El espectáculo podrá ser la máquina total, la sumatoria. Siempre me gustó definir a los espectáculos como máquinas de producir sentidos. No pensar solo en frialdad cuando pensamos en máquinas, por favor.

¿Cómo es una máquina?

Podríamos verla como una concentración de funciones (o disfunciones) que producen acciones teatrales. Acción es todo lo que me permite un cambio según lo probable (no confundir "lo probable" con "lo posible") y según lo necesario. Lo que no es necesario para un determinado fin dejarlo fuera por más bello que sea. La acción debe producir desequilibrio en las fuerzas. Acción como una cualidad que da color, impactó a lo percibido por el espectador. Es bueno tener siempre en cuenta lo que percibe el espectador. Ponerse en su lugar. Él todo lo tomará como algo del personaje (aunque no estemos más que actuando nuestro propio momento incierto, desconcertado e improvisado). Bullicio o movimiento físico no es siempre desarrollo o crecimiento dramático. Este cambio debe producir algo. Si nada se hace, si no se acciona el equilibrio permanecería estático. Y nos aburriríamos, así de fácil.

Si elaboro un discurso Equis puedo entretener (o no). Si le sumo mi secreto personal que aparece y desaparece como un oleaje en la percepción del espectador puedo decir que estoy comenzando a crear una máquina poética. Algo que se vela y se devela casi al unísono, imprimirá al espectador. Su raciocinio se alertará. Jugar con el sentido del texto y con la aparición del secreto. Jugar quiere decir engañar, lisa y llanamente. Cuando el espectador se ha estirado en su butaca pensando que ya ha entendido y que comprende el juego... alterarlo. Cambiarle las leyes del juego. Comenzar a desnudar el juego. O a taparlo. Quizás sea también momento para mostrar esa virtud de la cual nos sentimos tan orgullosos. O quizás se trate de que nunca se entere de que se trata el juego que estamos jugando frente a sus ojos. Todo el mundo espera "la idea" o al menos "una idea clara". Romper la expectativa. Desarmar la cebolla. Volver a armarla. Hacer desaparecer sus capas. Encontrar los trucos de engaño para que la máquina se ponga en funcionamiento y no se detenga. No detener la máquina no significa que se deba siempre estar en movimiento. La máquina tiene que ver más con la percepción del espectador que con nuestra percepción del tiempo y del espacio. Pensemos que el señor/a de la butaca ve, escucha, piensa, desconfía, decodifica, trata de adelantarse a los acontecimientos, de encontrar referencias en todo ese conjunto de expresiones que soy yo con mi cuerpo, mi voz, mi vestuario, mis objetos, mi música, pero con mis silencios y mis inmovilidades también. Recuerden que el grito se escucha mejor en el silencio. Una mano apuntando a la cara de un actor durante interminables minutos produce más tensión que el disparo. Manejar el suspenso para que florezca la necesidad de saber algo que aún no se sabe. Así se lleva a un espectador de las narices hacia el final.

Pensé en el escenario y pensé en ustedes. Ustedes están obligados a estar ahí. Es una situación seria. La Escuela lo requiere y lo espera. Suficientemente patética la situación. No actuar el patetismo. Dejar que fluya como sentimiento en la mirada del que los ve. Ponerse por debajo del público. Ser inferiores. O al menos no pretender ser más inteligente que el público. Eso los hará a ustedes más queribles. Recuerden que todo actor necesita solidaridad desde el otro lado. Dejad que el público se ponga del lado de los débiles.

Pensé en una capa de cebolla que podría cubrir todo el espectáculo. Desde allí desnudarse. Es la siguiente situación: Ser actores primerizos. ¿No es conmovedor?. Que esa vez que se asoman al escenario sea vivida como la primera vez. No son tontos, no son tímidos. Solo que no saben como se actúa o como actuar en esa situación. O se dan

cuenta que la forma aprendida durante tantos años en la Escuela se les borró por la fuerza del espanto. Espanto del momento. Petrificación más o menos manejada. Casi ni puedo respirar. Espanto y admiración por toda esa gente que ha venido a vernos a nosotros. No puedo dejar de mirar al público con admiración, sorpresa y respeto. Agradecimiento. Tengo humildad ya que voy a hacer algo, y lo voy a hacer lo mejor que puedo, tengo miedo ya que no sé si mi pasar alcanzará a colmar tanta expectativa. Es impresionante el público, nunca lo había sentido. Lo imaginaba de otra manera. Distinto. ¿Distinto cómo?

Entonces solo la persona, no el personaje, enfrentada a ese público. Hago mío el discurso que leí afuera (texto). El público no debe saber que no es mío. Debo engañarlo. Pero para eso debo ser sincero. Cruel paradoja. No debo actuar. No puedo actuar. No recuerdo como se hace. Pero ellos están aquí. Debo tratar de ser aceptado. Hago lo que sea. Pago lo que sea. El público no debe pensar que somos un grupo de actores de provincia que han ensayado o practicado durante años frente a un espejo y ahora por, no sé que golpe de suerte, se encuentran aquí, en una sala céntrica, en plena capital. Miro a mis compañeros. Intuyo que nuestros tiempos de actuación son ilimitados, no tenemos noción del tiempo teatral. Hemos estado solos frente a nosotros mismos como espejos, imaginando fastuosos decorados, hermosas réplicas. No recuerdo que es un conflicto. Solo tengo este texto en la cabeza, por suerte tengo también mi secreto, y alguna que otra virtud que aprendí de niño/a con la que supe hacer las delicias de las fiestas familiares. Y tengo (lo que me mantiene) esta profunda intención cargada de misterio y temor ante este monstruo que parece que me devora mientras me mira con sus innumerables ojos. Tengo ese espacio para quedarme todo el tiempo que necesite, tengo a ese público como una nueva prótesis, solo que no es una prótesis propia, es ajena a mí, pero es un lugar del cual me puedo quedar colgado, me puedo apoyar. Es un paisaje lunar, es él/la amante que supera cualquier deseo soñado. Y no sabemos si nos va a abrazar o nos va a dar una patada en el culo. No hablo con él, hablo para él. Soy capaz de las más terribles confesiones. De las más inauditas exposiciones con tal de querer y ser querido. En definitiva de transformar mi existencia cotidiana y vulgar en una verdadera máquina poética. Y compartirla. Pero de verdad compartirla. Para eso estoy ahí. Si no, me voy. Pienso que las máquinas poéticas entonces deberían estar en la categoría celestial de las máquinas de la verdad. No puedo pensar solo en máquinas de

actuación. Se puede ser verdadero en un escenario sin actuación. O sin encarnar un personaje.

O.K. Todo este corolario es para plantear mi humilde y obvio pedido: Traten entonces de crear una máquina poética. Pienso que si una máquina funciona, luego podría fusionarse con otra y así sucesivamente. Estoy pensando, también, en que algunos no van a entender. No importa, no es una ciencia exacta el teatro. Nunca lo fue. Se puede no entender y ser sublime al mismo tiempo y además, si queda resto, trascender a la idea más acabada. Tradúzcanlo a su experiencia. Creo que no hay nada importante que entender que no hayan entendido fuera de estas palabras.

¿Pero... y cómo se hace todo esto? Para eso sí que no hay receta. Las recetas dicen que la multiplicación da 4, no 5. Tómenlo como una sogá que tiro. Agárrense de dónde puedan. ¿No es inquietante pensarse como una máquina de sentidos profundos, bellos, extraños? Hay que empezar por tratar de imaginárselo como lo hago yo. Sé que hasta ahora sólo está en la imaginación. Sabremos si la máquina finalmente se pone en movimiento en el trabajo del escenario. No podemos verificar nada afuera. Si no, lo haría cualquiera. Y sería mucho más fácil la vida del artista.

Daniel Veronese

Actores

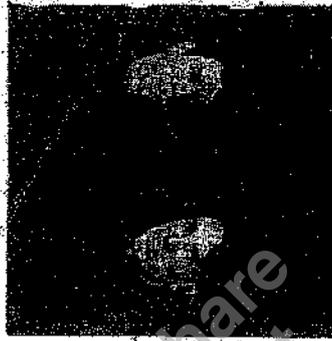
Chica del casting **Melina Milione**
 Chica de Miriam **Eugenia Jurkie**
 Chica del bebé **Juliana Parruchi**
 Chica del conejo **Mariana Paz**
 Chica del piano **Mayra Pose**
 Chico de la guitarra **Juan I. Alvarez Justa**
 Chica del baile **Olga Mari**
 Chica de la paluca **Natalia Segre**
 Chica de la colección **Gustavo Antfaco**
 Chica del bigote **María De Goyechea**

Dirección y dramaturgia **Daniel Veronese**
 Asistente de dirección **Gonzalo Martínez / Marcelo Alcon**
 Diseño de luces **Gonzalo Córdoba**
 Gráficas **Gonzalo Martínez**

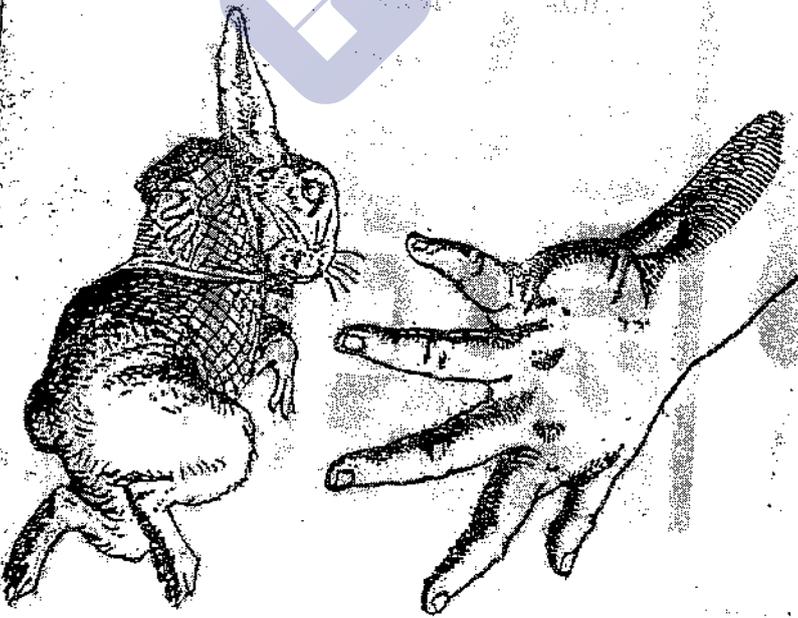
Scenido

- 1) Gais John Calle
- 2) Spiegel in Spiegel Arvo Part
- 3) Startlight Lou Reed John Calle
- 4) Open House Lou Reed Federico Paz
- 5) Solo de guitarra Federico Paz
- 6) Over the Rainbow version de Blixa Bargeld





Agradecimientos: Nany Hense, Pablo Miquelarena, Paulu, Federico, Federico Paz, Dani,
Luis y Quin, Nani, Sofia Segre, Laura Valencia, Facundo Araujo y El Periferico de Objetos.
Teatro Callejón, Humahuaca 3759. Reservas 4862-1167



Sábado 31 de enero de 2004



Suplementos

[> Volver a la tapa](#)

ENTREVISTA: GAMBARO Y PAVLOVSKY

El teatro de la herida absurda

Ñ logró juntar a los dramaturgos Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky. Intercambiaron ideas y contaron cómo atravesaron décadas de vanguardia, militancia, exilios y consagración.

PABLO SCHANTON. .

Cambiar tamaño

Tiempo estimado de lectura 7'54"

La acción transcurre en Don Bosco, sur del gran Buenos Aires, otra siesta inestable del verano 04. El living de un chalet suburbano rodeado de jardín con perro, pileta, hamaca doble y Santa Rita. Una mesita ratona al centro que tiene encima la escultura de un cráneo vítreo. Hay dos sillones. A la izquierda, está sentada la dueña de casa, Ella (Griselda Gambaro, dramaturga) a quien la acompañarán a lo largo de la escena, una aspirina, un pañuelo, un té con limón y dos cigarrillos. A la derecha, El (Eduardo Pavlovsky, dramaturgo y actor) expandido en un sofá frente a un vaso de agua y un cigarrillo desarmado. El clima del encuentro estará definido por dos frases: "nuestra afinidad ética y estética" (que dirá El) y "Nunca fuimos muy amigos pero hay admiración mezclada con cariño" (Ella). El diálogo comienza con ambos mirándose con los ojos apretados, tratando de recordar la primera vez que se vieron en la vida.

El: Ya sé. Fue en el 65, en el Teatro 35, un sótano de Callao y Corrientes. Había una obra tuya dirigida por Julio Tahier (**Viejo matrimonio**), otra de Beckett con Nacha (Guevara) y otra mía, **Acto rápido**. Formaban parte del repertorio del grupo Yenesí que yo había fundado.

Ella: Nunca más estuvimos juntos en un mismo teatro una misma temporada.

El: No, lo que tuvimos en común fueron dos directores: Alberto Ure y Laura Yusem.

Ella: Fue como una amistad a la distancia la nuestra.

El: En los 60, vos eras la única dramaturga argentina que expresaba mi manera de sentir el teatro. Recuerdo que en un ensayo mío ("Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia", 1966) yo me preguntaba por qué el espectador prefería más a (Roberto) Cossa que a Gambaro. La oposición entre absurdistas, nosotros, y realistas (Osvaldo Dragún, Ricardo Halac) surgió más por vos que por mí, porque el Instituto Di Tella te ayudó a trascender. Yo zafé por marginal. Y recogiste muchas resistencias, ¿no?

Ella: Sí, pero me sorprendía todo ese encono hacia mí. Yo no tenía intenciones de ser rupturista o vanguardista. Simplemente a mí el realismo no me salía.

EI: Los que te clasifican de vanguardista son los investigadores o las enciclopedias. Cuando yo hacía teatro en los 60, no me daba cuenta de que era vanguardia. Me divertía hacerlo. Ure sí fue el padre de la vanguardia argentina y (Ricardo) Bartís es hijo de Ure.

Los 50: el hito Beckett

EI: Yo no habría hecho teatro en serio si no hubiera visto **Esperando a Godot** de (Samuel) Beckett dirigido por Jorge Petraglia, con Roberto Villanueva, Leal Rey y otro chico. Es la gente con la que trabajaste vos después en el Di Tella. Pero estamos hablando de fines de los 50. Más que en el sentido estético me sorprendió en el sentido psicoanalítico (yo me había recibido de psiquiatra). Fue la primera vez en mi vida que vi representada mi angustia en un escenario.

Ella: Mirá vos. Yo también fui —era en el Teatro de Arquitectura, me acuerdo— y es un espectáculo que no me lo olvido más. Yo era joven y me impresionó mucho.

EI: La vida entendida como espera me impactó profundamente. Bueno, yo escribí **La espera trágica**, después.

Ella: En **Las Paredes**, un personaje mío que dice "Espere" pero no hice asociaciones con Beckett.

EI: Es tan fuerte Godot que te toca en el misterio, aquello que no podemos controlar pero que padecemos. En el año 75 compartí en París una marquesina con Beckett. Decía **EI señor Galíndez y Happy days**: era el sueño del pibe. Le escribí una carta y me contestó enseguida diciéndome que estaba impresionado porque nunca había pensado que su teatro podía importarle a un psiquiatra. No le escribí más y enmarqué la carta en un cuadrito.

Los 70: psicoanálisis y militancia

EI: Hay algo de patológico en la actuación, como en toda actividad teatral. Me he podido poner en contacto con sensaciones de orfandad, de limitaciones, de terror a través de los personajes que hice; en ese sentido el teatro fue una ayuda terapéutica. Al principio, el psicoanálisis veía el teatro como exhibicionismo del actor, pero Grotovsky lo decía muy bien: el actor es un pobre infeliz, mostrándole sus carencias a los demás.

Ella: Yo, en cambio, nunca me psicoanalicé. Cuando Ure aplicó técnicas de psicodrama a mi obra **Puesta en claro**, era ignorante de cómo se llamaba eso que hacía.

EI: Yo la admiro a ella porque hay un piso estético—ético—ideológico que va más allá de haber leído a Freud o la militancia partidaria.

Ella: Bueno, la única vez que milité fue en la época de Cámpora. Quise integrarme a un grupo de gente de teatro como David Stivel relacionada con el peronismo. Pero dejé; me molestaba la presión de tener que pensar igual y que la disidencia fuera pecado.

EI: La persona más cercana a mí es Luis Zamora y sigo a su lado. Pero me pasa lo mismo que a ella cuando tratan de imponerme ideas porque nuestra visión de la vida es bastante anárquica; difícil, que puedan presionarnos. Griselda es una intelectual latinoamericana y hay cosas políticas que le molestan y las puede decir. Pero ahora hay cierta gente joven que opina que no hay que politizar el teatro. Le preguntás qué opina de la situación actual, y te dicen: "Yo hago teatro; en política, no me meto". Uno como intelectual tiene la obligación de pronunciarse por determinadas cosas. Yo pienso que ella se ha pronunciado

lo suficiente. Pero no pensamos en política cuando escribimos teatro. Hay un inconsciente social que se te mete.

Ella: Es que todo es político, hasta el acto más privado, aun cómo te comportás con tu familia. Mienten los que dicen que su obra no tiene ideología: la política está, aunque sea por omisión.

EI: Los milicos lo sabían y en el 77 nos censuraron (la junta militar secuestró todos los ejemplares de la novela **Ganarse la muerte** de ella) y nos tuvimos que exiliar. La obra que me prohibieron, **Telarañas**, de político concreto no tiene nada, pero se ve el fachismo interiorizado en una familia. Me acuerdo que el secretario de cultura de la municipalidad me llamó y me dijo "Ayer vi **Telarañas**. Si la hubiera visto en Nueva York o en París, me hubiera gustado, pero acá no; sáquenmela mañana". A los pocos días, casi me secuestran.

Ella: En tiempos de Onganía ya había datos en la sociedad de secuestros y de torturas. Pero cuando yo escribí **El Campo** (67) sobre un campo de concentración nunca pensé que se llegaría a tanto en los 70.

EI: Yo hice **El señor Galíndez** después, en el 73. A los torturadores los mostré como seres comunes, afectivos, queribles. Ahí me interesaba mostrar no la patología sadomasoquista del torturador sino cómo las instituciones forman patologías sociales.

Breve interludio feminista

Ella: Nunca me identifiqué con las mujeres de tus obras. Tenés una visión muy machista (risas). Con las mujeres de la obra **El Saludador** de Tito Cossa, también me pasa.

EI: Y sí, yo pertenezco a una generación de machistas (risas).

Ella: Con mi marido (el escultor Juan Carlos Distéfano), lo mismo. De la cabeza, bárbaro, re abiertos, pero de pronto, les sale el macho de adentro. Eso viene de generaciones y generaciones. La cultura argentina en general es machista; basta oír un tango. En el teatro de Gregorio de Laferrere, son todas frívolas, casquivanas, unas harpías.

Los 80: la experiencia de Teatro abierto

Ella: En el 81, Teatro Abierto fue un acto político que no modificó el teatro. Cambió la actitud del público hacia el teatro y puso de acuerdo a la gente contra una situación social.

EI: Multiplicó una micropolítica de resistencia. ¿Y dónde medís si eso tiene repercusión? En la represión. En un día voló un teatro. Era una multipartidaria teatral y ya no importaba más lo de absurdistas y realistas: estaban Cossa y Gambaro juntos (de ella se vio **Decir sí**). Estábamos volviendo del exilio y yo puse **Tercero excluido**.

Ella: Fue único. Cuando desapareció el momento histórico, y aunque se quiso mantener la experiencia, ya no fue posible.

EI: Fue como el Mayo del 68 del teatro argentino.

Los 90: ¿Dramaturgia de autor o de actor?

Ella: ¿Qué es eso que se llama "Teatro no representativo"?

El: Mirá, el teatro no representativo es más ambiguo; no tiene personajes fijos, podés salir y aparecer como persona. Lo hago yo ultimamente; lo hace Bartís. No se basa en un texto fijo que hay que respetar y representar.

Ella: El camino de Bartís me parece tan legítimo como el trabajo con un texto. Yo me enojo porque algunos actores y directores pelean contra el texto y creo que lo verbal tiene una importancia dramática que no se puede dejar de lado. Si tocás una palabra de un texto teatral, no tocás una palabra nada más, estás metiéndote con acciones dramáticas.

El: Cuando actúo mis obras, descubro, metiéndome en el personaje, que ciertos textos míos adquieren una variedad de sentidos que no tenía claros cuando escribía.

Ella: Si, depende de quién modifique el texto. En **Puesta en claro**, Ure les cambió la entonación a los diálogos, les puso un tono canyengue, y había tal potencia que fue maravilloso. Yo trato de proteger la estructura verbal pero una buena puesta nunca traiciona al texto, le busca otros caminos, lo enriquece.

Hoy: Shakespeare

Ella: Para mí, Shakespeare está vigente porque en él está el mundo. Yo no tengo que ir a buscarlo, lo tengo incorporado en mí. Cuando escribí **La Señora Macbeth** que se estrena en Abril, lo hice a texto cerrado.

El: Hay un por qué detrás de **La Gran Marcha** (adaptación de **Coriolano** que hizo el año pasado con Norman Briski). El personaje de Coriolano me subyugaba, y buscaba un director para hacer una versión contracultural. No quería hacer un Shakespeare correcto, sino buscar la multiplicidad de deformaciones implícitas. No quise hacer como el **Ricardo Tercero** de Al Pacino, con ese esfuerzo de no parecer yanqui.

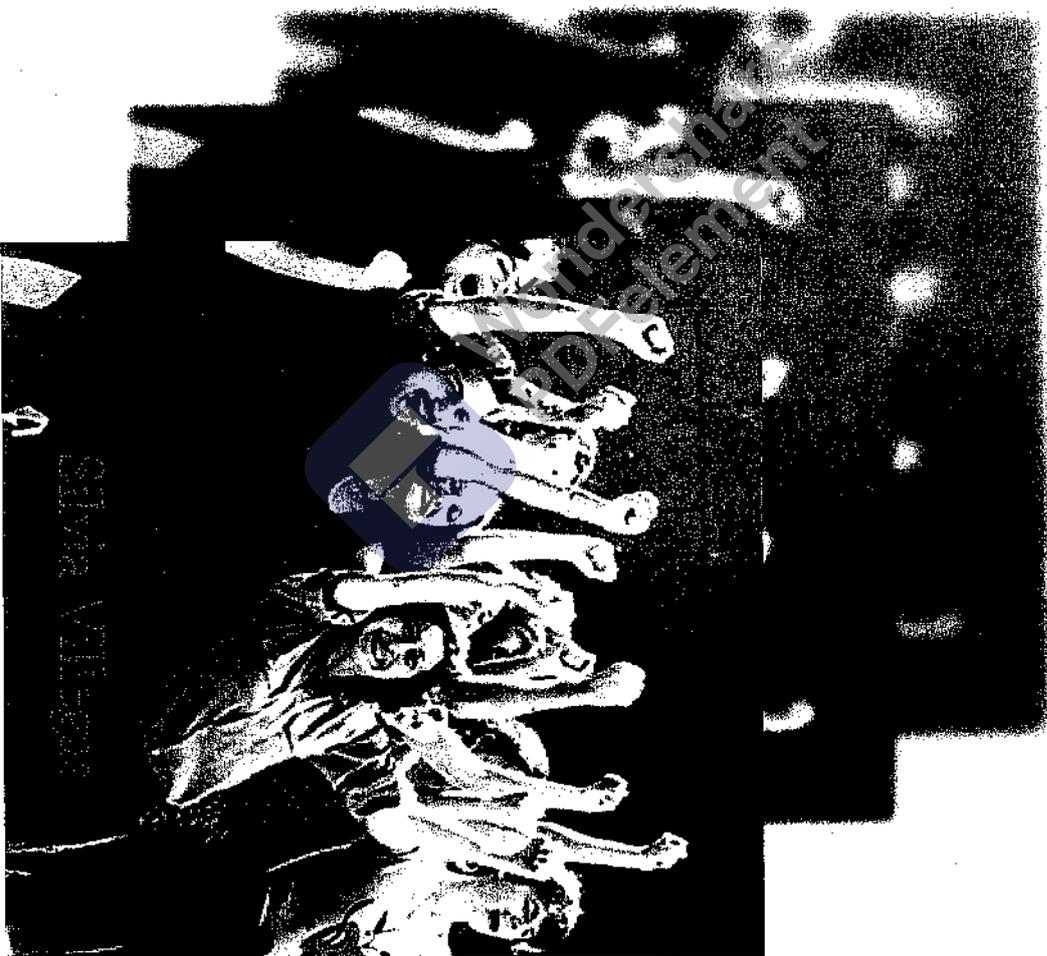
Ella: Nunca podremos hacer a Shakespeare como se supone que es en realidad porque vivimos aquí y ahora.

La bocina del remis rompe el diálogo. Atardece con benteveos. Hora de irse. El y ella se prometen volver a verse sin excusas periodísticas. Ahora una bocina de tren a lo lejos. Telón.

EL LIBRE TEATRO LIBRE

Córdoba 1969-1975

Teatro Político en Argentina



Silvia Villegas nació en Córdoba en 1961, es madre de dos hijas.

Profesora y Licenciada en Historia, egresada de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la UNC. Postulada en Género, Educación y Desarrollo por World University Service en Santiago de Chile. Master en Arte Latinoamericano por la Universidad Nacional de Cuyo-Mendoza. Profesora Titular de Historia de la Cultura Americana I en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

Ha trabajado en actuación, asistencia de dirección y dramaturgia en Teatro y Cine con Roberto Videla, Graciela Mengarelli, Oscar Rojo, Paco Giménez y Paula Markovitch.



Diseño de Tapa: Universitas
Edición: Universitas
Producción Gráfica: Universitas.

13

Esta Editorial realiza venta directa a público y Librerías, prescindiendo de distribuidores, para tratar que el libro llegue al lector al menor precio posible. Los pedidos se pueden realizar a la dirección de la Editorial o al siguiente correo electrónico:

Email: editorialuniversitas@yahoo.com.ar

Villegas, Silvia

El libre teatro libre, Córdoba 1969-1975 : teatro político en Argentina . - 1a ed. - Córdoba : Universitas Córdoba, 2015. 314 p. ; 21x15 cm.

ISBN 978-987-1457-88-5

1. Teoría del teatro. I. Título
CDD 792.01

Fecha de catalogación: 26/02/2015

Prohibida su reproducción, almacenamiento y distribución por cualquier medio, total o parcial sin el permiso previo y por escrito de los autores y/o editor. Esta también totalmente prohibido su tratamiento informático y distribución por internet o por cualquier otra red. Se pueden reproducir párrafos citando al autor y editorial y enviando un ejemplar del material publicado a esta editorial.

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

© 2015 Primera Edición. UNIVERSITAS.

iv - Universitas

"...avanzaba lentamente, yo hubiera dicho que agazapada aunque su cuerpo se mantenía erecto, pero era más bien el tono de

su marcha, un avance a pasos lentos, hipnóticos, como quien se prepara a dar un salto..."

Las Ménades, Julio Cortázar

Silvia Villegas

(4) Surge del cruce de información entre *Las Lunas del teatro, La voz del interior, Diario Córdoba* y nuestros propios registros en entrevista.

(5) Pág. 10 y 11 Programa de mano de *Teatro Estable de la Universidad de Córdoba*. Argentina. Departamento de Arte Escénico de la Escuela de Artes de la UNC. Programa N° 1. Secretaría de Difusión teatral. Córdoba. Capital del teatro. *Alicia en el país...* 1971.

(6) Programa de mano de *Teatro Estable de la Universidad de Córdoba*. Argentina. Departamento de Arte Escénico de la Escuela de Artes de la U.N.C. Programa N°5. Secretaría de Difusión teatral. Córdoba. Capital del teatro. 1972

(7) Los documentos referidos la trayectoria de *La Chispa* han sido facilitados por Paco Giménez y Asociación Teatro La Cochera.

El Libre Teatro Libre

CAPITULO III

LIBRE USO

DEL CAPITAL DRAMÁTICO

Un proyecto artístico colectivo

La creación colectiva es la metodología de creación teatral adoptada a instancias de María Escudero, por los integrantes del *Libre Teatro Libre*. Esta modalidad de creación permitió concentrar y distribuir de manera social los recursos intelectuales y educativos, estéticos y conceptuales, aportados por cada uno de los integrantes del grupo. Bienes, escasos individualmente, heterogéneos, fueron potenciados y puestos en valor colectivamente. Este capital cultural así administrado permitía obtener una aproximación profunda a las definiciones teatrales que deseaban. La creación colectiva deviene así en un modo de producción de arte que maximiza los recursos para poder profundizar en los aspectos investigativos.

Colectivizar la creación teatral fue un presupuesto propuesto al grupo por María Escudero desde una serie de prerrogativas de orden político y estético de los cuales surgió la necesidad de organizarse grupalmente, a tiempo completo y sustituyendo los tradicionales enrolamientos del teatro burgués. El grupo de creación colectiva es un modelo de interacción social, con fines artísticos, donde los objetivos de la reunión son explicitados y acordados grupalmente, asumiendo el grupo la autoridad sin jerarquías, horizontalizando todas las relaciones y otorgándosele a cada individuo pleno reconocimiento de sus aportes al colectivo como su capacidad de generar acciones artísticas diversas.

Silvia Villegas

La metodología de creación que el *Libre Teatro Libre* va delimitando en su proceso puede seguirse en diversos documentos publicados en los años setenta en Cuba y Colombia. La difusión de estos documentos tenía el explícito propósito de difundir la metodología de creación, hacer conocer el ideario político/artístico que lo animaba y estimular la formación de nuevos grupos de teatro político. Considerando que la creación colectiva es ya histórica, es decir que la reconozcamos instalada en una dinámica espacio/temporal pretérita, esos documentos ponen de manifiesto el uso político del capital dramático puesto a consideración, en un extendido mercado de bienes simbólicos, a nuevos receptores. Se trata de la puesta en práctica de un proyecto artístico pedagógico que supone sujetos/artistas en procesos de interacción prolongada, en marcos institucionales, según una intencionalidad de enseñanza, con eje en un campo problemático de conocimientos, dispuestos en orden hipotético, para su resolución grupal.

La creación colectiva en la experiencia del *Libre Teatro Libre* significó que todos los miembros del grupo asumieran entera responsabilidad sobre el proceso creador. María Escudero coordinó el grupo y la mayoría de sus integrantes consideran que desarrolló un proceso de integración al grupo como una miembro más en tanto sus propuestas tuvieron plena vigencia durante toda la experiencia. La democratización propuesta por María Escudero resulta ser una de las condiciones para la construcción del hecho teatral. El *Libre Teatro Libre* lleva así adelante una modalidad de creación colectiva donde profundizan el estilo de vida democrático y contestatario.

El Libre Teatro Libre

Treinta años después de transcurrida la experiencia María Escudero recuerda en entrevista, emocionada y poniendo énfasis en cada palabra, cuando ubica a la creación colectiva en el marco de realizaciones de un proyecto revolucionario:

"digamos que lo mío de la creación colectiva es una cuestión ideológica y política, las revoluciones son movimientos colectivos no de individuos, sin esa colectividad no hay revolución que dure, esa es la prueba".

Así planteada la creación colectiva deviene dispositivo múltiple, complejo y con fuertes determinaciones de orden epistemológico en lo que a la concepción de arte se refiere; de orden político en tanto implica un proyecto utópico de realización social, y de nivel pedagógico en tanto se refiere a una modalidad relacional basada en la enseñanza. Todas estas dimensiones nos colocan frente a una organización artefactual de tiempo/espacio, formas/contenidos, tipos de intervención y relación que provocan situaciones para generar determinado tipo de acontecimientos. En este sentido consideraremos en este trabajo *la creación colectiva histórica*, la forma de creación teatral que se extendió a toda Latinoamérica en los años sesenta y setenta, las décadas de máxima politización y expresión artística continental. (1)

Teatralizarse y politizarse

El proyecto teatral del *Libre Teatro Libre* está inscripto en la concepción de un sujeto crítico como elemento fundante de la actitud intelectual y artística. Esa crítica, o necesidad del conocimiento, en el sentido kantiano de crítica, está presente en las obras del *Libre Teatro Libre* desde *El asesinato de X*, su primer trabajo tanto por su intensidad formal como temática y hasta *el Fin del Camino*, el último espectáculo presentado en Córdoba. Plantean una fuerte valoración de la gesta colectiva y popular, se pronuncian por la voz popular que reclama ser relatada y asumen que el teatro, en el plano dramático, sea su altavoz. Recurso que cuenta con la capacidad de enriquecerse ininterrumpidamente ya que está dada por el material tomado del cotidiano político o como prefieren llamarlo ellos "la realidad". La realidad en tanto construcción interpretativa y relativa al universo de los teatrístas, se expresa como contexto de enunciación, está focalizada, intencionalizada en tanto que "el teatro organiza un sistema de interpretación de un universo a otro" (PAVIS, P, 2000:100) mutación observable en la traslación sujeto/personaje/sujeto. *El asesinato de X*, *Contratanto* y *El fin del Camino*, refieren a situaciones sociales y políticas que son propios del universo social/cultural popular, proletario o campesino, universo, por cierto, diferente del de los actores, en tanto sujetos del imaginario sociopolítico de la clase media. La operación dramática que realizan, consciente/ explícita/ política, resulta de la transposición del drama de clases, desciframiento de códigos de orden cultural, convirtiendo en

residual aspectos de la cultura popular que no buscan referir, que no les interesan o no ven.

En tanto nos interese integrar el sistema teatral del *Libre Teatro Libre* a una tipología de puesta en escena como sugiere Patrice Pavis su lugar en esta taxonomía sería la de *puesta en escena ideotextual* toda vez que los niveles de ficcionalización/concretización/ideologización sobredimensionan el contexto social. Ese alto grado de ideologización (PAVIS, P.2000:103) se expresa en el texto dramático -guion de improvisaciones históricamente documentado- y texto espectacular -si bien conservan su función/delimitación arte- está saturado de expectativas en virtud de respuestas de orden extrateatral, dirigidas al cuerpo social de contexto, lo cual marca cierta desviación del teatro hacia el campo político social. Toda la operación artística está subordinada a una lectura contextual social muy viva, definida como urgente, como condición primordial para hacer teatro, antes que tema, problema, concepto o cuestión.

El sistema político que anima al grupo a convertir el teatro en herramienta de transformación es la de poner al socialismo como horizonte utópico de expectativas de liberación, una política distributiva con justicia social "para marchar hacia el poder popular" (LTL, 1972) como afirman en documento grupal los integrantes del *Libre Teatro Libre*. En la práctica concreta de los integrantes del grupo, esa revolucionaria transformación se traducía en experiencias cotidianas sumamente exigentes que ponían en jaque la vida privada o familiar como las que recuerda Lindor Bressán en entrevista:

Silvia Villegas

"para la elaboración de "El fin del camino" llegábamos al Teatro a las nueve de la mañana y nos íbamos a las nueve de la noche y ahí estábamos ensayando El fin del Camino y yo tenía que ir a militar a un barrio, dos o tres veces tenía que ir a un curso para gente de Barrio Oña donde estaba trabajando y ahí había hecho un centro cultural, todavía debe quedar el baño de ese lugar, lo hice yo, hacía de albañil, la militancia implicaba eso.... nuestra verdad era que uno tenía el eleteele y que ahí era el creador, pero el material estaba allá, en el barrio y la vida pasaba por otro lado".

El mismo Lindor Bressán al explicar el proceso de politización que lleva adelante durante su experiencia en el Libre Teatro Libre lo ordena para relatarlo en un crescendo febril que anticipa la tragedia histórica cuando recuerda como:

"la politización es el Cordobazo, el Lumière, los cafés y Chile, la unidad popular de Chile, el encuentro con los estudiantes, los debates, los debates en Colombia, después de El asesinato de X discutir el contenido y qué propuesta política nosotros llevábamos, qué se estaba haciendo, qué se estaba produciendo en el propio debate de la obra, éramos marxistas sólo que nos faltaba leer Marx, éramos brechtianos pero aún no habíamos leído Brecht, esa politización fue creciendo y el sesenta y nueve fue conocer la cosa, en el setenta ya defenderla, en el setenta y tres a través de las instituciones y los partidos, en el setenta y cinco si no militabas eras un marciano, después un aluvión de violencia."

El Libre Teatro Libre

La dinámica de vida en la ciudad de Córdoba de esos años orientaba hacia esas vivencias y el grupo respondía a ese compás colocando al teatro como una estrategia política más, recordada con cierta agitación por el mismo Lindor Bressán:

"la cantidad de actos de solidaridad en que participaba el eleteele nadie podría tenerlos registrados porque eran todos los días, cuando se tomaba un barrio, cuando había asambleas, cuando había un evento en un sindicato amigo, iba alguien del eleteele y hacía un parfleffito teatral"

Aun habiéndose desarmado el grupo, en 1976, transitando la traumática experiencia del exilio, todos los miembros del Libre Teatro Libre continuaron ligados al teatro, unos más profesionalizados que otros, sin abandonar la orientación artística de vida. María Escudero explica este hecho inscripto en una matriz de orden existencial que necesariamente debía ordenar todo el proyecto de vida del actor:

"Un proceso como el del eleteele no era resultado de hidrógeno más oxígeno, sino que era un resultado mucho más complejo, más denso, porque estaba básicamente el hecho de haber vivido en Córdoba, y haber vivido las circunstancias que habíamos vivido y haber podido, y luego el coraje que tuvimos de largarnos, ese es el destino del actor, el destino del actor no es ser burgués..."

Para que el teatro fuera político tenía la urgencia de plantear temas, problemas y cuestiones accesibles a los sectores populares a fin de concientizar sobre las condiciones de clase y el proyecto socialista revolucionario. Como lo expresan en la publicación firmada por el grupo en Cali 1972 al presentarse la edición de su primer trabajo, *El asesinato de X: "convertir el teatro en un agente revulsivo, que volviera a la gente, a sus problemas en lugar de alejarlos de ellos, que los hiciera adoptar también una actitud igualmente crítica y autocrítica"* (LTL, 1972)

Hacer teatro exigía todo, dejar el mundo anterior de los padres, del barrio y las tradiciones locales, a fin de acceder al arte y hacerlo político. Todo lo anterior era burgués y conservador, el *hombre nuevo* es el postulado ético que halla su concreción en un cambio absoluto de vida y entrega. La mística de esta teatralidad es vivida por los jóvenes ingresantes a la Universidad en 1969 con particular encantamiento y les permitía la entrada a un mundo de adultez política que no se las ofrecían otras instituciones. Todo era percibido como inauguración, se sentían fundando una experiencia y ello los llevaba con más convicción a vivirlo como la primera vez:

"La del eleteele -recuerda Roberto Videla, en entrevista- fue una experiencia total de vida y fuerte compromiso político propio de los jóvenes setentistas, nos juntábamos a las tres de la tarde y estábamos de tres a nueve más o menos. Eso era para el trabajo de preparación física, tanto como de improvisaciones para las obras. Ya no eran improvisaciones libres, sino para producir material para las obras. Bueno, discutíamos,

teníamos cosas para leer, que podían ser de teatro, de marxismo, de psicoanálisis, o de las cosas que nos interesaban en aquel momento, una especie de confluencia, un momento particular. Pero además de esas seis horas estaban todas las funciones que teníamos durante la semana y toda la preparación a la mañana, hacíamos encuentros teóricos, discusiones y manejo publicitario".

Para estos jóvenes artistas teatralizarse y politizarse eran experiencias entrelazadas que se contenían unas a otras, de tal modo que concibieron su teatro provistos de los mismos instrumentos que la experiencia política, en sentido amplio, demandaba: se convirtieron muy pronto en militantes, asumieron comprometidamente los valores y las prácticas del proyecto de liberación marxista, determinando de esta manera los supuestos ideológicos de sus obras, y con esa orientación se profesionalizaron en el teatro.

Asimismo el viaje significó otra instancia de politización y profesionalización intensa para el grupo. Los miembros del *Libre Teatro Libre* viajaron repetidas veces por Latinoamérica, ésta fue una búsqueda, una definición y el fortalecimiento de una identidad artística que les permitió regresar a Córdoba y establecer una medida. Este modo de experimentar la vida artística definió muy pronto diferentes instancias de diferenciación y especialización teatral dentro del grupo, tal como lo recuerda María Escudero:

"después ya estábamos divididos en varios grupos y corríamos de una función a otra, en los huecos trabajábamos en café concert, escribíamos para café

Silvia Villegas

concert, rompíamos con todo lo que era la lógica del teatro en Córdoba, y la lógica del teatro del país y del teatro en Latinoamérica."

En marzo de 1972 regresan a Córdoba, después de haber viajado por Chile, Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia y se plantean la necesidad de seguir en Córdoba viviendo enteramente del teatro. En Chile, el trabajo en la Universidad Católica les devolvió una imagen de sí, de los otros del grupo, y del público en la medida que allí el grupo tuvo que definirse en un contexto altamente determinado por la política tal como lo expresaba la sociedad chilena en 1972 y particularmente los jóvenes universitarios santiaguinos. Desde la Universidad Católica de Chile orientaron un movimiento artístico y cultural de ampliación a los sectores populares. El proyecto socialista que se jugaba en Chile se expresaba, además de en los tradicionales espacios de la política y la economía, en un movimiento cultural de gran diversidad artística donde las universidades tuvieron un papel fundamental. Insertos en este medio, además de hacer funciones en la Católica para la comunidad universitaria, el *Libre Teatro Libre* dio funciones en barrios y pueblos cercanos a Santiago en virtud de vinculaciones con sindicatos. En Chile se definió además la creación de obras para niños:

"No tuvimos la intención de hacer cosas para chicos -señala Luisa Núñez en entrevista- pero eso surgió en Chile porque se llenaban las plazas y los clubes a donde íbamos y allí surgió. La verdadera historia de Tarzán, era la realidad la que nos daba las necesidades, no surgía porque dijéramos

72 - Universitas

El Libre Teatro Libre

comercialmente nos va a convenir, o algo hay que hacer, todo surgió de la necesidad."

El teatro para niños es entonces resultado de una clara conciencia de la necesidad de atender a ese público no explícitamente convocado pero presente en la dinámica social real, que acompañaba a sus padres cuando llegaban los artistas a su barrio. El viaje permitió desarrollar experiencias de profesionalización que no se vislumbraban en Córdoba otorgándole nuevos alcances al proyecto de integrarse a la cultura popular.

73 - Universitas



EDITORIAL

Desde que logramos poner a la Editorial INTeatro nuevamente en marcha –luego de un largo tiempo de materiales a la espera de ser impresos y de circular por el país– nos propusimos repensar la forma y los contenidos de todas sus producciones: los libros, los Cuadernos Picadero y la Revista Picadero. Replanteamos el equipo de trabajo y sus modos de producción, manteniendo los aportes de periodistas, colaboradores y diseñadores históricos, para sumar nuevas voces y nuevas miradas. Nos propusimos abrir el juego para actualizar nuestra producción y redefinirla, fortalecer su carácter federal y hacer foco en las discusiones que tienen que ver con las problemáticas del teatro contemporáneo.

Este número es el resultado de ese gran trabajo. Tenemos una nueva revista que refleja los valores que propicia la nueva gestión: la transparencia, la eficiencia, el diálogo y la innovación. Pudimos hacerla gracias a un equipo de profesionales y artistas comprometidos y talentosos.

Celebramos que la revista del Instituto Nacional del Teatro encuentre una forma más actualizada para festejar los 20 años de la Ley Nacional del Teatro.

Es la Revista Picadero que queríamos. Esperamos que disfruten de su lectura tanto como nosotros disfrutamos creándola.

—*Marcelo Allasino*

DIRECTOR EJECUTIVO DEL INT



ENTREVISTA A NORA MOSEINCO

EL ACTOR Y LA ACTUACIÓN

Una creadora teatral multifacética. Trabajó como directora en la serie televisiva Magazine For Fai, de alto impacto en los 90, donde un grupo de chicos generaba una lúcida parodia del mundo adulto en torno al personaje de Mex Urtizberea. Hoy está abocada exclusivamente a la docencia.

TEXTO: JUAN GARFF - FOTOS: MAGDALENA VIGGIANI



Como directora algunos de sus aciertos fueron *Glorias Porteñas*, el musical con Soledad Villamil, y *Todos contentos* de El Descueve. Fue coach actoral de niños en varias películas, como *El Faro*, de Eduardo Mignona. Sin embargo, es muy reconocida como maestra de actores. Se incorpora a la tarea de formación en el espacio de Hugo Midón, pero sin abandonar su propia escuela creada hace casi veinte años. De allí salieron Violeta Urtizberea, Julieta Zylberberg, Martín Piroyansky, Mariana Chaud, Martín Slipak y Alan Sabagh, en otros. Muchos de ellos vuelven a sus clases para seguir entrenando un método que, según sus palabras, considera “poco eficiente”.

– **¿Hace tiempo que no dirigís?**

– Me llamaron de la TV para hacer cosas con chicos parecidas al *FOR EAI*, o puestas con jóvenes. Pero hará unos nueve años, más o menos, sentí el compromiso de dedicarle toda mi energía a la formación. Para mí, la escuela (en la que también formo docentes) es un espacio de pensamiento, y me vi en la necesidad de que, aquello que en los inicios desarrollé muy intuitivamente, tomara forma teórica y de transmisión. Por eso dejé de dirigir. Comprendí que había perdido las ganas. Lógicamente, este tipo de tarea no atrae mucho a la prensa.

– **En tus experiencias de dirección está ese germen. Te preocupa más el actor que la puesta de una obra. O sea, no decís “quiero poner un Shakespeare y busco los actores...”**

– Siempre me encendió mucho más la actuación que la obra. Y lo que más me inspira en este momento, son los actores en situación colectiva, más que el actor solo. Lo que pasa en ese entramado grupal, mientras la gente aprende. No es entrenar la puesta o el armado del personaje. Es entrenar esta propuesta de estar con los otros en alta escucha, con alto desarrollo creativo. No tiene que ver con el resultado. No hay nada en relación a la estructura, la obra, el personaje. Es otra cosa.

– **¿Tenés referentes en esto?**

– Yo soy tremendamente intuitiva, trabajo sin parar dando clases desde mis 18 años. Estudié hasta los veintitantos y aprendí en su momento de cada uno. Pero no fui discípula de nadie. Seguí investigando con esa gran fuente que es el trabajo y la reflexión sobre el trabajo.

– **¿Te encontraste con experiencias parecidas?**

– Veo trabajos como los de Guillermo Cacace, gente que investiga en otra dirección pero que ven al actor, no en el terreno de lo intelectual, sino en el de apertura. Me identifica el alto juego que expresan las puestas de Ciro Zorzoli. O miro *Manchester junto al mar*, la película, y siento que el director (Kenneth Lonergan) se está divirtiendo con sus decisiones. No le importa lo que debe contar: está en una cosa de presente absoluto y no en la cosa textual. Veo a ese director y me parece extraordinario lo que decidió hacer, no importa si es

MINIBIO

Estudios

Se formó con los maestros Hugo Midón, Cristina Banegas y Ricardo Bartis.

Teatro

Dirigió, entre otros, los espectáculos *Glorias porteñas* (1999), *Cosa de varios* (1998), *Todos contentos* (2000), *Marea* (2000).

Coaching actoral

En cine: *El faro* de Eduardo Mignona (1990), *Whisky Romeo Zulu* (2004) de Enrique Piñeiro.

En TV: *Quién es el jefe* (2004), *Patito feo* (2006).

drama o no. Al igual que *Rita*, la serie danesa en Netflix. Me identifica el nivel de decisiones que toman, que se dejan llevar por algo que no es lo mental.

– **Trabajás mucho con niños y adolescentes, ¿pensás que es una edad especialmente sensible para entrar en la actuación?**

– Algunos dicen que los niños y los adolescentes son categorías aparte, y que después están el teatro y los adultos, que recién ahí empieza algo. Considero todo lo contrario. En julio y en diciembre hago intercambios: alumnos adultos que tienen cinco años de formación conmigo, se juntan con otros de doce, catorce años, que también tienen cinco, seis años de entrenamiento, porque entraron a los nueve a la escuela. Entonces ves gente que tiene la misma información, la misma cantidad de entrenamiento y con el mismo sistema, porque aquí no es que el niño juega, el adolescente improvisa y el adulto hace texto; el trabajo es el mismo. Y entonces, los adultos, al entrar en ese intercambio, se estremecen, se conmueven y hasta lloran, porque sienten la entrega de los chicos. Hay algo altamente emocional en los adolescentes, que no está en el «deber ser», sino en lo que les produce estar ahí abriendo puertas. Ese intercambio produce algo muy nutritivo. El adulto tiene la posibilidad de pensar o traer algo más pensante sobre el trabajo, pero el niño y el adolescente tienen otro nivel de entrega que el adulto no lo puede creer, está en el aire. El adulto está pensando mucho más en su resultado. Y el adolescente y el niño celebran estar en algo vivo.



“La experiencia de la actuación está basada en la alegría más ceremonial y bella del juego más verdadero. No es un acto intelectual, es un lugar de pasión y alegría y no de expectativa”.

– *A tu espacio vienen chicos que simplemente buscan hacer una actividad más, y otros que van a un casting y tal vez después llegan a ser Julieta Zylberberg. ¿Esa fluidez entre unos y otros aporta algo?*

– Sí, no tengo la menor duda, porque el deseo de ser actor es un problema. La experiencia de la actuación está basada en la alegría más ceremonial y bella del juego más verdadero. No es un acto intelectual, es un lugar de pasión y alegría y no de expectativa. Entonces cuando se mezclan y alguno termina siendo actor, es extraordinario: resulta que soy actor. Te queda en la piel la experiencia del goce y no de hacerlo bien, que eso claudica mucho. En esa entrega van a encontrar su singularidad, sin querer lograrlo. Eso es lo que más me diferencia de otros procedimientos. La intención de querer lograrlo para mí tensa mucho. Si yo ahora sólo pensara qué te voy a decir en esta entrevista, no te podría escuchar.

– *FOR FAI fue bueno y, además, un éxito, ¿por qué no aparecen otras experiencias así?*

– FOR FAI nació porque Mex (Urtizberea) vio una muestra mía y dijo “esto es genial, es lo que yo hago con la música, vamos a hacer algo con esto”. Le contesté que sí, por corazonada total. No dijimos “esto funciona, esto es comercial”. Me mataba para que esa energía que es tan difícil de lograr no se perdiera con el éxito del resultado. Y lo logramos. Es muy difícil hacer esa cosa presente, de posibilidad. Actualmente no hay tantos equipos, hay más directores. Lo de FOR FAI fue un equipo.

– *O hay otro tipo de equipos. Disney tiene uno para hacer Soy Luna...*

– Que es formidable, pero son equipos pensados para lo comercial. Y lo digo sin ningún tipo de prejuicio. Lo que no hay es equipo de esto, que piense no comercialmente, como hicimos nosotros.

– *Porque ahí está el producto pensado antes y después buscas cómo hacerlo.*

– Exactamente, y esto es al revés. Trabajo igual en las clases. Nunca sé qué va a pasar en una clase. Y así era el FOR FAI. Ensayábamos, aparecía tal cosa, entonces se escribía. Y creo que

esa es la manera. Este procedimiento tiene mucho caos, mucho material residual, pero es la única manera de que aparezcan cosas así. No tiene que ver con la eficiencia. Es un entrenamiento que no genera un actor eficiente. Genera un actor altamente libre, pero no eficiente, puede sentir que no sabe cómo volver a hacer lo que acaba de hacer.

– *Sin embargo, tuviste alumnos que resultaron siendo actores muy eficientes.*

– Pero después de haber trabajado mucho. La veo a Violeta (Urtizberea), a Julieta (Zylberberg), a Marina Belatti, a muchos ex alumnos divirtiéndose mucho haciendo sitcoms. Me muero de risa y lo celebro. Pero para entrar en un formato ya dado y divertirse tenés que tener muchas horas de oficio real. No va a salir tan rápido cuando venís de este tipo de formación.

– *Con los chicos existe frecuentemente una enorme presión de los padres que quieren que sean estrellas, como los que quieren que sus hijos sean futbolistas. ¿Logras mantener a los padres a raya o son otros padres con los que lidiás?*

– Son otros padres. No hago muestras, ese es un dato enorme. En un momento me di cuenta que causaban un gran estrés en muchos chicos. Hay procesos que son felices, pero a la vez muy lentos. La mayoría de los alumnos son muy felices acá, pero todavía no están para que el trabajo sea visible. No fomentamos esa idea de la visibilidad, de mostrar enseguida un personaje. Los padres están muy agradecidos porque sus hijos dicen que son felices. Y eso que no saben muy bien qué hacen ni cómo trabajan; pero confían en el trabajo.

– *¿La escritura forma parte de la formación? ¿Tiene presencia en tu escuela?*

– Tiene presencia cuando ves lo que ocurre con la palabra de un alumno que tiene un caudal dramático. Hay actores que, con palabras de otro, los ves intérpretes; o sea, que necesitan la palabra de otro, la pasan e interpretan. Y otros que decís, es una exquisitez, esto quiero seguir escuchándolo, tienen un texto propio. Éste es un trabajo que habilita eso, que escuches tu singularidad y no te pelees con la del otro. Un chico de doce años



NORA MOSEINCO
EN SU ESPACIO
DE TEATRO.

me preguntó quién era el autor del ejercicio, “¿el actor o vos?”. Y yo le dije: “¿A vos qué te parece?”. “Los dos”, me contestó. Y es así, es algo que está ahí entre los dos, no es de nadie; yo «estoy estando» mientras que el actor «está estando», me escucha y algo aparece. ¿De quién es? Es una pregunta extraordinaria. Y es hermoso que alguien de doce años se la haga. Creo profundamente en el actor que se ofrece al director y el director que se ofrece al actor sin saber qué va a ocurrir. Eso es lo que yo trabajo. No el director que pide al actor y el actor que le da lo que el director pide.

– **¿Hacia dónde querés llevar al actor?**

– A ser un actor con una enorme disponibilidad. Disponibilidad no tiene que ver con la versatilidad, no me interesa que un actor sepa hacer muchas cosas, sino que esté altamente libre mientras trabaja dando lo mejor de sí en ese momento. Te doy un ejemplo muy obvio: Francella ahora hace cosas súper dramáticas, pero no tuvo ningún prejuicio en hacer antes lo contrario. Creo mucho en el actor que se permite estar donde se siente libre. Trabajo con actores que les encanta cantar canciones de su infancia, aunque no tengan ninguna calidad. Como en la puesta de (Alejandro) Tantanián, *Todas las canciones de amor*, cuando vi que dejó que Marilú Marini cantara. Nada es bueno, nada es malo. Almodóvar te conmueve, él no piensa si hace algo que parece una telenovela. Hecha con amor y entrega se convierte

en un acto totalmente expresivo. Un alumno que canta sus canciones, cuando termina se pone a llorar; amplió enormemente su emocionalidad permitiéndose cantar eso, no pensando “soy cantante”. Para mí un actor no es tal porque explica, porque representa, porque implica algo para la obra, sino que escucha lo que se habilita en uno y tiene esa fuerza de que le está pasando algo, no que es útil. No es el actor útil.

EPÍLOGO

Whatsapp de Nora, dos horas después de la entrevista: “Después de encontrarnos llamé a un productor que me había ofrecido hacer algo para chicos y le dije que estuvimos hablando, le propuse juntarnos en un cruce con otros dos o tres directores y un músico, podría estar bueno. Tomé el impulso, te quería agradecer, ya que el cruce de pensar con otros te organiza”.

¿Qué significa formar espectadores?

Por ANA DURÁN / Argentina

Hace tres años y medio creamos el Primer Programa de Formación de Espectadores gracias a un convenio con el Instituto Nacional del Teatro y el Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad. A partir del año pasado se sumó el Centro Cultural Ricardo Rojas, lo que nos permitió ampliarlo a Formación de Espectadores de Cine, además de sumar obras de teatro, y esta segunda mitad de año se sumará Proteatro. Todo un logro haber juntado a las principales instituciones que subvencionan el teatro de la ciudad en un proyecto que quiere acercar a adolescentes y adultos de escuelas municipales de enseñanza media con sus respectivos docentes a ver lo mejor del teatro independiente de la ciudad.

Cuando nos preguntamos qué significa formar espectadores, la primera respuesta global que surge es poner el foco en comprender todos los agentes que integran este sistema de comunicación que estuvo resquebrajado durante muchos años, después intentaremos algunas explicaciones del por qué. Esos agentes son la escuela (el sistema escolar), los docentes, los alumnos (adolescentes y adultos), pero también el teatro independiente, sus productores y los lenguajes de sus obras, y las salas.

Analizar características y problemáticas de estos agentes nos permite comprender y encarar acciones que allanen un camino posible de encuentro entre ellos: acciones que, creemos, deben estar creativamente depositadas en manos de especialistas, y económicamente solventadas por el Estado.

¿Por qué los adolescentes y adultos de las escuelas medias municipales no van al teatro? Porque se considera que el teatro es la literatura teatral y no la puesta en escena; porque como "salida" está ubicada dentro de las actividades Extra-programáticas junto a los campamentos y el ajedrez; porque

los únicos que habilitaron sus puertas en horarios y días de clase fueron el Teatro San Martín a través de su Acción Externa y aquellos artistas que viven de hacer funciones de clásicos adaptados para escuelas pero que circulan en las escuelas privadas que son las únicas que pueden solventar los costos; porque los docentes en su mayoría desconocen el circuito teatral fuera de los teatros oficiales y comerciales.

¿Por qué los docentes desconocen el circuito teatral fuera de los teatros oficiales y comerciales? Ahí entraríamos en otro terreno. El docente es un espectador potencial que en muy pocos casos se acerca al circuito teatral independiente como tantos otros espectadores potenciales que tampoco se acercan. Allí la hipótesis con la que más acordamos (por dar sólo una de tantas que hemos revisado) es la siguiente: luego de la dictadura y del *under* de los 80 el teatro se volvió críptico y se centró en los procedimientos, lo que lo volvió replegado en sí mismo debido a su lenguaje poco accesible para el gran público. Esto se sumó a la causa principal que afecta a todas las artes: la era de la cultura *delivery*; Internet, el cine de cable y los video-clubs. Esta nueva forma de armar una propia vida "a la carta", basada en el consumo, la indiferencia y el narcisismo, como bien define esta situación Gilles Lipovetsky en su libro *La era del vacío*. Pero en nuestro país, en nuestra ciudad, un docente municipal está también a merced de sueldos que no permiten grandes lujos, en una canasta familiar que no contempla a la cultura como un alimento necesario, con un día saturado de horas-clase para llegar a fin de mes. Y un dato más. Diez años de menemismo hicieron de la escuela pública un páramo merced al empobrecimiento económico y cultural propio de las economías neo-liberales. Aportemos dos datos:

1. Durante las funciones, tenemos el hábito de preguntar en qué barrio está la escuela y de qué barrios vienen los alumnos que asisten. El resultado es que los adolescentes de clase media de los barrios porteños asisten a escuelas privadas mientras que las escuelas municipales, en su inmensa mayoría, están pobladas por alumnos de los barrios periféricos. Así, por ejemplo, en Villa Real, los alumnos vienen de Fuerte Apache y a las escuelas de Flores asisten adolescentes de Bajo Flores.
2. En las décadas del sesenta y el setenta, hasta la última dictadura militar, en el universo cultural de la clase media que mandaba a sus hijos a escuelas municipales como acto de militancia, estaban contempladas las actividades culturales como parte del cotidiano. Así, en mi caso particular, alumna del Comercial 19 de Caballito, acceder a un abono del Teatro San Martín era casi una obligación aunque fuera voluntario. De hecho, medio curso de cada aula lo hacía y estaba mal visto entre los mismos adolescentes mostrar falta de interés. Dicho en palabras vulgares, nadie quería ser el burro del aula.

Volvamos entonces a una pregunta ya formulada y por qué los adolescentes no van al teatro? Aquí recurrimos a los estudios de Mario Margulis y a su equipo, en especial al sociólogo y filósofo Marcelo Urresti, especializado en sociología de la cultura y, sobre todo, en el estudio de los públicos de nuestra ciudad. En el libro **La cultura de la noche**, se investiga sobre todo los hábitos de las diferentes tribus adolescentes en la ciudad: rockeros, amantes de la movida tropical, modernos, etc. Todos tienen en común que necesitan formar parte de un grupo, que ese grupo es más o menos territorial y que se desarrollan (que cobran identidad) el viernes y el sábado por la noche, casualmente en el horario en el que se llevan adelante la mayoría de los espectáculos teatrales.

¿Por qué los adultos que están terminando el secundario no van al teatro? A ellos les corresponde las generales de la ley, pero con un agregado: a las escuelas municipales de adultos, nuevamente, asisten aquellos con dificultades económicas, en líneas generales. Estas dificultades los

acercan casi exclusivamente a las ofertas de las culturas de masas, por lo que desconocen tanto el circuito de teatro independiente como aquellos vinculados con la música, las artes visuales o el cine independientes.

Hablamos de los adolescentes y adultos alumnos, y de los docentes. Ahora es el turno de los artistas y de las salas de teatro independientes. ¿Ellos se preguntan por el público? Sí, todo el tiempo. Se juntan en el Colectivo Teatral y se preguntan por la diferencia entre prensa y difusión, por las estrategias de acercamiento de los espectadores, por la crítica y la influencia de los medios en la creación de público y en los gustos de esos públicos. Se preguntan por qué tantas pequeñas salas para pocos espectadores y tanto exceso de oferta teatral. Se preguntan si ha llegado ya el tiempo en que aparezcan "curadores teatrales" al igual que las artes visuales ante tanta cantidad y dispersión en las ofertas. Se preguntan si eso es bueno o malo y qué tienen que hacer. Se preguntan cómo llegaron a esta situación y qué hacer para revertirla. Algunos creen que hay mucho teatro pero poco de calidad. Otros esperan que la crítica haga milagros. Algunas salas tienen estrategias propias de difusión y ofrecen a los espectadores un lugar cómodo adonde llegar e instalarse. Otros mantienen las líneas duras de los noventa cuando parte del teatro era antiburgués.

Peró pocos preguntan por los lenguajes de sus espectáculos, por cuántos de ellos son más populares de lo que creen, por qué tipo y cantidad de público es esperable en sus producciones, por cómo lo que hacen influye en las posibilidades de acceso del público. Ahora bien ¿qué tipo de público esperan? ¿el llamado "iniciado", que tiene en su haber un bagaje cultural amplio, el que además es lector y está al tanto de las últimas novedades del cine independiente? ¿Le interesaría encontrarse con el público "que se inicia", ese que por primera o segunda vez llega a una sala de teatro y no sabe si se puede comer o charlar, si hay que contestarles a los actores cuando hablan, y quieren ir con toda la familia, niños incluidos?

PARA FORMAR ESPECTADORES

El Programa de Formación de Espectadores fue creado en 2005 y por allí pasaron más de 20.000 alumnos a un promedio de 40 por función. Los espectáculos mostrados hasta ahora

fueron: **Foz**, de Alejandro Catalán; **Leve contraste por saturación**, **Ópera anoréxica** y **La piojera**, de Andrés Binetti y Paula López; **Criaturas de aire**, de Claudio Tolcachir; **No me dejes así**, con dirección de Enrique Federman; **Harina**, de Román Podolsky; **Docida canción**, de Gustavo Tarrio; **Hotel melancólico**, de Mariela Asensio; **Budín inglés**, de Mariana Chaud; **Los hijos de los hijos**, de Inés Saavedra; **El tiempo metálico**, de Heidi Steinhart; **Acassuso**, de Rafael Spregelburd; **Olympica**, del grupo Krapp; **La funeraria**, de Bernardo Cappa y Martín Otero; y **Rodando**, de Alejandro Acobino y Germán Rodríguez. Y en este segundo cuatrimestre se agregarán a la lista **Antes**, de Pablo Messiez; **Testigos**, de Joaquín Bonet; **Algo de ruido hace**, de Romina Paula; **El amor perfecto de dos paraguas disfuncionales**, de Concepción León Móra y Andrea Garrote; y **Teatro para pájaros**, de Daniel Veronese.

Ahora respondamos a la pregunta acérea de ¿qué es el Programa de Formación de Espectadores?

Hoy por hoy es un equipo de siete personas formadas tanto en el teatro como en la docencia. Hay egresados del IUMIA, de Artes Combinadas y de Profesorados en Lengua y Literatura. Todos estudiaron o estudian actuación, algunos son actores y directores. Cuando empezamos con el programa teníamos un concepto un poco "burgués" del posible vínculo entre los alumnos y el teatro. Creíamos que la tarea consistía sólo en abrirles la puerta de una de las artes menos frecuentadas por la gente de la ciudad, dado que el mundo del cine y el de los recitales de rock o de cualquier músico popular están en el imaginario de todos, viven en Belgrano o Bajo Flores. Pero con el tiempo nos dimos cuenta que no hay un botón que uno presione y de un día para otro la gente que pasa por el Programa se va a transformar en *habitué* de los espectáculos y sus salas y que, por el contrario, hay otro montón de cosas que ocurren gracias a la mística del teatro. Lo más importante, según nuestra óptica, es que para aquellos que nunca asistieron al teatro (que son un 40% de nuestro público, y del otro 60% la mayoría asistió a obras como **Chiquititas**, **Patito Feo** o **Brigada Cota**) una obra de teatro abre el imaginario hacia otro mundo posible, distinto del cotidiano, muy concreto y a la vez lleno de magia y arte. Seguramente que eso ya lo habían experimentado los teatreros que en

los sesenta y setenta llevaban el teatro a los barrios y a los conflictos sociales al estilo Augusto Boal, Norman Briski o quienes hacían y siguen haciendo teatro comunitario. Estar tan cerca de lo humano que se expresa en forma artística/teatral es en sí mismo revulsivo tanto para un chico de trece años como para un adulto que nunca accedió a una sala. El teatro está hecho por un grupo de gente para otro grupo de gente y en ambos casos es imposible pensarse solo o aislado. Desde que se ingresa al hall de la sala hay que compartir, abrir la sensibilidad, dejarse llevar, dejarse atravesar frente a ese otro que bien puede ser uno mismo.

Pero previamente, por todo lo desarrollado desde el principio de este trabajo, hay algunas actividades para hacer: hay que atraer al docente, allanarle las dificultades, mostrarle y probarle que lo que van a ver es realmente muy bueno, que no se va a quedar afuera de la actividad aunque no sepa nada de teatro, que no se lo va a subestimar. Hay que interesar al grupo de alumnos, para que no vengán con el entusiasmo de una salida al zoológico, repletos de papitas y gaseosas. Para eso les damos una actividad previa que los involucre personalmente con lo que van a ver sin develar el contenido del espectáculo, sólo a los efectos de la "motivación", tan necesaria para cualquier actividad educativa, y artístico-educativa en este caso. Tengamos en cuenta que para un alumno de escuela municipal de cualquier edad, todo lo que viene del estado es mirado con desconfianza.

Cuando un adolescente o adulto de Villa Real, Colegiales, Lugano, Constitución o Villa Urquiza sale de su barrio que es donde transcurre la mayor parte de su tiempo, se des-territorializa. Esa sensación se profundiza cuando llega a espacios como Timbre 4, Espacio Callejón o El Camarín de las Músas cuyas fachadas ni siquiera parecen teatros. Una vez adentro, en líneas generales sienten que ese espacio no les pertenece, que no están habilitados para sentarse en sus sillones, o para curiosarse por el lugar. Entonces es tarea del Programa habilitarles el espacio. Pero esto no queda allí. Si no sentían que su cuerpo estuviera habilitado para apropiarse del espacio de una sala, mucho más cuesta que se apropien de la palabra, de la opinión. En una charla previa muy breve, se acuerda con ellos las convenciones propias del espectador de teatro: qué se espera de ellos es una tarea a la que se llega en comparación con el público

“El docente es un espectador potencial que en muy pocos casos se acerca al circuito teatral independiente como tantos otros espectadores potenciales que tampoco se acercan. Allí la hipótesis con la que más acordamos (por dar sólo una de tantas que hemos revisado) es la siguiente: luego de la dictadura y del under de los 80 el teatro se volvió críptico y se centró en los procedimientos, lo que lo volvió replegado en sí mismo debido a su lenguaje poco accesible para el gran público. Esto se sumó a la causa principal que afecta a todas las artes: la era de la cultura delivery, Internet, el cine de cable y los video-clubes.”

de cine y el de rock. En esa charla también se les habilita la palabra preguntándoles acerca de otros espectáculos que han visto, del barrio en el que viven o de las características de su escuela. Así comienza la función.

Al finalizar, se organiza una charla-debate en la que están presentes actores y director, a la que nunca asisten más de cuarenta espectadores, para ver que todos tengan la posibilidad de expresarse, de averiguar, de opinar, de escuchar y ser escuchado, tanto actores como alumnos/espectadores. El resultado es transformador a fuerza de volver a una humanización plena en la que todos somos igualmente trascendentes seamos actores, directores, profesores, preceptores, alumnos o coordinadores. Abrimos nuestras charlas-debate, pidiéndoles que digan lo primero que les viene a la cabeza. Impresiones parciales, frágiles, emociones, recuerdos o referencias propias. Después necesariamente pasamos por algunos puntos que consideramos imprescindibles: recordar que eso tan vivo (como los radioteatros de los cincuenta) es una construcción artificial. Por eso arribamos a conceptos como la construcción del espacio, el lenguaje de

actuación y el lenguaje escénico (elecciones hechas por el director tales como ritmo, iluminación, vestuario, conceptos sonoros, y en ese sentido cómo y a quiénes convocó para trabajar con él). Quienes vienen por primera vez pierden de vista lo que Ann Ubersfeld llama denegación, y con ello la percepción del espectáculo como una construcción artificial, al punto que se sorprenden cuando la gitana muda de **Criaturas de aire** habla en las charlas-debate.

Como punteo final, el Programa de Formación de Espectadores, se basa en:

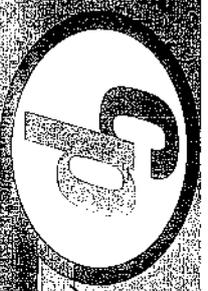
1. La comprobación de que los adolescentes no perciben el fragmento y el sin sentido como una dificultad (para esto seguimos a Franco Bifo en **Generación Post-Alfa**), y por lo tanto está mucho más cerca del lenguaje del teatro independiente que un adulto.
2. La comprobación de que en esos ámbitos son más valoradas las obras que están en cartel que hechas *ad hoc* para escuelas.
3. Que aprovecharán más la experiencia si realizan alguna actividad intelectual vinculada al espectáculo que van a ver.
4. Que les interesa mucho más aquellos lenguajes experimentales que los convencionales aunque no hayan ido nunca al teatro.
5. Que les aburre mucho pensar que van a ver algo que forma parte del programa curricular: El Quijote para adolescentes, o una obra de Alejandro Casona.
6. Que facilita la tranquilidad, disposición y disfrute del espectáculo la manera en que está organizada la llegada a las salas, la ubicación en las butacas y hasta los tiempos de las charlas-debate y la salida a la calle.
7. Que recién ahora, en el transcurso del cuarto año de la experiencia, podemos organizar el trabajo en grupos que se inician, grupos intermedios (que ya verán su cuarto o quinto espectáculo) y grupos avanzados (que verán espectáculos más complejos como **Teatro para pájaros**, de Daniel Veronese). Recién ahora, entonces, estamos en condiciones de pensar en formar un espectador crítico, porque sólo se puede tener juicio crítico de aquello cuyas herramientas uno conoce con cierta profundidad.

Por último, a la salida de la función les entregamos a los docentes unas carpetas didácticas. Somos conscientes que para el ámbito no docente la palabra didáctico tras resonancias vinculadas a lo dogmático y aburrido. Nuestro material tiene por objetivo entregarle a los docentes que desconocen las herramientas de análisis teatral un acercamiento simple y básico. Le brindamos un dossier con esas herramientas, la información completa del espectáculo que acaba de ver con planta lumínica y escenográfica, currículums de la obra, del grupo y del director y autor, críticas aparecidas en los medios, y actividades para realizar en el aula a la manera de las maravillosas colecciones de Colihue que tanto nos han servido a los docentes de Educación Media. Y por último, este año hemos incluido un cuestionario cuyas respuestas completarán los rudimentos de un análisis crítico del espectáculo.

Sabemos, luego del análisis hecho del que hemos esbozado sólo algunos aspectos, que formar espectadores es una tarea a largo plazo, que verá sus frutos cuando estos adolescentes se expresen en el mundo adulto embelleciendo su alma con las distintas manifestaciones del arte. También sabemos, y eso es lo que recién ahora empezamos a difundir, que el acercamiento del público no se hace sólo con un programa sino con una reflexión conjunta del ambiente teatral y el resto de la sociedad que dé como resultado acciones concretas, que verán sus frutos, también a largo plazo.

Bibliografía:

- Badiou, Alain. *¿Qué piensa el teatro?* En: *Acontecimiento* N° 13. 1997.
- Berardi "Bifo", Franco. *Generación Post-Alfa*. Buenos Aires. Ed. Tinta Limón. 2007.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo* (*La société du spectacle*). Champ Libre. 1967. Traducción de Maldejojo para el Archivo Situacionista Hispano. 1998.
- Eco, Umberto. *Lector Modelo. Lector infabula*. Lumen. Barcelona. 1981.
- Feral, Josette. *La teatralidad*. (Resumen de la cátedra). En: *Revista Poética*. 1988.
- Itazabal, Federico. *El giro político*. Buenos Aires. Ed. Biblos. 2004.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona. Editorial Anagrama. 1986.
- Margulis, Mario (comp.) *La cultura de la noche. Vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*. Buenos Aires. Espasa Calpe. 1990.
- Margulis, Mario y otros. *Juventud, cultura y sexualidad*. Buenos Aires. Ed. Biblos. 2003.
- Margulis, Mario (editor). *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*. Buenos Aires. Ed. Biblos. 1996.
- Ubersfeld, Anne. *La escuela del espectador*. Madrid. Publicaciones de la Asociación de Directores de la Escena de España. 1997.
- Ubersfeld, Anne. *El teatro y el espectador*. En: *Revista Picadero* N° 2. Año 2001. Instituto Nacional del Teatro.
- Pavis, Patrice. *Diccionario de Teatro*. Editorial Paidós. Barcelona. 1983.



QUADERNOS DE PICADERO



Shakespeare en Argentina II

AUTORIDADES NACIONALES

Presidente de la Nación

Mauricio Macri

Vicepresidente de la Nación

Gabriela Michetti

Ministro de Cultura

Pablo Aveluto

Secretario de Cultura y Creatividad

Enrique Avogadro

Director Ejecutivo del Instituto Nacional del Teatro

Marcelo Allasino

Consejo de Dirección

Director Ejecutivo: Marcelo Allasino

Secretaría General: José Ramayo

Representante del Ministerio de Cultura: Federico Irazábal

Representantes Regionales:

Teresa Jakiw (Centro), Mónica Carbone (Centro-Litoral),

Marcelo Padelin (NEA), José Ramayo (NDA), Marcelo

Lacerna (Nuevo Cuyo), Fernando Aragón (Patagonia)

Representantes de

Quehacer Teatral Nacional:

Rodolfo Pacheco, Marcelo Díaz

Jorge Onofri, Claudio Pansera

AÑO XIII – N° 29 / MAYO 2016 CUADERNOS DE PICADERO

Editor Responsable

Marcelo Allasino

Director Periodístico

Carlos Pacheco

Secretaría de Relación

Edición

David Jacobs

Graciela Hoffaltz, Florencia Aroldi

Corrección

Elena del Yerro

Diseño y Diagramación

Jorge Barnes - Sujeto Tácito

Imagen de Tapa

Exposición "El verdadero rostro de Shakespeare",

organizada por la Fundación Romeo

Edición Fotográfica

Magdalena Viggiani

Fotografías

Archivo de los autores

Distribución

Teresa Calero

Redacción

Avdá. Santa Fe 1235 – piso 7

(1059) Ciudad Autónoma de Buenos Aires

República Argentina

Correo electrónico

Tel. (54) 11 4815-6661 interno 114

prensa@inteatro.gob.ar

editorial@inteatro.gob.ar

Impresión

Edición a cargo de EUDEBA.

Este ejemplar se terminó de imprimir en Kolen S.A.,

Agustín de Vedia 3533, CABA, Argentina

ISSN: 2469-0163

El contenido de las notas firmadas es exclusiva

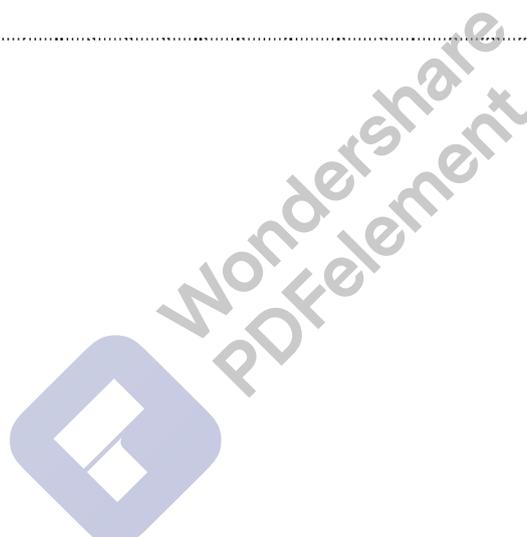
responsabilidad de sus autores.

Prohibida la reproducción total o parcial,

sin la autorización correspondiente.

Registro de Propiedad Intelectual en trámite.

En esta nueva edición, **Cuadernos de Picadero** reunió un conjunto de textos dedicados a la incidencia que tuvo en la argentina la obra del dramaturgo y poeta inglés William Shakespeare. A partir de la atenta mirada de destacados investigadores, el propósito fue contribuir, desde perspectivas bien distintas, a multiplicar el análisis sobre su monumental obra y deslizar algunas respuestas sobre sus aportes en la escena nacional, a lo largo de su historia.



Shakespeare para jóvenes y adolescentes

ENTREVISTA CON EMILIANO DIONISI

POR NORA LÍA SORMANI / CENTRO CULTURAL DE LA COOPERACIÓN

Emiliano Dionisi (Buenos Aires, 1988) ha trabajado sobre las reescrituras de textos clásicos, es decir, nuevas dramaturgias a partir de textos de autores del pasado teatral, especialmente pensadas para involucrar a espectadores jóvenes y adolescentes, aunque en realidad, por su fascinante dinámica escénica, incluyen a todas las edades. Dos puestas en escena lo relacionan con Shakespeare: *Romeo y Julieta de bolsillo*, a partir de la tragedia de William Shakespeare¹, según la cronología de Chambers escrita hacia 1594-1595; La comedia de los herreros (así, con "h"), reelaboración de *La comedia de las equivocaciones* de Shakespeare², según Chambers más temprana aún, de 1592-1593. Conversamos con el gran creador argentino para desentrañar su relación con la obra del dramaturgo inglés y el trabajo que la Compañía Criolla viene desarrollando en ese sentido.

- ¿Cuándo nace tu pasión por el teatro?

-El teatro está en mi vida desde que tengo recuerdos. Tal vez no de manera formal. En mi familia no hay artistas y, sin embargo, con el tiempo los pude descubrir "teatrales": bromas, fiestas muy elaboradas, música a todo volumen o pequeños bailes en la cocina fueron postales frecuentes en mi casa de la infancia. Tal vez sea por eso. O porque al no en-

contrar con quien dejarme, y aprovechando que me portaba particularmente bien, fui espectador de obras para adultos de manera "escandalosamente" prematura. Fueron años muy felices y celebro mi suerte de tener padres intuitivos y con una inmensa generosidad, capaces de acompañar a cada uno de sus hijos en su búsqueda personal. Eso es, o por lo menos así lo aprendí, el amor. Creo que después fui yo quien introduje el teatro en la familia de manera más directa.

-¿Cómo nace la Compañía Criolla de Teatro, quiénes la integran?

-La compañía nace de la necesidad de aceitar mecanismos de gestión. En este tiempo aprendí que la gestión es una pata fundamental en el trabajo artístico porque levanta el nivel del material y hace que llegue a mucha más gente: Y esta es, al fin y al cabo, nuestra meta. El trabajo que hacemos es para un otro. Si me diera igual que en la platea hubiese diez o cien personas estaría traicionando al hecho teatral en sí, que es lo que más disfruto. Me da un placer inmenso recorrer el escenario antes de dar sala, revisar la utilería, escuchar el murmullo del hall, leer una y mil veces el programa de mano, ajustar ese efecto de sonido. Todo lo que hace al ritual me resulta conmovedor. Y desde que con Sebastián

1. William Shakespeare, *Obras completas. I: Tragedias*, Buenos Aires, Losada, 2006, pp. 149-253.

2. William Shakespeare, *Obras completas. II: Comedias*, Buenos Aires, Losada, 2007, pp. 233-295.



Ezcurra, Julia Gárriz y Marisol Castañeda fundamos la compañía, los esfuerzos se canalizaron y los resultados no se hicieron esperar. Es muy gratificante sentir que uno no rema solo y que los horizontes se amplían. Además desarrollamos un accionar muy crítico con respecto al trabajo. Estamos pendientes de cada uno de los aspectos artísticos y mientras más ojos estén atentos, más potente será la mezcla. Un grupo te potencia, te desafía y te contiene, es como una pequeña familia artística. E intuyo que de eso se trata todo. Intento propiciar un clima familiar y muy ameno en cada proceso, que se disfrute desde el ensayo uno hasta la última función. Creo que eso se trasmite a la platea y volvemos a nuestro fin último: ese otro sentido en la oscuridad. Ya llevamos cinco producciones (*Perderte otra vez*, *Ojos que no ven* y las tres incluidas en el libro **Teatro clásico adaptado para jóvenes y adolescentes** (Buenos Aires, Losada, 2015, 203 pp.) Y una sexta en camino: **Los monstruos**.

-¿Por qué se llama Compañía Criolla de Teatro?

-El nombre apareció bastante después, cuando él crío ya estaba caminando. La palabra "compañía" tenía que estar, es fundamental estar en buena "compañía". Y lo criollo (de país hispanoamericano con descendencia europea) surge a raíz de los primos materiales que elegimos para trabajar; Molière y Shakespeare fuertemente atravesados por una impronta argentina. El lenguaje "aportado" y el lunfardo se convirtieron en una herramienta estética /lingüística fascinante para nosotros. Se trata de generar una experiencia cercana sin descuidar esos textos maravillosos, potentes, profundos y universales. Es como jugar en la casa de los abuelos, no es tu espacio y al mismo tiempo te resulta propio, casi indivisible.

-Tu teatro suele trabajar con la reescritura de los textos clásicos y en la búsqueda de un público juvenil. ¿Qué es lo que te interesa de las reescrituras?

-Los clásicos me apasionan ¿Y a quién no? Siento que todo está ahí, después queda lo que podemos hacer el resto de los mortales. Sobre todo me divierte buscar la forma en que un texto escrito, por ejemplo cuatrocientos años atrás, pueda vibrar en el presente con intensidad. El ser adaptador es algo que nunca me propuse, surgió ante la necesidad de tener un buen material para dirigir. Encontré en este campo un mundo fascinante. Autores imbatibles como Shakespeare o Molière son rompecabezas tan perfectos que incluso poniendo las piezas de manera distintas terminan encajando. El nivel lúdico que alcanzan esos materiales es inmenso y básicamente me lancé a escribir estas versiones para llevarlas a escena con nuestro criterio fundamental; buscar un espectro amplio de público, en cultura, en educación, en idiosincrasia y en edad. En este punto es donde no damos el brazo a torcer, nos proponemos como compañía un teatro popular, abarcativo y accesible que nada tiene que ver con la simpleza. Existe un prejuicio muy arraigado sobre todo lo entendido como "cultura popular", se cree erróneamente que se trata de los aspectos más frívolos y banales del entretenimiento (mientras más espectadores quieras captar, más directo y superficial debe ser el mensaje). Estoy convencido de lo contrario; si quiero captar a una franja amplia de espectadores, igual de amplias deben ser las capas de lectura para satisfacer intereses y gustos tan dispares. Aclaremos una cosa; "accesible" no debe significar "superficial", si no "convocante". "Popular", entonces, toma el sentido de "complejo" al querer conquistar a grandes franjas de receptores disímiles. Y es ahí donde atravesamos experiencias

transformadoras, al encontrarnos en cada función con un público nuevo, particular que ríe y se emociona de la misma manera. Es en esos momentos donde se genera una "comunidad" entre artistas y espectadores y entre espectadores entre sí. ¿No es eso lo que nos estará haciendo falta? ¿Más lugares de encuentro? ¿Más coincidencias?

El público joven / adolescente, cada vez más difícil de definir en calendario, fue una sorpresa para nosotros. Casi una revelación. Primero porque encontramos poco teatro dispuesto a conquistarlo (o se los expone a los infantiles o se prueba suerte con el supuesto "teatro adulto") y muy por el contrario de lo que creía en un principio, no es un tipo de espectador que demande reflejarse en la temática de manera directa. Los adolescentes y jóvenes, sin duda, ya tienen la sensibilidad suficiente para poder trasladar de manera intuitiva las emociones generadas en el espectáculo a su propio costal. Es en este mecanismo de acercamiento a materiales en apariencia distantes, en el que los jóvenes se sienten convocados. Y en este aspecto tenemos nuestro "as bajo la manga": el humor. La comedia rompe barreras, achica distancias y sobre todo derriba prejuicios. Si nos podemos reír, sin duda vamos a poder abordar todo tipo de temas. Y volvemos a embestir a los prejuicios; el humor no es sinónimo de "ligero", es una herramienta ideal para poner temas postergados arriba de la mesa. La risa acerca de manera inevitable. "Dime de qué ríes y nos reiremos juntos".

SOBRE ROMEO Y JULIETA DE BOLSILLO

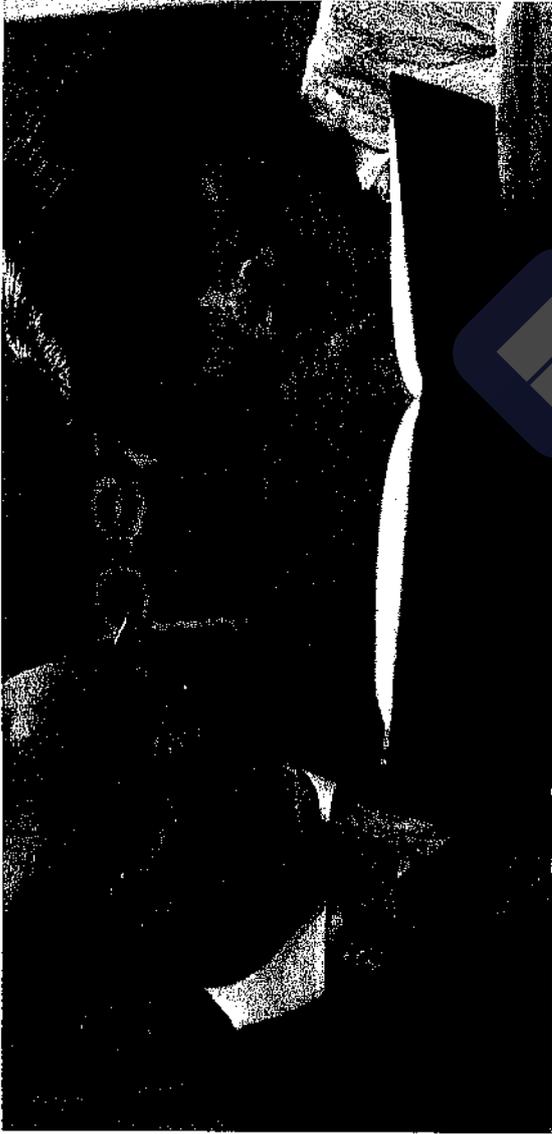
-¿Por qué elegiste *Romeo y Julieta* de Shakespeare para reescribirla? ¿Cómo fue el proceso de reescritura de *Romeo y Julieta de bolsillo*?

-*Romeo y Julieta de bolsillo* nace de las ganas de generar una experiencia bien teatral y disfrutable:



ESCENA DE "ROMEO Y JULIETA DE BOLSILLO".

dos actores interpretando a once personajes y relatando la historia completa en una hora y momentos. Queríamos hacer una especie de "jugo concentrado de Shakespeare" que sea fácil de transportar y que no dependiéramos de las características de las salas teatrales convencionales. Primero fue el trabajo de escritorio, unos tres meses de trabajo intenso en la versión; ajustar el modo en el que los personajes se expresaban, moldear la estructura, pensar cada escena para que se pueda llevar a cabo la acción contada, casi por completo, con escenas de dos personajes a la vez (los momentos en que interactúan más personajes fueron buscados por mera diversión) y, sobre todo, el ritmo vertiginoso que intuí, se debía desprender de las palabras. Luego de la primer versión, noté que ciertos temas como el suicidio o el asesinato tal vez necesitaban un velo un poco explícito desde lo dramaturgico para poder incluir a un espectador más joven -hiciémos funciones hasta para primer grado- entonces



• ESCENA DE "ROMEO Y JULIETA DE BOLSILLO".

apareció esa idea tan shakesperiana de "el teatro adentro del teatro". Los protagonistas, estos profesores, supuestamente eruditos sobre el teatro clásico, tomaron las riendas de la narración e incluso modificaron todo el marco estético. Un pizarrón verde se convirtió en el "telón pintado", las espaldas se volvieron reglas y paraguas y un frasco de perfume, el letal veneno. Entonces tomó cuerpo y ganó en tono, dos profesores que llegan a brindar una conferencia interpretan, de manera "improvisada", **Romeo y Julieta** ante la mirada atónita de los desprevenidos espectadores. Nuestra versión hace alusión todo el tiempo a la original intentando, en vano, reproducirla fielmente y esto convierte a la tragedia en comedia. El pensar la versión "de bolsillo" nos trajo muchísimas satisfacciones. En poco tiempo hicimos un centenar de funciones en los espacios más distintos que uno pueda imaginar: teatros, aulas, patios de escuela, cárceles, plazas, grandes anfiteatros o una cancha de fútbol. El espa-

cio "ficcional" lo construye el espectador permitiendo que la obra se adapte prácticamente a cualquier circunstancia, incluso generando una capa más de lectura; estos profesores, en un diminuto escenario de un boliche nocturno -doy fe que sucedió- interpretando **Romeo y Julieta**. Claro que más allá de los tirones que uno como autor de la versión le quiera dar, siempre está el alma de la obra que late por sí misma; nunca busqué de manera consiente reflejar un drama adolescente y, sin embargo, apareció con fuerza. Julieta dice:

*A encontrarlo a la iglesia voy volando
Y así mi rebeldía confirmando
Con paso firme, nada torpe
Creo que hoy crecí de golpe*

Romeo y Julieta es la historia de amor más maravillosa jamás contada, no solo por las circunstancias que los protagonistas deben atravesar, sino también porque crecen, se transforman delante de nuestros ojos y se revelan ante un mundo al que ya no ven de la misma manera ¿Logran que nosotros cambiemos nuestra mirada también? ¿Crecemos con ellos incluso sentados en la platea? Es una historia que conmueve hasta las piedras y fue irresistible para mi tomarla prestada y ponerle mis palabras. Son de esas genialidades condenadas a ser eternas.

SOBRE LA COMEDIA DE LOS HERRORES

-¿Por qué elegiste *La comedia de las equivocaciones* de Shakespeare para reescribirla? ¿Cuál fue el procedimiento principal o eje de la reescritura en *La comedia de los herroses*?

-Conocí *La comedia de las equivocaciones* como espectador y fue amor a primera vista. Pude disfru-

tar de una versión hermosa adaptada por Germán Bernant y dirigida por Tony Lestingi y desde ese momento supe que quería hacer una versión propia. Es simplemente deliciosa. Shakespeare toma la obra Los Menecmos, de Plauto y redobla la apuesta. Dos pares de gemelos, el lenguaje florido y la acides del humor hacen de su texto más corto, una perla con sello de la Commedia dell'Arte. Es divertida, ocurrente y ágil ¿Cómo no querer hacerla? Antes de empezar a escribir la única certeza que tenía era que quería que los hermanos gemelos sean interpretados por el mismo actor. Me gusta pensar textos minados de juego para que los actores, en complicidad con el espectador, se diviertan. Entonces apareció el primer obstáculo; en la escena final se reúnen todos los personajes con una dinámica muy coral ¿Cómo multiplicarlos? ¿Cómo no defraudar al público que desde hace una hora sostiene la convención de que hay cuatro actores en lugar de dos? Pensé en los recursos multimediales ¿pero cómo hacer para que no sea una mera resolución del problema? Si hay proyecciones, habrá pantallas y si hay pantallas, habrá cine. No hay mejor manera de introducir una convención que mostrando los hilos. En ese momento fue cuando se me configuró la imagen de un estudio de cine, con luminarias, la silla del director, baúles de utilería, percheros con vestuario y hasta maquinistas que colaboraban dentro de las escenas. Finalmente la dinámica del texto se me amalgamaba de maravillas con el ritmo característico del cine mudo (Buster Keaton, Chaplin, Harold Lloyd) que también es ágil, juguetón y ocurrente incluso sin palabras. Entonces la escritura empezó a correr como reguero de pólvora, buscando mantener la acción burbujeante todo el tiempo. Resultó una obra plagada de gags, que requiere muchísimo trabajo

de sincronización para generar el efecto "bola de nieve" de la comedia de enredos. Esta edición está escrita con todas las aclaraciones técnicas que los intérpretes y equipo de realización recibieron. Me es imposible escribir, por lo menos por ahora, sin pensar en cómo voy a realizar la puesta en escena. Inhujo que hay muchas más formas de resolver teatralmente el asunto de los gemelos. Aquí está la mía y no sería menos válido realizarla tal cual lo hizo Shakespeare, con cuatro actores con vestimenta idéntica.

-¿Qué significa para vos el teatro?

-Para los que hacemos teatro es un poco fácil confundirnos. Es tan disfrutable nuestra actividad que pareciera que ese es el fin, y si bien considero fundamental el regocijo en nuestro trabajo, intento no olvidarme nunca que brindamos un servicio, que nuestra finalidad es provocar de alguna manera a quien te está viendo. En algún momento se empezó a mirar con malos ojos el tener en cuenta al espectador durante los procesos, como si por esto fuésemos a trabajar de manera más superficial o poco comprometida ¿Y en quién vamos a pensar si no? Yo trabajo para el otro; para sorprender, emocionarlo o divertir a quien está mirando. Y ojalá tenga el mismo impacto que tuvo en mí cuando, sentado en la butaca, las piernas no me llegaban al suelo.

Unidad: Actoral

Lic. Verónica Aguada Berteá

Lic. Ivana Altamirano

Lic. Natalia Degenaro

Lic. Andrés Rivarola



Normalmente el arte del actor no se enseña en los libros

1) Normalmente el arte del actor no se enseña en los libros, como tampoco el arte del espectador, que ni siquiera es conocido como arte. Cuando hablamos de este último nos dirán: «¡Qué actores tan malos debéis de tener si entre vosotros es un arte ser conmovido por ellos!». La gente cree que cuanto más arte haya en los actores, menos arte se necesitará en los espectadores. Y si ya es inverosímil que alguien aprenda en un libro cómo emocionar a los seres humanos, más imposible todavía es aprender en un libro cómo ser conmovido. El librito presente está escrito, a pesar de todo, para actores y espectadores.

2) Cuando visitamos nuestras escuelas de arte dramático vemos que creen que se necesita muy poco para hacer de uno un actor. Enseñan un poco a hablar con claridad, un poco de gimnasia, un par de expresiones para emociones, maquillaje y a aprender de memoria. Se estudian obras antiguas, haciendo hincapié desde el principio en que el alumno ponga mucha pasión en su interpretación y que se «salga» de su papel lo menos posible. Se supone que los talentos llevan en sí, innato, todo lo que necesita una obra dramática: la pasión (y la manera) cómo ama Romeo y la pasión (y la manera) cómo Lear desea ser amado, el orgullo de Hedda Gabler y la ambición de Lady Macbeth. Se espera de los talen-

tos que contagien, por así decir, con esa pasión a los espectadores. Y se espera que los espectadores estén satisfechos con ello.

3) Tan viejo como es el arte del actor no hay nada, quitando algunas buenas descripciones de cómo grandes actores interpretaron determinados papeles o escenas, más que el libro no muy antiguo del director ruso Stanislavski que trata del arte del actor. Contiene algunos ejercicios y consejos de cómo el actor puede dar con un tono verdaderamente agradable y conservarlo durante las numerosas repeticiones de una obra. Este libro muestra seriedad y concede al actor un rango elevado y una gran responsabilidad, sin embargo analizado a fondo contiene poco sobre la cuestión de todo lo que el actor, que siente la responsabilidad, ha de aprender y hacer para cumplir con su misión: la representación de la convivencia social de los hombres.

4) La idea de que hubiera algo que el actor tuviera que aprender se contradice con la idea de que puede extraer todo de sí mismo, y como esta última idea es la más generalizada, hay que rebatirla en primer lugar. Tiene mucho en su favor. Parece muy plausible que en cada uno de nosotros está en ciernes lo que algunos llevan en sí mismos en un grado muy desarrollado. Parece poco arriesgado basar sobre esto un arte del actor. Cada cual es capaz de cualquier emoción, por lo tanto cada cual puede «entrar en situación», como dicen los actores, cuando se producen emociones especiales. Efectivamente nos podríamos dar por satisfechos con esta máxima, si nos contentáramos con producir simples emociones. Pero se reconocerá que el actor ha de

hacer más. Ha de mostrar la convivencia social de los hombres.

5) ¿Pero no la muestra precisamente para producir esas emociones? ¿No vamos precisamente al teatro para dejar que se produzcan esas emociones en nosotros? ¿No deseamos vivir en el teatro esos, y nada más que esos, sentimientos de triunfo, de miedo, de compasión, de ambición? La respuesta es: incluso si vais al teatro sólo para eso, sigue siendo un hecho que el actor, para provocar esas emociones en vosotros, ha de mostrar la convivencia de los hombres.

6) Para interpretar el triunfo y contagiar con esta emoción a los espectadores el actor ha de iniciar una acción. Esa acción puede que no sea más que un armazón del que pueda colgar sus sentimientos, un trampolín hacia la pasión. Sin embargo esa acción existe. Muestra la convivencia social de los hombres. Y para mostrarla se necesita más de lo que hay dentro de un actor, más de lo que le es innato. Aquí entra en juego lo que se puede aprender.

Estudio del papel

1) El mundo del autor dramático no es el único mundo. Hay muchos autores dramáticos. El actor no ha de identificar totalmente el mundo con el mundo del autor dramático. Debe hacer una diferencia entre su mundo y el del autor dramático,

y mostrarla. Eso afecta a la actitud del actor con respecto al engranaje de la obra. El engranaje de la obra es el orden en el que se siguen los acontecimientos, lo que ha de ser la causa de un efecto, el efecto de una causa, etc. El tipo de desarrollo y de acentuación revela las opiniones del autor dramático sobre el mundo, y el actor ha de contradecir esas opiniones.

2) ¿Cómo halla el actor las opiniones del autor dramático que subyacen al engranaje de la obra y que debe contradecir? Las halla descubriendo la contradicción primordial. El actor no considera todas las opiniones del autor dramático como primordiales, sino sólo aquellas que revelan el interés del autor dramático por el mundo verdadero. El actor ha de localizar esos intereses en el engranaje de la obra y descubrir a qué intereses de grandes grupos se parecen o sirven (pues sólo éstos serán considerados primordiales) y a cuáles contradicen a su vez. Para dar una buena interpretación el actor habrá de hacer literalmente suyos estos últimos intereses, que como los primeros (los del autor dramático), también están defendidos por opiniones.

3) Colocándose en una contradicción tan considerable hacia el mundo del autor dramático, el actor obtiene la posibilidad de mostrar la delimitación, la índole y la vulnerabilidad del mundo del autor dramático. Las muestra exponiéndolas a los intereses de los espectadores. Su actitud gestual frente al mundo del autor dramático es la del asombro, y esta actitud gestual es también la que ha de trasladar al espectador.

4) Al actor le está permitido adoptar la actitud del asombro frente al engranaje de la obra pero también frente a su

personaje (que debe interpretar), e incluso frente a las palabras que le han sido encomendadas para decir. Asombrado muestra lo encomendado. Contradiendo, dice.

5) Para representar personajes el actor ha de tener frente a ellos unos intereses, intereses considerables, es decir, de esos que insisten en la transformación de los personajes dentro de él. El actor ha de instruir a sus personajes. De este modo los personajes poseen dos yos que se contradicen, uno de ellos es el del actor. Como actor toma parte en la instrucción (la transformación pretendida) de sus personajes a manos de los espectadores. Es él el que debe ponerla en marcha. Él mismo es un espectador, y el esbozo de este espectador es el segundo personaje que ha de crear el actor. Pero ¿cuál es el primero?

6) El personaje del actor surge gracias al establecimiento de relaciones con otros personajes. En el viejo arte del actor éste inventaba el personaje para poder establecer las relaciones con los demás personajes prescritas por la obra. Del personaje deducía gestos y la manera especial de decir las frases. Obtenía el personaje gracias a una síntesis a grandes rasgos. El arte del actor épico procede de otra manera. El actor épico no se preocupa por el personaje. Se presenta vacío. En la actitud más cómoda lleva a cabo todas las acciones y dice las frases, una tras otra como si cada una fuera la última. Para encontrar los gestos que subyacen a las frases, inventa tanteando otras frases, más vulgares, que no contienen el sentido en cuestión sino sólo el gesto. En lugar de: «quiero dormir tranquilo, procurad que no me despierten demasiado pronto» dirá: «voy a comprar un poco de embutido para la cena, dadme cambio». Como para liberar el hecho de las fra-

ses demasiado concretas interpreta la escena de memoria como un todo, antes de saber las frases de memoria, a pesar de que todavía han de descubrirse las formulaciones más directas del sentido estricto, este intercambio de sentido de las frases no constituye un peligro. El personaje, pues, surge a través de la rigurosa ejecución de todas las frases en la secuencia temporal que tienen. El espectador, imitando aquí al actor en los ensayos, se va formando en la función una idea sobre el personaje recopilando material.

7) Cuando el actor, como el personaje que muestra, ha establecido todas las relaciones que la obra le permite establecer, ha dicho las frases de la manera más cómoda y ha realizado los gestos con la mayor delectación, surge el mundo del autor dramático. Ahora el actor ha de descubrir la diferencia de éste con su mundo y mostrarla. ¿Cómo descubre la contradicción primordial? Todas las obras hacen una selección determinada entre las relaciones que establecen sus personajes. Cuando las situaciones están meramente inventadas para dar ocasión al personaje a manifestarse, ya se ha llevado a cabo una selección entre las situaciones posibles. El actor no debe necesariamente aceptar esa selección. Si hay que presentar una situación que muestra valiente al héroe, el actor, para dar a la valentía, que extrae de la ejecución rigurosa de todos los gestos placenteros que provienen de la actitud más cómoda hacia las frases prescritas, otro acento, no deseado por el autor dramático, puede describir de paso en un pequeño rasgo pantomímico añadido, en una exposición gestual sutil, la crueldad del héroe hacia su criado. A la fidelidad de un hombre puede asociar la avaricia, puede dar un carácter sabio al egoísmo, un carácter limitado al amor de la

libertad. Así sugiere en su creación la contradicción que ésta necesita. Si por el contrario el personaje está hecho por el autor dramático para permitir un incidente, siempre habrá varios personajes que podrían hacer verosímil ese incidente. Acciones que pueden ser calificadas de valientes no siempre son realizadas por personas valientes, y aunque el incidente no lo exige sí lo exige cada personaje para ser creíble que se pueda uno remontar a manifestaciones y comportamientos que no han sido provocados por el incidente.

Así por ejemplo un determinado incidente alcanza credibilidad únicamente cuando un pobre hace algo determinado: pero el pobre mismo no es pobre debido al citado incidente. Para ser pobre ha de haber hecho otras cosas más. ¿Qué? Ha luchado contra la explotación o en la lucha competitiva del mercado ha luchado por ser explotado. Se ha comportado solidariamente y ha tenido que traicionar la solidaridad, ha estado en muchos campos. Así reúne en su actitud muchos elementos que no son necesarios para hacer posible el citado incidente, entre ellos *algunos que lo dificultan*. Eso constituye la contradicción primordial.

En la ejecución de su papel el actor debe seguir el ejemplo de los técnicos bienhumorados, por ejemplo de los mecánicos exactos que tratan bien su máquina, meten las marchas silenciosamente, manejando con elegancia el cambio, sin por eso dejar de masticar chicle, etc. Si el actor descubre que esta manera de actuar (que normalmente se utiliza al repasar las escenas, cuando sólo se sugieren determinados movimientos o determinados tonos de voz) le depara escaso placer o que no es efectiva, habrá descubierto de manera poco traumática que las ideas que subyacen a su interpretación son demasia-

do insignificantes o demasiado vagas. En un caso así una intensificación privada, sustitutiva, una asunción de riesgo personal, salvará al actor, pero nunca la escena.

El riesgo personal, la aplicación de temperamento privado en sustitución de otras cosas casi siempre pone en peligro la estructura intelectual de la escena. Hace demasiado comprensible cualquier comportamiento, hace pues imposible cualquier asombro. Ésa es la razón por la que los dramas más modernos salen bien parados cuando son interpretados por actores díscolos que creen que todas sus réplicas están equivocadas. Muy raras veces se consiguen en representaciones de nuestro tiempo esos efectos fabulosos que a menudo surgen en los ensayos cuando los actores están desganados o cansados.

Descripción de la escena de la muerte en Buschido. Los favores.

La singularidad del personaje

Cuando la persona a representar se enfoca desde un punto de vista histórico, como un carácter condicionado por el tiempo y por ello circunstancial, cuando al responder sólo da una entre varias respuestas posibles, pero las demás respuestas que no da podrían ser dadas por ella en otras circunstancias: ¿ese personaje no es en fin de cuentas una persona cualquiera? Cada cual contestará aquí según los tiempos que corran o la clase a la que pertenezca, si viviera en otros tiem-

pos, o aún pocos años, o en el lado sombrío de la vida, contestaría infaliblemente de manera diferente, pero con la misma seguridad contestaría como cualquiera en esta situación y en este tiempo: ¿no hay que preguntarse entonces si no hay más diferencias posibles en la respuesta? ¿Dónde está él mismo, el ser vivo, inconfundible, que no sea totalmente igual a sus semejantes (personas en la misma situación)? Sin duda, ese *ego* ha de ser representado. El que aquí reacciona no puede mostrar meramente su yo (el actor) y su tú (el espectador) en situación diferente. Su representación como miembro de una clase y una época no es posible sin su representación como ser humano singular dentro de su clase y de su época. Tomemos la religiosidad de una persona y dejemos que sea un obrero. La gran industria destruye a gran escala las convicciones religiosas de los trabajadores; pero el trabajador individual reaccionará de manera muy diversa a estas cuestiones. Podríamos estar tentados de referir su reacción, en donde difiere de la reacción más corriente, a diferencias de naturaleza social, pero eso puede quedar en algo muy teórico, es decir, nos pueden faltar medidas sociales que pudieran alterar su reacción en dirección de las reacciones más corrientes (desde un punto de vista de clase). En la praxis (el tratamiento social) nos encontramos con algo incommovible, una amalgama, que se resiste a nuestras herramientas, algo que tenemos que arrastrar en nuestra representación, y que constituye una parte de esa persona. Las voces dominantes de sus respuestas no provienen de él mismo en otra situación o en otro tiempo, sino de gente distinta a él, de otros.

La diferencia representada por mor de la diferencia

Hemos explicado que el actor no debe construir el personaje solamente sobre el comportamiento que muestra la persona que ha de ser representada en la obra. No basta en absoluto rellenar un personaje en la medida que exige el desarrollo de la acción. El personaje ha de tener además algo concreto, único, con la posibilidad de actuar también de manera diferente dentro de determinados límites sociológicos. O ha de poderse manifestar que actúa así y no de otra manera, que esa acción puede realizarse también por personas que son completamente diferentes al personaje, es decir, hay que poder decir: en general actúan como ése personas de otro tipo. Sin embargo el actor no debe exagerar demasiado esas maneras de ser diferentes del personaje.

El conocimiento «¡Qué diferentes son los hombres!» es un conocimiento parcial. Es necesario transmitirlo cuando se niega que para moverlos a algo o para dejarse conmover por ellos hay que dedicarse intensamente a cada individuo. Pero este conocimiento parcial a menudo se presenta como la sabiduría máxima y con ello se niega que se pueda predecir algo sobre las acciones de los hombres. Precisamente por el estudio de la diferencia concreta de los hombres podemos predecir algo sobre su probable acción, y con este fin de la predicción ha de exponerse su diferencia. Es un error total pronunciar la frase «¡Qué diferentes son los hombres!» con un énfasis que niega toda posibilidad de predicción, y pensar que el ser humano también se enriquece con sabidurías de este tipo. Los que pronuncian así la frase hallan su satisfacción en la riqueza y la fuerza invencible del ser humano.

sugieren que éste quizá pudiera tomar un rumbo totalmente imprevisible, y mientras se comportan como si fueran impotentes ante tanta riqueza y exuberancia, se dicen a sí mismos y a los demás que en el fondo (sin haber contribuido a ello lo más mínimo) participan de esa riqueza y exuberancia. Disminuyen al ser humano para engrandecer a la humanidad. Pero eso son ilusiones tontas. Pues en realidad disculpan así su propia debilidad para recibir influencias de todas partes y su impotencia para influir sobre nada y nadie, y permanecen en un estado de credulidad frente a sí mismos. ¡Como si la humanidad no estuviera formada por ellos!

El actor no ha de pretender, pues, transmitir únicamente ese conocimiento parcial en forma de una borrachera, sino conducir inmediatamente la cuestión a su solución: ¿en qué medida los seres humanos son diferentes desde un punto de vista completamente práctico?

¿Puede el actor seducir avanzando paso a paso?

El avance paso a paso podría ser percibido como mezquino. El actor podría temer no llegar por este camino a «seducir» al espectador. El esfuerzo que hace, y que algunos incluso le aconsejan que deje traslucir en el resultado final, ¿acaso no despojará al resultado final de la apariencia de ingravidez, tan infinitamente importante? Esta preocupación nace de un concepto equivocado de la «seducción». A la seducción corresponde el deseo de no dejarse seducir del que ha de ser

seducido. El que seduce se apoya en su fuerza seductora y en la inercia del que ha de ser seducido. Primero ha de crear esa sobriedad que sabrá transformar en embriaguez. La altura de la elevación sólo se percibe en relación al suelo. Y seduciendo, el seductor ha de mostrar al seducido el proceso de seducción. Éste lo agradecerá tanto como el ser seducido. Visto desde otro ángulo: el seductor ha de crear la sensación de confianza, pues en él ha de confiar el que se abandona a sí mismo.

Sobre el historizar

Al ser sometido a la historia el ser humano tiene algo ambivalente, no terminado. Aparece en más de un personaje; sin duda es tal como es, porque hay suficientes razones para ello en el tiempo, pero en la medida en que el tiempo le ha formado es también otro, si hacemos caso omiso del tiempo, y dejamos que le forme otro tiempo. Como hoy es así, ayer podría haber sido de otra manera. Ha adquirido eso que los biólogos llaman *plástica*. Hay muchas cosas en él que se han desarrollado y que serían desarrollables. Como ya se ha transformado, podrá seguir transformándose. Si no puede ya transformarse, al menos no decisivamente, esto también definirá su imagen. Pero en realidad sólo podría caer en esa incapacidad de transformación si se le incluyera en grandes unidades sociales.

Para el actor es pues cuestión de dar a su voz una riqueza

de tonos dominantes. Su ser humano historizado habla con muchos ecos que han de ser pensados simultáneamente, pero con un contenido siempre diverso.

Sobre el avanzar paso a paso en el estudio y la construcción del personaje

La fantasía ha de ser empleada parcamente por el actor. Procediendo paso a paso, como asegurándose sobre su personaje, reuniendo de escena en escena confirmaciones y contradicciones en las frases que ha de decir, oír o recibir, el actor construye su personaje. Ha de grabar profundamente en su memoria éste proceso del *poco a poco* para que al final de su estudio sea capaz de presentar también al espectador el personaje en el poco a poco de su desarrollo. Este poco a poco no sólo ha de mantenerse para las transformaciones que sufre el personaje a lo largo de las situaciones y sucesos de la acción, sino también para las revelaciones, la pura construcción del personaje ante el espectador, para que queden aseguradas las pequeñas pero importantes sorpresas que el personaje le da a aquél y así permanezca en la actitud del que aprende descubriendo. Para permitir esto al espectador el actor ha de grabar profundamente en su memoria sus propias sorpresas, obtenidas en la actitud del que aprende descubriendo durante el estudio. Tal proceder paso a paso es mejor que el deductivo, que partiendo de una rápida idea general del personaje a representar, probablemente después

de una lectura superficial del papel, extrae a posteriori de la obra y del «material» disponible las justificaciones y las ocasiones para su desarrollo. De este modo muchos aspectos del «material» quedan sin utilizar, y la mayor parte de ellos quedan deformados y disminuidos. Ni que decir tiene que esta manera de conocer a un ser humano no es en absoluto recomendable. El actor que así procede difumina para el espectador el camino por el que llegó a conocer al personaje. En lugar de transformarse ante los ojos del espectador aparece ya transformado ante él, como si fuera un hecho sobre el que nada ha influido, y que por lo tanto no es aparentemente susceptible de ser influido, un hombre completamente común, absoluto, abstracto. El juicio que el actor permite sobre este tipo humano no puede alterar nada en él. Tales juicios son además inútiles, y por lo tanto no han de ser fomentados. En general tampoco se producen por esta vía juicios, sino únicamente vivencias. Los actores que proceden así, en lugar de transmitir datos exactos y resúmenes útiles sobre un personaje transmiten lo que queda en la memoria difuminado y «agrandado»: el llamado mito. Dan el calco y no la imagen primigenia, dan el recuerdo en lugar de convertirse en tal. En esos casos no suelen ser suficientes los medios para rellenar una de esas imágenes desorbitadas y visionarias, ni los del «material» ni los del actor, y bajo la impresión de lo que se pretende grande surge la impresión del mal teatro. A pesar de ello los actores tienden por naturaleza mucho más al método deductivo, sobre todo porque les permite ya pronto, quizá desde el primer ensayo, encarnar al actor, es decir, a ese tipo de actor que ellos llevan en la mente y que desean interpretar más que nada, más que el personaje concreto que les ha correspondido. La fantasía ocupada de este modo es

sumamente nociva. Sin embargo es absolutamente necesaria en el procedimiento inductivo, paso a paso. Procediendo paso a paso el estudioso necesita constantemente la fantasía que le presenta ante el ojo interno personajes más definidos y ya más concretos, casi terminados, que podrían decir tal o cual frase en esta o aquella situación. Las frases y situaciones siguientes, sin embargo, han de ser estudiadas tan seria y sinceramente por las previas (y por eso probablemente precipitadas) construcciones (soluciones) de la fantasía, que puedan corregir esas construcciones. Así como el actor deductivo no hace bien en fijarse demasiado pronto en un tipo básico, no hace bien el actor inductivo en fijarse en «rasgos». Todas sus investigaciones han de tender, con ayuda de la fantasía y el análisis de los hechos, a la investigación y posible representación del personaje total como un personaje concreto, en desarrollo.

Sobre la selección de los rasgos

En el estudio del personaje que se va a representar lo mejor es proceder paso a paso. ¿Según qué puntos de vista o para quién o con qué objeto ha de ser estudiado y construido el personaje?

Mientras el actor con el texto en la mano, como si tanteara, intenta dar a todas las manifestaciones del personaje con un mínimo de participación emocional el tono más cómodo para él, busca ya, colocando el acento sobre el hallazgo de

gestos drásticos y dispuesto a la sorpresa, descubrir lo típico y, al mismo tiempo, lo singular del personaje en los múltiples rasgos pequeños. (La disposición a ser sorprendido es una técnica que puede aprenderse, una de las más importantes para el actor. Como su misión principal consiste en hacer llamativas algunas cosas, ha de ser capaz de encontrar las cosas llamativas.) Atento y divertido (actitudes que se pueden aprender, no expresiones, sino medidas pertenecientes al trabajo, como las actitudes corporales del carpintero en su banco de trabajo), divertido también cuando busca en el terreno de la tragedia, busca sobre todo reconstruir los rasgos que se contradicen entre sí. Es su tarea reunir todos esos rasgos y conciliarlos en un personaje determinado y concreto, diverso de otras personas y cómodamente reconocible, pero no le está permitido escamotear algunos rasgos claramente perceptibles con el objeto de obtener una fusión más cómoda, es decir, partir de una idea del conjunto que le parece central. Precisamente son los rasgos que no «encajan», o sea, los que contradicen a otros, los que tiene que utilizar para la construcción de su personaje. Y también como personaje entero y, a pesar de todo, contradictorio en sí, el actor se mantiene totalmente a disposición de la acción y abierto a todo, esforzado, no obstante, por no perder el timón. Efectivamente entorpece el curso de la acción tanto como lo facilita, lo acompaña reacio, cautelosamente o dejándose arrastrar un poco. Pues los rasgos de su comportamiento no sólo provienen de la obra en cuestión, del «mundo del autor», a veces el actor sacando un determinado rasgo del contexto del «mundo del autor» e integrándolo en otro contexto, el del otro mundo real, familiar al actor, confiere a ese rasgo un significado especial, que va más allá de la obra y no se integra por completo en ella.

¿Pero según qué criterios o para quién o para qué fin elige el actor los rasgos en este procedimiento del paso a paso? Los elige de modo que su conocimiento permita el tratamiento del personaje. Es decir, desde el exterior, desde el punto de vista del mundo circundante, desde las personas del entorno, desde el punto de vista de la sociedad. El actor, pues, se atiene a lo que hace el personaje objetivamente, a lo que emprende y es perceptible para los demás. El otro segundo aspecto contradictorio que ha de haber en el personaje, como hemos dicho, es la otra posibilidad de actuar que se deriva de la posición de clase y de las circunstancias (para descubrirla utilizaremos la técnica del sacar-del-contexto), pero que no llega a funcionar en este individuo: el actor tiene que hacerla visible. Los «rasgos» son, pues, como movimientos de ajedrez de los personajes, no simples expresiones (reacciones a estímulos) de una persona de determinación absolutamente independiente. Cuando sean expresiones habrá de indicarse su motivación por parte del entorno. Los rasgos tienen orígenes sociales y consecuencias sociales. Sólo si se construyen con estos rasgos los personajes serán de tal modo que sea posible su tratamiento y que, visto subjetivamente desde el personaje, pueda mostrarse un tratamiento del entorno a través de él.

Relación del actor con su público

La relación del actor con su público debe ser la más libre y la más directa. El actor simplemente tiene algo que comunicar

y presentar al público, y la actitud del que simplemente comunica y presenta debe subyacer a todo. Aquí todavía no importa si su comunicación y su presentación tienen lugar en medio del público, en una calle o en un cuarto de estar o en el escenario, esta tarima delimitada, reservada a las comunicaciones y presentaciones. No importa que lleve ya un traje especial y esté maquillado; puede explicar la razón de ello antes o después. Pero no ha de surgir la impresión de que existe un acuerdo desde tiempos lejanos, según el cual ha de tener lugar aquí, a una hora determinada, un acontecimiento entre personas, y que ocurre en ese momento, sin preparación, de manera «natural», un acuerdo que incluye que no ha habido acuerdo. Únicamente aparece alguien y muestra algo en público, *también el acto de mostrar*. El actor imitará a otra persona, pero no hasta el punto de sugerir que es esa persona, no con la intención de hacerse olvidar él mismo. Su persona permanece como una persona corriente, diferente de otras con rasgos propios, una persona que por eso se parece a todas las que la contemplan.

Es necesario decir todo esto, porque no es en absoluto lo habitual. Habitualmente el actor no tiene la actitud básica de mirar directamente a los espectadores antes de empezar su actuación, al descubierto, incluso dirigiéndose claramente al espectador con todo lo que hace. Ese «mira lo que hace el que te estoy presentando», ese «¿lo has visto?», «¿qué piensas tú de ello?», utilizado con arte y al darse con muchas matizaciones, puede estar libre de todo aspecto rígido o primitivo, pero debe percibirse, es la actitud básica del efecto de distanciamiento; no puede existir en ninguna otra.

Sobre el gesto

Bajo gesto hay que comprender un conjunto de gestos, mímica y expresiones que una o varias personas dirigen a otra persona o a varias.

Un hombre que vende un pescado muestra, entre otros, el gesto de la venta. Un hombre que escribe su testamento, una mujer que atrae a un hombre, un policía que golpea a un hombre, un hombre que paga a diez hombres: en todos está contenido el gesto social. Un hombre que llama a su dios sólo será según nuestra definición un gesto cuando su acción tenga lugar en relación a otros o en un contexto en el que surjan relaciones entre hombres. (El rey en *Hamlet*, rezando.)

Un gesto puede estar contenido en palabras (aparecer en la radio); entonces ciertos gestos y determinada mímica han entrado en esas palabras y son fáciles de leer (una reverencia sumisa, unos golpecitos en el hombro).

Del mismo modo gestos y mímica (véase el cine mudo) o sólo gestos (sombras chinescas) pueden contener palabras.

Palabras pueden ser sustituidas por otras palabras, gestos, por otros gestos sin que por eso se altere el gesto.

Indicaciones para los actores

El *no-sino*. En todos los puntos esenciales el actor, además de lo que hace, ha de descubrir, nombrar y hacer percep-

tible algo que no hace. Por ejemplo no dice: «te perdono», sino: «me la pagarás». No se desmaya, sino revive. No ama a sus hijos, sino los odia. No va hacia atrás por la derecha sino hacia adelante por la izquierda. Quiero decir: el actor interpreta lo que hay detrás del *síno*; ha de interpretarlo de manera que se capte lo que hay detrás del *no*.

El *memorizar las primeras impresiones*. El actor ha de leer su papel en la actitud del que se asombra y del que contradice. Antes de aprender de memoria ha de memorizar en qué momentos se ha sorprendido y en cuáles ha replicado. Si mantiene firmemente estos momentos en su creación permitirá también al público el asombro y la réplica, y ésa es su obligación.

El *inventar y recitar las acotaciones*. El actor ha de inventar las acotaciones y los comentarios a lo que dice y hace, y decirlas en voz alta en los ensayos. Por ejemplo, ha de anteponer a la frase que tiene que decir: «Respondí enfadado, porque no había comido». O: «Entonces aún no sabía nada de los hechos y dije». Resulta eficaz que el actor recite su papel una vez en primera persona y otra en tercera persona. Si se imagina bajo la persona *él* a una determinada persona de la obra, por ejemplo una persona hostil, puede aprender a imponer su versión contra el comentario y la acotación. Un ejemplo: en la primera persona se dice: «Le expresé mi verdadera opinión y dije». En la tercera persona se dice: «Él se enfadó y buscó algo con lo que ofenderme y dijo por fin». Y entonces se puede decir lo que se dijo con el tono del que lo dijo y con el tono del que lo oyó. Lo decisivo para la creación del perso-

naje es naturalmente la versión en *tercera persona*, en la que el que habla es el actor, de modo que la acotación y el comentario reflejan la opinión del actor sobre el personaje.

El *intercambio de papeles*. El actor ha de intercambiar con su compañero el papel, una vez copiándole, otra vez mostrándole la propia interpretación.

El *citar*. En lugar de pretender dar la impresión de que improvisa, es mejor que el actor muestre lo que es la verdad: que cite.

El actor ha de aprender a *escribir*. Porque ha de ser capaz de apropiarse cualquier estilo, es decir, de improvisar en el tono del autor. Es conveniente que mientras aprende escriba sus improvisaciones, preferiblemente antes de recitarlas.

Ser agradable es una de las tareas principales del actor. Ha de realizar todo, especialmente lo horrible, con placer y mostrar ese placer. El que no enseña de manera entretenida y entretenida de manera didáctica no debe dedicarse al teatro.

El sí-no

La manejabilidad de una descripción depende de si contiene el sí-no y si está lo suficientemente definido.

Aprovechamiento del compañero

El actor que interpreta a una persona necesita para ello también el arte interpretativo de sus compañeros de trabajo; pues el comportamiento de éstos hacia él (y a menudo también hacia los demás) dice mucho sobre él mismo. Su manera se revela en el efecto que causa en ellos; según le traten con cortesía, con desprecio o con asombro se altera su imagen y sus propias actitudes ganan en fundamento. A ello corresponde el provecho que su personaje extrae de cómo él, a su vez, trata a los demás, cómo los deja surgir y cómo los transforma. Esta manera (y este arte) de crearse mutuamente es tan poco habitual hoy en el actor que se han perdido por completo efectos tan seguros y naturales como escuchar atentamente, expresar asombro, etc.

Música

Lo musical (en el habla) es tan peligroso porque, entre otras consecuencias negativas, hace hablar al actor como si al alzarse el telón hubiera ya leído la obra hasta el final; claro que no hay que interpretar una escena como si fuera un juguete del capricho o del azar, porque eso inquieta. Ha de ser interpretada en un arco, pues no es asunto privado, es el asunto principal, y la gente sólo está en el teatro como actor y espectador para que se represente. Pero no hay que hacerlo tonalmente,

musicalmente, y las sorpresas, el capricho y el azar (ficticio) han de comunicar su impulso al arco.

Si el actor no viera su tarea en expresar un sentimiento de su héroe (por cierto lo hace generalmente intentando tenerlo, en lugar de representarlo), sino en que ha de transmitir un deseo o un conocimiento, es decir, algo impulsador, *pondría de relieve sencillamente el sentido de las palabras sin más sentimiento que el que surge al hablar*, y entonces el espectador tendría la oportunidad de sentir algo y de saborear manjares que no le ha masticado previamente otro, es decir: mierda.

El actor no se interesa por la acción, o sea, por la vida, sino sólo por sí mismo, o sea, por muy poco. No es un filósofo sino sólo un farsante que aprovecha constantemente la ocasión para exhibirse y embolsarse un dinero, es un ser que sólo se divierte, un listo, un ser cuyo objetivo es él mismo, o sea, un cochino burgués.

El maquillaje

Por encima de todo el maquillaje ha de vaciar el rostro, no debe rellenarlo, no resaltarlo o fijarlo.

En el teatro nos sentimos frustrados cuando no percibimos la intención. (La discreción es cuestión de honor, es decir, una panemba burguesa que no tiene nada que ver con el teatro.)

Cuando el teatro se volvió literario los actores dejaron de interpretar arriesgadamente y empezaron a difuminar las cosas (se interpretaban a sí mismos, se volvieron sinceros, es



traducción de
MARGO GLANTZ

HACIA UN TEATRO POBRE

por
JERZY GROTOWSKI



Señala de Arce
Entidad



siglo veintiuno editores, s.a. de c.v.

CERRO DEL AGUA 248, DELEGACIÓN COYOACÁN, 04310 MÉXICO, D.F.

siglo veintiuno de españa editores, s.a.

CALLE PLAZA 5, 28043 MADRID, ESPAÑA

792.015
6915

5118

FONEC
\$ 25

reg 1695

9-12-97

portada de anhelo hernández

primera edición en español, 1970

decimoséptima edición en español, 1994

© siglo XXI editores, s.a. de c.v.

isbn 968-23-0142-4

primera edición en inglés, 1968

© Jerzy Grotowski y Odin Teatrets förång, Høstebro, Dinamarca

título original *towards a poor theatre*

derechos reservados conforme a la ley

impreso y hecho en México/printed and made in Mexico

Remove Watermark



Wondershare
PDFelement

ÍNDICE

NOTA A LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA	1
EL LABORATORIO TEATRAL	3
PREFACIO, <i>por</i> PETER BROOK	5
HACIA UN TEATRO POBRE, <i>por</i> JERZY GROTOWSKI	9
EL NUEVO TESTAMENTO DEL TEATRO, <i>por</i> EUGENIO BARBA Y JERZY GROTOWSKI	21
EL TEATRO ES UN ENCUENTRO, <i>por</i> NAIN KATTAN Y JERZY GROTOWSKI	49
"AKROPOLIS": TRATAMIENTO DEL TEXTO, <i>por</i> LUDWIK FLASZEN	55
EL "DOCTOR FAUSTO": MONTAJE TEXTUAL, <i>por</i> EUGENIO BARBA	65
"EL PRÍNCIPE CONSTANTE", <i>por</i> LUDWIK FLASZEN	75
EXPLORACIÓN METÓDICA, <i>por</i> JERZY GROTOWSKI	88
EL ENTRENAMIENTO DEL ACTOR (1959-1962), <i>por</i> JERZY GROTOWSKI	94
EL ENTRENAMIENTO DEL ACTOR (1966), <i>por</i> FRANZ MARIJNEN	139
LA TÉCNICA DEL ACTOR, <i>por</i> DENIS BABLET Y JERZY GROTOWSKI	174
EL DISCURSO DE SKARA, <i>por</i> JERZY GROTOWSKI	185
ENCUENTRO EN LOS ESTADOS UNIDOS, <i>por</i> JERZY GROTOWSKI	200
DECLARACIÓN DE PRINCIPIOS, <i>por</i> JERZY GROTOWSKI	213
APÉNDICE: ENTREVISTA A JERZY GROTOWSKI, <i>por</i> MARGO GLANTZ	223



NOTA A LA TRADUCCION ESPAÑOLA

Se ha decidido conservar la traducción literal del título del libro: *Hacia un teatro pobre*. La connotación del último adjetivo puede entenderse a lo largo del libro, sin embargo empezará a aclararse con esta nota.

Un teatro pobre es a la vez el teatro pobre de recursos, pobre porque carece de escenografía y técnicas complicadas, porque carece de vestuarios suntuosos, o porque prescinde de la iluminación y del maquillaje. Hasta de la música. Pobre pues en sentido material. Al mismo tiempo es pobre porque se despoja de todo elemento superfluo, porque se concentra en la esencia del arte teatral, en el actor. El pobre cuerpo del actor es la expresión máxima y definida de este teatro. Pero es también pobre porque es ascético, porque busca una nueva moralidad, un nuevo código del artista.



EL LABORATORIO TEATRAL

En 1959 Jerzy Grotowski creó el Laboratorio Teatral en Opole, ciudad de 60 000 habitantes en el suroeste de Polonia. El conocido crítico literario y teatral Ludwik Flaszen, su colaborador íntimo, lo ayudó en esa tarea. En enero de 1965, el Laboratorio Teatral se mudó a la ciudad universitaria de Wrocław, que con su medio millón de habitantes es la capital cultural de los territorios orientales de Polonia. En Wrocław se convirtió en el Instituto de Investigación del Actor. La actividad del Laboratorio ha recibido desde entonces el subsidio oficial a través de las municipalidades de Opole y de Wrocław.

Ya su propio nombre revela el sentido de la institución. No es un teatro en el sentido lato de la palabra, sino un instituto dedicado a la investigación del arte teatral y del arte del actor en particular. Las representaciones del Laboratorio Teatral plantean una especie de modelo activo en el que las investigaciones regulares sobre el trabajo del actor pueden ponerse en práctica. Dentro del medio teatral, estas investigaciones se conocen como el Método de Grotowski. Además de su trabajo metódico de investigación y de las representaciones al público, el Laboratorio se dedica a preparar actores, directores y todo tipo de gente de campos que estén conectados con el teatro.

El Laboratorio Teatral cuenta con una compañía permanente cuyos miembros fungen también como maestros. Se mantiene un estrecho contacto con especialistas en otras disciplinas como la psicología, la fonología, la antropología cultural, etcétera

El Laboratorio Teatral se muestra coherente en su elección de repertorios. Las obras representadas están basadas en los grandes clásicos polacos e internacionales, cuya función se acerca a la del mito en la conciencia colectiva. Las obras que atestiguan las etapas progresistas de la investigación metodológica y artística de Grotowski son las siguientes: *Cain* de Byron, *Sakuntala* de Kalidasa, *Los antepasados de Eva* de Mickiewicz, *Kordian* de Slowacki, *Akropolis* de Wyspianski, *Hamlet* de Shakespeare, el *Doctor Fausto* de Marlowe y *El príncipe constante* de Calderón, en la versión polaca de Slowacki. Actualmente* se trabaja en una producción basada en temas del Evangelio. El Laboratorio Teatral sale también al exterior y lleva a cabo giras teatrales para representar sus obras. Jerzy Grotowski visita frecuentemente diversos centros teatrales en distintos países, dando cursos prácticos y teóricos sobre su método.

El más cercano colaborador de Grotowski en este campo es Ryszard Cieslak quien, según la opinión de un crítico de la revista francesa *L'Express*, es la viva imagen de este método en su creación de *El príncipe constante*.



PREFACIO

PETER BROOK

Grotowski es único.

¿Por qué?

Porque nadie en el mundo, que yo sepa, nadie desde Stanislavski, ha investigado la naturaleza de la actuación, sus fenómenos, sus significados, la naturaleza y la ciencia de sus procesos mentales, psíquicos y emocionales tan profunda y tan completamente como Grotowski.

A su teatro lo llama Laboratorio. Lo es. Es un centro de investigación. Es quizá el único teatro de vanguardia cuya pobreza no es un obstáculo, cuya carencia de dinero no es una excusa para justificar los medios inadecuados que quebrantan automáticamente los experimentos. En el teatro de Grotowski, como en todos los laboratorios, los experimentos son científicamente válidos porque se observan las condiciones esenciales. En su teatro existe la absoluta concentración de un grupo pequeño y tiempo ilimitado. De tal modo que si se tiene interés en descubrir su sentido hay que ir a Polonia.

O hacer lo que hicimos nosotros: trajimos a Grotowski aquí. Trabajó durante dos semanas con nuestro grupo. No describiré ese trabajo. ¿A qué se debe? Primero que nada, ese trabajo puede ser espontáneo sólo si trabaja en confianza y la confianza depende de que sus confidencias no se revelen. En segundo lugar porque el trabajo es esencialmente no verbal. Verbalizar significa complicar y hasta destruir los ejercicios que son simples y claros cuan-

* Este artículo ha sido publicado en *Flourish*, periódico del Royal Shakespeare Theatre Club (invierno de 1967).

se intenta incluir un elemento de autoironía, si la burla que se hace de los demás no es a expensas de uno mismo

- 8] escoger un impulso emocional (llorar, por ejemplo) y transferirlo a una parte especial del cuerpo —un pie, digamos— al cual hay que darle expresión. Un ejemplo concreto es el de Eleonora Duse que sin usar su cara o sus manos "besaba" con todo el cuerpo. Expresar dos impulsos contrastantes con dos partes diferentes del cuerpo: las manos ríen mientras los pies lloran
- 9] concentrar la luz en diferentes partes del cuerpo. Animar estas partes creando formas, gestos y movimientos
- 10] modular con los músculos: el hombro grita como una cara; el abdomen se regocija; una rodilla es voraz

D. EJERCICIOS DE LA MÁSCARA FACIAL

Estos ejercicios se basan en varias sugerencias hechas por Delsarte, particularmente la división de cada reacción facial en impulsos introvertidos y extrovertidos. Cada reacción puede incluirse de hecho en una de las siguientes categorías:

- 1] movimiento que crea un contacto con el mundo externo (extroversión)
- 2] movimiento que tiende a llamar la atención del mundo externo a fin de concentrarlo en el sujeto (introversión)
- 3] etapas intermedias o neutras

Un examen cuidadoso del mecanismo de estos tres tipos de reacción es muy útil para la composición de un papel. Sobre la base de estos tres tipos de reacción, Delsarte proporciona un análisis minucioso y exacto de las reacciones del cuerpo humano, aun de partes del cuerpo como las ce-



jas, las pestañas, los párpados y los labios, etc. Las interpretaciones de Delsarte de estos tres tipos de reacciones no son aceptables, sin embargo, puesto que pertenecen a las convenciones teatrales del siglo XIX. Una interpretación puramente personal debe hacerse.

Las reacciones de la cara corresponden estrechamente a las reacciones del cuerpo entero. Esto no le quita al actor la necesidad de ejecutar ejercicios faciales. En este sentido y para redondear las direcciones de Delsarte, el tipo de entrenamiento para la musculatura facial utilizada por el actor del teatro hindú clásico, el Kathakali, es apropiada y útil. Este entrenamiento tiene como objeto controlar cada músculo de la cara, trascendiendo la mímica estereotipada. Incluye la conciencia y la utilización de cada uno de los músculos faciales del actor. Es muy importante ser capaz de poner en movimiento, simultáneamente pero siguiendo diferentes ritmos, los distintos músculos de la cara. Por ejemplo, hacer que las cejas se muevan muy rápido mientras que los músculos de la mejilla tiemblan despacio y el lado derecho de la cara reacciona con vivacidad mientras que el izquierdo está enojado.

Todos los ejercicios descritos anteriormente deben realizarse sin interrupción, sin ninguna pausa para descanso o para reacciones privadas. Aun los descansos breves deben incorporarse como una parte integral de los ejercicios, cuyo objetivo no es un desarrollo muscular o un perfeccionismo físico, sino un proceso de búsqueda que conduce a la aniquilación de las resistencias del propio cuerpo.

TÉCNICA DE LA VOZ

Capacidad de conducción

Debe darse especial atención a la capacidad de conducción de la voz de tal manera que el espectador no sólo oiga la

voz del actor perfectamente sino que se sienta penetrado por ella como si fuese estereofónica. El espectador debe sentirse circundado de la voz del actor como si viniera de cualquier dirección y no sólo desde el lugar donde el actor se encuentra; hasta las paredes deben hablar con la voz del actor. Este interés por la capacidad de conducción de la voz es muy necesario a fin de evitar los problemas vocales, que pueden ser peligrosos.

El actor debe explotar su voz a fin de producir sonidos y entonaciones que el espectador sea incapaz de reproducir o imitar.

Las dos condiciones necesarias para tener una buena conducción vocal son:

- a) la columna de aire que lleva la voz debe escapar con fuerza y sin encontrar ningún obstáculo (es decir, una laringe cerrada o una apertura insuficiente de las quijadas)
- b) el sonido debe amplificarse mediante los resonadores fisiológicos. Todo esto está ligado estrechamente a la respiración correcta. Si el actor sólo respira con el pecho o con el abdomen, no puede almacenar suficiente aire, de tal manera que se ve forzado a economizarlo y cierra la laringe distorsionando la voz y provocándose con el tiempo desórdenes vocales. Mediante una respiración total (en la parte alta del tórax y del abdomen) puede acumular más que suficiente cantidad de aire. Por esto es vital que la columna de aire no encuentre ningún obstáculo; la laringe cerrada, la tendencia a hablar con las quijadas medio abiertas

RESPIRACIÓN

La observación empírica revela tres tipos de respiración:

- a) la respiración de la parte alta del tórax o pectoral, común en Europa, especialmente entre las mujeres.



- b) respiración de la parte baja del abdomen. Esta respiración se expande sin que el pecho se use. Es el tipo de respiración que generalmente se enseña en las escuelas de teatro
- c) respiración total (parte superior del tórax y el abdomen). La fase abdominal es dominante. Es la más higiénica y funcional y se encuentra en los niños y en los animales

La respiración total es la más efectiva para el actor. Sin embargo, no se debe ser dogmático acerca de esto, la respiración de cada actor varía de acuerdo con su construcción fisiológica y la adopción o no de la respiración total depende de esto. Existen ciertas diferencias naturales entre las posibilidades respiratorias de los hombres y de las mujeres. En las mujeres la respiración correcta tiene definitivamente una fase abdominal, aunque la parte superior torácica está ligeramente más desarrollada que en los hombres. El actor puede practicar distintos tipos de respiración ya que las acciones diversas, las distintas posiciones y las acciones físicas (la acrobacia, por ejemplo) exigen una forma de respiración distinta de la total.

Es necesario acostumbrarse a la respiración total. Es decir, uno debe ser capaz de controlar el funcionamiento de los órganos respiratorios. Es bien sabido que las distintas escuelas de yoga —incluyendo el Hatha Yoga— exigen la práctica diaria de técnicas respiratorias a fin de controlar y explotar las funciones biológicas de la respiración que se ha vuelto automática. De aquí la necesidad de una serie de ejercicios que revelen, que hagan conscientemente al hombre del proceso respiratorio.

Hay varios métodos de verificar si la respiración es total:

- a) yacer en el suelo sobre cualquier superficie dura de tal manera que la columna vertebral esté totalmente derecha, colocar una mano en el pecho y la otra en el abdomen, cuando se inspira se debe sentir que la

mano que está en el abdomen se levanta primero y luego la del pecho, siguiendo un solo movimiento suave. Hay que tener cuidado de no dividir la respiración total en dos fases separadas. La expansión del pecho y del abdomen debe estar libre de tensión y la sucesión de las dos fases no debe distinguirse; su ligazón debe producir la sensación de una ligera hinchazón del tronco. La subdivisión de las fases puede traer consigo la inflamación de los órganos vocales y hasta desórdenes nerviosos. Al principio, el actor ha de practicar esta respiración bajo la guía de un instructor

- b) el método adaptado del Hatha Yoga. La columna vertebral debe estar totalmente derecha y por eso es necesario yacer en una superficie dura. Hay que taparse una ventana de la nariz con un dedo y respirar a través de la otra. Cuando se expira hay que hacer lo contrario: bloquear la ventana de la nariz a través de la cual se inspiró antes y expirar a través de la que estaba bloqueada al principio. Las tres fases se siguen unas a otras con el siguiente ritmo: inspiración: cuatro segundos; sostener la respiración: doce segundos; expiración: ocho segundos
- c) el método que sigue ha sido tomado del teatro clásico chino y es básicamente el más efectivo y puede usarse en cualquier posición mientras que las dos posiciones previas exigen yacer en el suelo. Mientras está uno de pie colocar las manos en las dos costillas inferiores. La inspiración debe de darle una impresión de que se empieza en el mismo lugar en el que las manos están colocadas (por tanto hay que empujarlas hacia atrás) y continuar a través del tórax para producir la sensación de que la columna de aire alcanza hasta la cabeza. (Esto significa que cuando se inspira el abdomen y las costillas inferiores se dilatan primero y después, en una sucesión suave,



viene el pecho.) La pared abdominal se contrae mientras las costillas permanecen expandidas formándose una base para que el aire se almacene y se evita dejarlo escapar a las primeras palabras que se pronuncian. La pared abdominal (que se contrae hacia adentro) tira en la dirección opuesta de los músculos que expanden las costillas inferiores (que se contraen hacia afuera); entonces es necesario permanecer en esa posición lo más posible durante la expiración. (Un error común es la compresión de los músculos abdominales antes de que la inspiración total se lleve a cabo, lo que permite sólo una respiración torácica superior.) La expiración tiene lugar inversamente: desde la cabeza pasando por el tórax al lugar donde las palmas de las manos están colocadas. Hay que tener cuidado de no comprimir demasiado el aire que se ha inhalado y, como ya se mencionó antes, todo el proceso debe efectuarse suavemente: en otras palabras, sin que haya ninguna división entre las fases abdominal y torácica. Un ejercicio como éste no intenta enseñar la respiración por la respiración misma, sino que prepara para una respiración que pueda "conducir" la voz. También enseña cómo establecer una base (la pared abdominal) que al contraerse permite la emisión fácil y vigorosa del aire y por tanto de la voz

Durante la respiración total no hay que almacenar o comprimir demasiado aire. El actor debe tratar de no depender de la respiración orgánica y evitar una forma de respiración que exija pausas que puedan interferir en la recitación de un texto.

Un buen actor inhala silenciosa y rápidamente. Respira en el lugar que él considera adecuado para una pausa lógica (ya sea prosa o poesía). Esto es funcional ya que ahorra tiempo y evita pausas superfluas y es necesario porque subraya el ritmo del texto.

El actor debe saber siempre dónde respirar. Por ejemplo, en una escena con ritmo rápido debe respirar antes del final de las últimas palabras de su compañero a fin de poder hablar rápidamente en el momento en que su compañero haya terminado. Si respira al final del discurso de su compañero habrá un silencio breve a mitad del diálogo, creando un "vacío" en el ritmo.

Ejercicios para lograr una inspiración rápida y silenciosa:

- a) al ponerse de pie con las manos en las caderas, el actor ha de inhalar gran cantidad de aire rápida y suavemente, con los labios y los dientes antes de emitir palabra
- b) hacer una serie de respiraciones cortas y silenciosas, aumentando gradualmente la velocidad. Expirar normalmente

No exagerar los ejercicios respiratorios. La respiración es un proceso orgánico y espontáneo y los ejercicios no tratan de someterlo a un control estricto, sino corregir cualquier anomalía y retener con todo la espontaneidad. A fin de lograr esto, los ejercicios vocales y respiratorios deben combinarse con la respiración que se corrige cuando es necesario. Si durante la ejecución de este tipo de ejercicios el actor se concentra en su respiración y se obliga a controlarla y al mismo tiempo no puede liberarse de este pensamiento, hay que concluir que los ejercicios respiratorios se han llevado a cabo erróneamente.

Apertura de la laringe

Hay que tener cuidado especial cuando se abre la laringe, al hablar o respirar. Cerrar la laringe impide la emisión correcta del aire, y le impide al actor el uso correcto de la voz.

Se puede decir que la laringe está cerrada si:

- a) la voz es monótona



- b) si se tiene la sensación concreta de la laringe en la garganta
- c) si al respirar se oye un ligero ruido
- d) si la manzana de Adán se mueve hacia arriba (por ejemplo, cuando se traga, la laringe se cierra y la manzana de Adán se levanta)
- e) si los músculos de la parte posterior del cuello se contraen
- f) si los músculos que están debajo de la barbilla se contraen (se puede verificar esto colocando el pulgar debajo de la barbilla y el dedo índice bajo el labio inferior)
- g) si la quijada inferior está demasiado hacia adelante o demasiado hacia atrás

La laringe siempre está abierta si se experimenta la sensación de tener suficiente lugar en la parte de atrás de la boca (como cuando se bosteza).

La laringe se cierra a menudo como resultado de hábitos incorrectos adquiridos en las escuelas de teatro. Los ejemplos más frecuentes de este caso son los siguientes:

- a) El alumno lleva a cabo ejercicios de dicción antes de que haya aprendido a controlar su respiración. Si trata de obtener un poder de conducción efectivo con la ayuda de la dicción sólo y con la intención de economizar el aire que ha inhalado, cierra la laringe
- b) El alumno se ve invitado a menudo a respirar y luego a contar en voz alta. Mientras más alto cuente más se le facilita por su habilidad para economizar la respiración. Éste es un error imperdonable porque en lugar de ayudarlo a tener éxito el alumno cierra la laringe deteriorando su poder de conducción. Al contrario, es esencial respirar profundamente y no tratar de economizar el aire. Cada palabra debe estar envuelta de aire, es decir, como si estuviese saturada de aire, especialmente las vocales. Debe cuidarse, sin embargo, de no quedarse sin aire entre las palabras

c) Una respiración errónea puede parecer correcta: a menudo el alumno dilata el abdomen como si estuviese inspirando, pero en realidad sólo está utilizando la respiración torácica

Ejercicios básicos para abrir la laringe (prescritos por el doctor chino Ling):

Estar de pie con la parte superior del cuerpo inclinada ligeramente hacia adelante, incluyendo la cabeza. La quijada inferior, totalmente relajada, descansa en el pulgar, mientras que el índice descansa un poco más abajo del labio inferior, para impedir que la quijada caiga. Alzar la quijada superior y la ceja; al mismo tiempo, arrugar el entrecejo de tal manera que se sienta la impresión de que las sienas se han estirado como en un bostezo mientras se contraen ligeramente los músculos en la parte superior, en la parte posterior de la cabeza y en la parte posterior del cuello. Finalmente, permitir que la voz salga. A través de todo el ejercicio asegurarse de que los músculos debajo de la barbilla están relajados y suaves: el pulgar que sostiene la barbilla no debe encontrar ningún tipo de resistencia. Los errores con los que generalmente se enfrenta uno durante estos ejercicios son: la contracción de los músculos de la barbilla y de la parte frontal del cuello, la posición incorrecta de los músculos de la barbilla y de la parte frontal del cuello, la posición incorrecta de la quijada inferior (colocada demasiado hacia atrás), el relajamiento de los músculos de la cabeza y la caída de la quijada inferior en lugar del levantamiento de la quijada superior.

Resonadores

La tarea de los resonadores fisiológicos es amplificar el poder de conducción del sonido que se emite. Su función es comprimir la columna de aire en una parte especial del cuerpo seleccionada como amplificador para la voz; subjetivamente se tiene la impresión de que se está hablando



con la parte del cuerpo en cuestión —la cabeza por ejemplo, si se utiliza el resonador superior.*

En realidad hay un número casi infinito de resonadores que dependen del control que el actor tenga sobre sus propios instrumentos físicos. Mencionaremos sólo algunos:

- a) La parte superior o el resonador de cabeza, que es el más empleado en el teatro europeo. Técnicamente funciona a través de la presión y el paso del aire a la parte frontal de la cabeza. Este resonador se advierte fácilmente colocándose una mano en la parte superior de la frente al emitir la consonante "m", y se debe sentir una vibración definitiva. Hablando en general, el resonador superior se puede utilizar cuando se habla en un registro alto. Subjetivamente se puede sentir la columna de aire que pasa y se comprime hasta que finalmente golpea la parte superior de la cabeza. Cuando se usa este resonador hay que tener la sensación de que la boca está situada en la parte superior de la cabeza
- b) el resonador del pecho es conocido en Europa, aunque rara vez se usa conscientemente. Funciona cuando se habla en un registro bajo. Para verificar su efecto, colocar una mano en el pecho; ésta tiene que vibrar. Para usarlo hay que hablar como si la boca estuviera situada en el pecho
- c) el resonador nasal, que también se conoce en Europa. Funciona automáticamente cuando la consonante "n" se pronuncia. Ha sido injustamente abolido por la mayor parte de las escuelas teatrales. Puede explotarse para caracterizar algunas partes o hasta la totalidad de un papel

* El término "resonador" es puramente convencional. Desde un punto de vista científico no se ha probado que la presión subjetiva del aire inhalado en una parte determinada del cuerpo ocasione que esta área funcione objetivamente como un resonador (creando así una vibración externa en el lugar). Sin embargo, es un hecho que esta presión subjetiva, y sus síntomas obvios (vibración), modifica la voz y su poder de conducción.

- d) el resonador laríngeo se utiliza en el teatro africano y en el oriental. El sonido que se produce recuerda el rugido de los animales salvajes. También es característico de algunos cantantes negros de jazz (por ejemplo, Armstrong)
- e) el resonador occipital. Puede obtenerse hablando en un tono muy alto. Se proyecta el caudal de aire hacia el resonador superior y mientras se habla se va aumentando continuamente el registro a fin de que el caudal de aire se dirija hacia el cogote. Durante el entrenamiento se puede buscar este resonador produciendo un sonido como de maullido en un tono muy alto. Este resonador se utiliza comúnmente en el teatro chino clásico
- f) además, existe una serie de resonadores que los actores pueden usar inconscientemente. Por ejemplo, en la llamada actuación "íntima", el resonador maxilar (situado en la parte posterior de las quijadas) se utiliza. Otros resonadores pueden hallarse en el abdomen y en las partes centrales e inferiores de la espina
- g) la posibilidad más fructífera se plantea cuando se utiliza todo el cuerpo como resonador. Se obtiene utilizando simultáneamente los resonadores del pecho y la cabeza. Técnicamente se debe uno concentrar en el resonador que no se usa automáticamente en el momento en que se habla. Por ejemplo, cuando se habla en un tono muy alto se usa por lo general el resonador de la cabeza; por tanto hay que concentrarse para explotar simultáneamente el resonador del pecho. En este caso "concentrar" significa comprimir la columna de aire hacia el resonador inactivo. Lo opuesto es también necesario cuando se habla en un registro de tono bajo. Normalmente se utiliza el resonador del pecho y uno se debe concentrar en el resonador de la cabeza. Este resonador que



comprimido todo el cuerpo puede denominarse como resonador total

Efectos interesantes pueden obtenerse combinando simultáneamente dos resonadores. El uso simultáneo de los resonadores occipital y laríngeo, por ejemplo, produce los efectos vocales que consigue Yma Sumac en sus más célebres canciones peruanas. En algunos casos se pueden combinar dos resonadores, haciendo que uno de ellos funcione como "solo" y el otro como "acompañamiento". Por ejemplo, el resonador maxilar puede dar el "solo" mientras que un "acompañamiento" uniforme lo proporciona el resonador de pecho.

La base de la voz

El uso de cualquier resonador presupone la existencia de una columna de aire que a fin de comprimirse debe tener una base. El actor tiene que aprender conscientemente a encontrar dentro de sí mismo la base para esta columna de aire. Esta base puede adquirirse de las maneras siguientes:

- a) por la expansión y contracción de la pared abdominal. Este método se usa muy a menudo por los actores europeos aunque muchos de ellos no son conscientes del motivo real por el cual utilizan esta dilatación muscular. Los cantantes de ópera refuerzan a menudo esta base cruzando sus manos en el abdomen y pretendiendo que sostienen un pañuelo comprimen las costillas inferiores con los antebrazos
- b) mediante el método utilizado en el teatro clásico chino. El actor se aprieta fuertemente la cintura con un cinturón muy ancho. Cuando ha expirado totalmente (respiración supratóracica y abdominal), el cinturón comprime los músculos del abdomen formando una base para la columna de aire
- c) después de inhalar totalmente (respiración supratóracica y abdominal), los músculos del vientre se com-

primen y levantan el aire automáticamente hacia arriba. Las costillas interiores se empujan hacia afuera y de esta manera se obtiene una base para la columna de aire. Como ya lo decíamos antes, un error común es comprimir los músculos abdominales antes de que el proceso de la respiración total se complete. (Como resultado se logra una respiración supratóraxica solamente.)

Aquí también es importante no almacenar demasiado aire durante la contracción de los músculos abdominales puesto que esto causa que la laringe se cierre. Si los músculos abdominales no se contraen con lentitud suficiente, se experimenta una sensación de vértigo.

Hay muchos más métodos para crear una base para la columna de aire. El actor debe dominar muchos de ellos a fin de ser capaz de alternarlos de acuerdo con el papel y las circunstancias.

Colocación de la voz

Hay dos maneras diferentes de colocar la voz, una para actores y otra para cantantes, ya que sus tareas son completamente distintas. Muchos cantantes de ópera, aun los más excelentes, son incapaces de pronunciar un largo discurso sin cansar su voz y por tanto sin correr el riesgo de ponerse roncos, simplemente porque su voz está colocada para cantar y no para hablar.

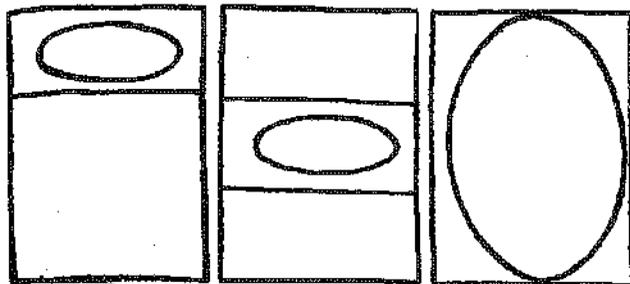
Las escuelas teatrales cometen a menudo el error de enseñar al futuro actor a colocar su voz para cantar. Esto se debe a que muchos profesores son ex cantantes de ópera y frecuentemente utilizan un instrumento musical, el piano por ejemplo, para acompañar los ejercicios vocales.

Ejercicios orgánicos

Las observaciones previas que protegen al actor para conservar su respiración orgánica también son válidas para los

Soluciones es
pel muy imp
autor de la m

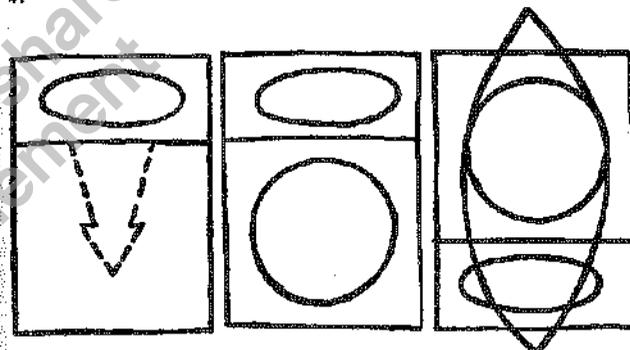
Remove Watermark

Wondershare
PDFelement

41

42

43



44

45

46

41. Escenario italiano. Los actores están separados del público y actúan siempre dentro de la misma área límite.

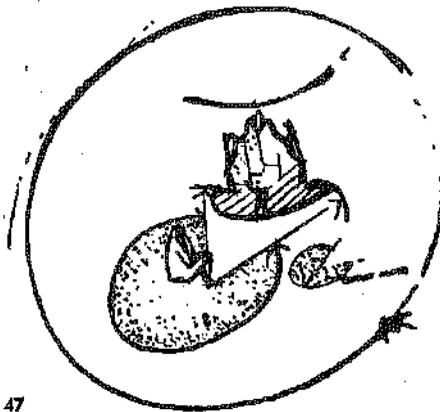
42. Teatro-arena (escenario central). Aunque cambia la posición de la escena, permanece la barrera entre actor y espectador.

43. Laboratorio Teatral. Los actores y los espectadores no están separados ya. Todo el lugar se vuelve escenario y al mismo tiempo lugar de los espectadores.

44. En las épocas de la reforma teatral de principios del siglo, se hicieron intentos para trasladar de vez en vez a los actores entre el público (Meyerhold, Psícor y otros). El escenario sigue siendo, con todo, el centro de acción.

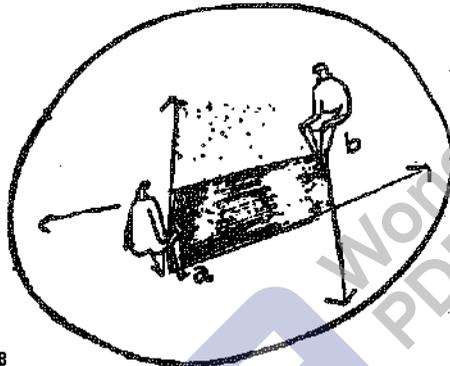
45. Los espectadores se consideran como una unidad de participantes potenciales. Los actores se dirigen a ellos o pueden estar, ocasionalmente, situados entre ellos.

46. Laboratorio Teatral. El productor siempre toma en cuenta los dos "conjuntos" que debe dirigir: actores y espectadores. La representación se vuelve una integración de los dos "conjuntos".

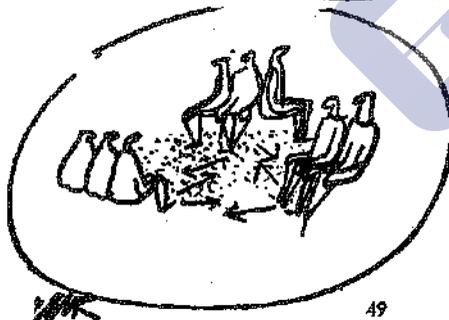


47. Escenario italia-
no tradicional: el es-
pacio se explota só-
lo parcialmente.

47

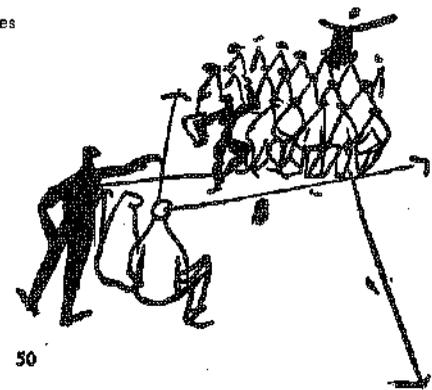


48



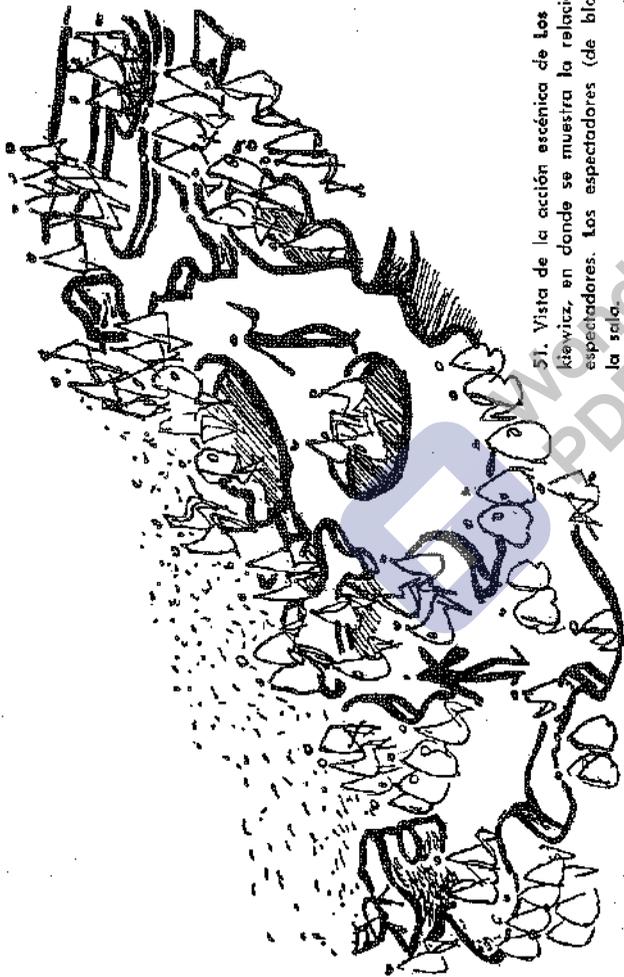
49

48-49. La ósmosis de actores y espectadores ocasiona que los es-
pectadores se miren entre sí. Aquí presentamos dos ejemplos de
una relación acústica y visual entre ellos.



50

50. La relación entre los actores (en negro) y los espectadores. Los
últimos quedan integrados a la acción escénica y se consideran
como elementos específicos de la representación.



51

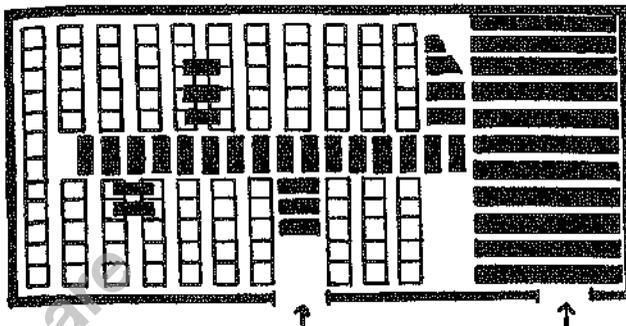
51. Vista de la acción escénica de Los antepasados de Eva de Mickiewicz, en donde se muestra la relación que hay entre actores y espectadores. Los espectadores (de blanco) están distribuidos por la sala.

La conquista
escenario tra
tre los especta
res. Las blancas: espectadores.

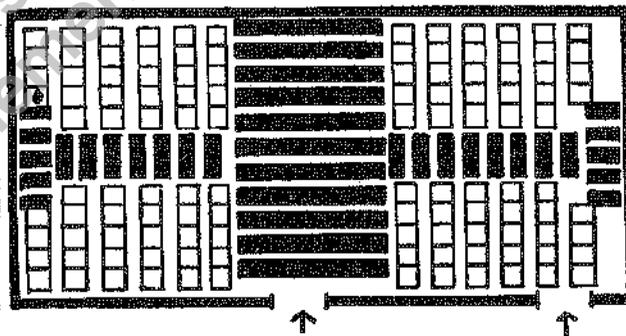
Remove Watermark



Wondershare
PDFelement

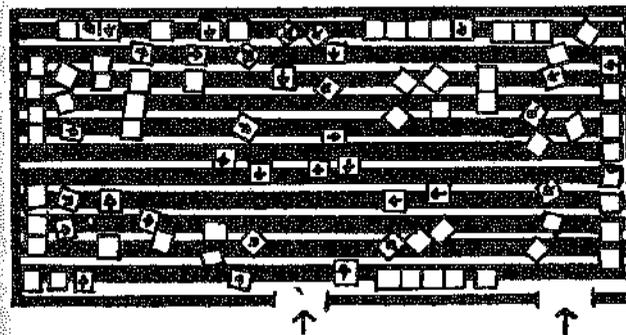


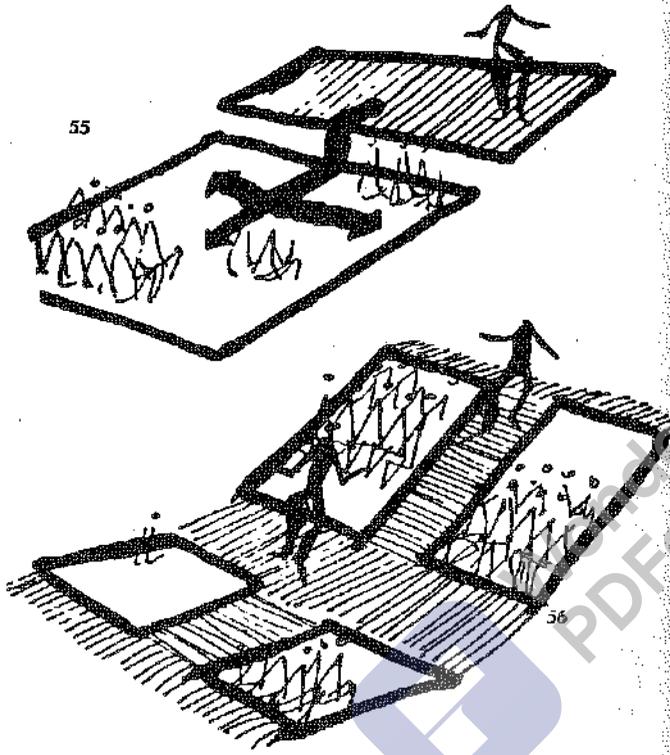
52. Cain, basada en la obra de Byron.



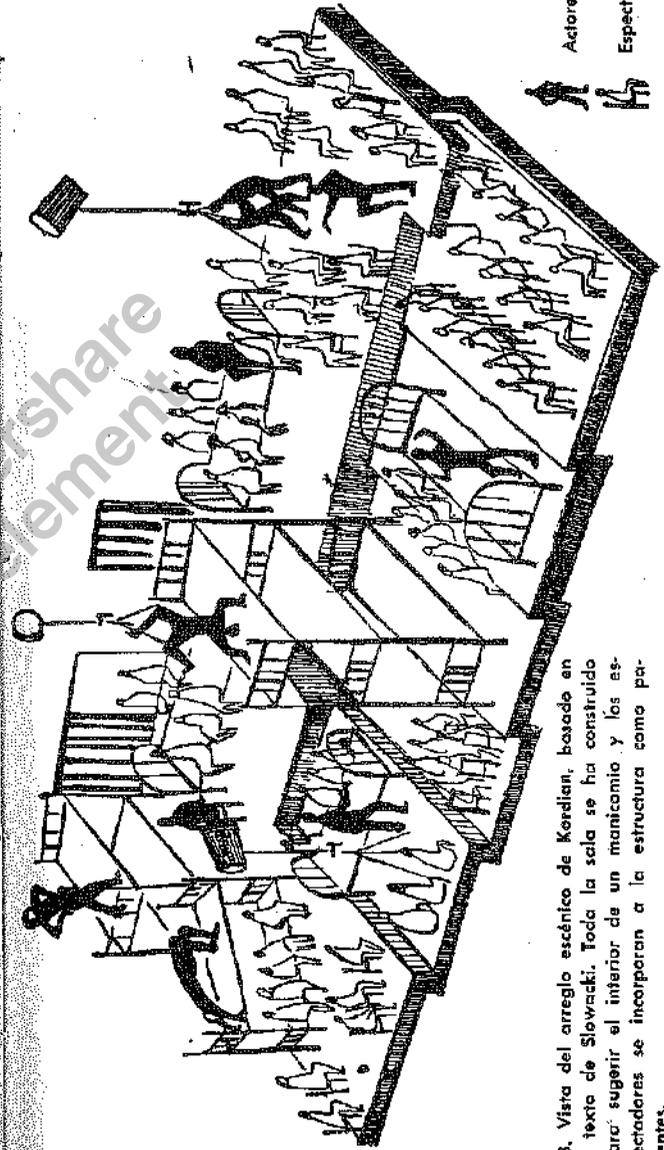
53. Sakuntala, basada en el texto de Kalidasa.

54. Los antepasados de Eva, basada en el texto de Mickiewicz.

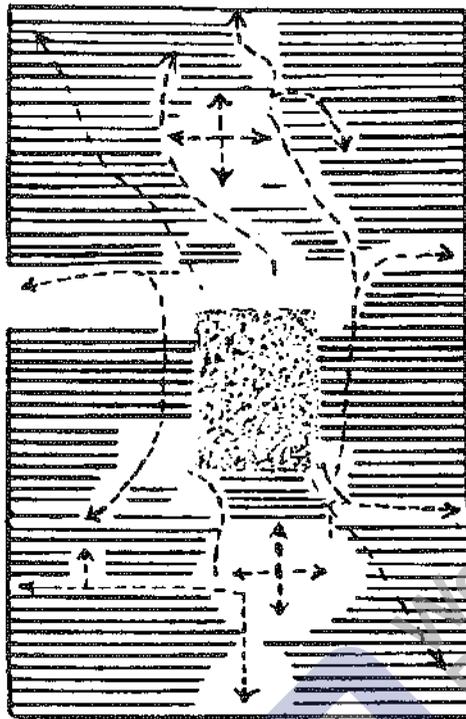




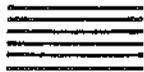
57



58. Vista del arreglo escénico de Kordian, basado en el texto de Slowacki. Toda la sala se ha construido para sugerir el interior de un manicomio y los espectadores se incorporan a la estructura como pacientes.



Mansión central donde se agrupan las chimeneas y hacia donde se dirigen los actores cuando desaparecen.



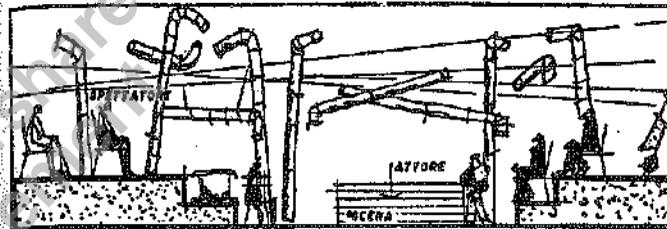
Espectadores.



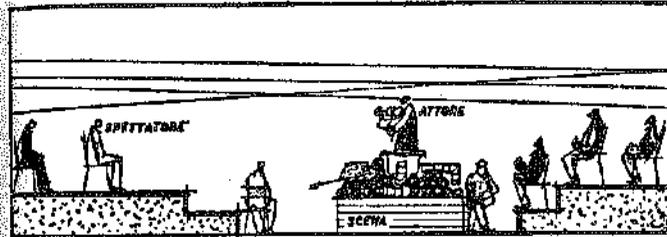
Actores.

59. Diagrama que muestra los movimientos y las áreas de acción en Acrópolis, basado en el texto de Wispianski.

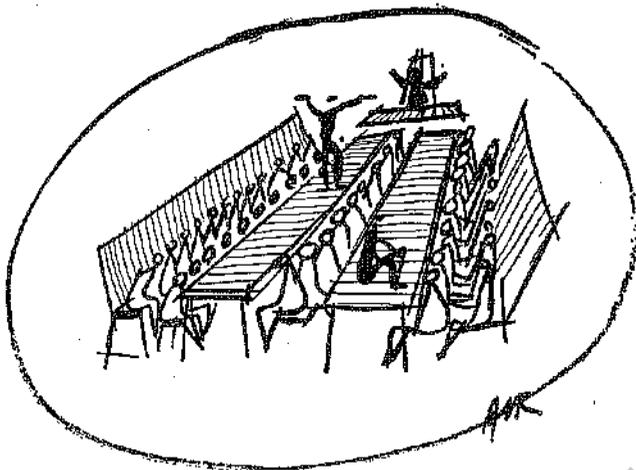
Acrópolis:



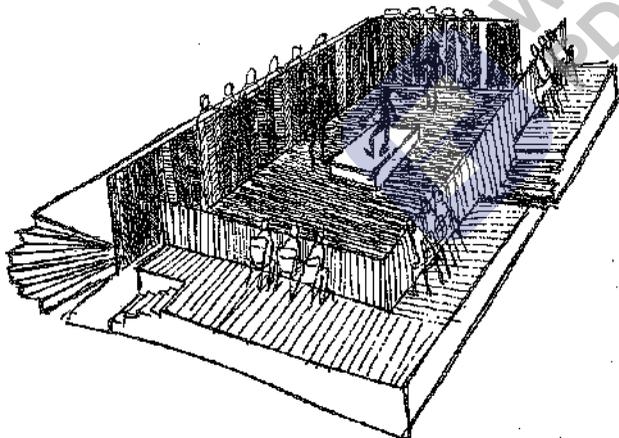
60. La sala al principio de la representación.



61. La sala al final de la representación.



62. Vista del arreglo escénico del Dr. Fausto, basado en el texto de Marlowe. Una hora antes de morir, Fausto ofrece una cena postrema a sus amigos (los espectadores).



63. Vista de la acción escénica de El príncipe constante, basado en el texto de Calderón-Słowacki. Los espectadores contemplan desde arriba un acto prohibido, y su posición recuerda la de una plaza de toros o la de una sala de operaciones.

resonadores, la apertura de la laringe y la base de la voz. El objetivo de los ejercicios es hacer que el actor se vuelva consciente de su diapason potencial. Es esencial para él que explote estas posibilidades mientras ejecuta su papel de manera espontánea y casi inconsciente.

Suele suceder que el actor que efectúa sus ejercicios erróneamente controla su voz (escuchándose a sí mismo). Esto bloquea los procesos orgánicos y puede dar origen a una serie de tensiones musculares que a su vez evitan la emisión correcta de la voz (por ejemplo, una cerrazón parcial de la laringe), creándose con ello un círculo vicioso: al tratar de utilizar la voz correctamente el actor se oye a sí mismo, pero al hacerlo todo el proceso vocal se bloquea y la emisión correcta de la voz se vuelve imposible. Para evitarlo, el actor debe aprender a controlar su propia voz oyéndola no desde adentro sino desde afuera. Con este objetivo en vista, un ejercicio efectivo es preferir un sonido dirigiéndolo contra una pared y escuchando su eco. No se oye pasivamente el eco, al contrario, se trata de modelarlo conscientemente, moviéndose cerca o lejos de la pared y guiándolo hacia arriba o hacia abajo a voluntad y cambiando los resonadores, el timbre y la entonación.

A fin de explotar orgánicamente el aparato vocal y respiratorio de acuerdo con las múltiples exigencias del papel, debe hacerse una investigación individual. Se puede determinar qué imágenes y asociaciones se producen en cierto actor durante la "apertura" del aparato vocal (resonadores, laringe, etcétera).

Por ejemplo, en algunos actores el resonador superior (cabeza) se pone automáticamente en movimiento cuando dirige la voz hacia el techo mientras se habla, empujando literalmente con las manos la voz hacia arriba. Similarmente uno de los resonadores bajos puede ponerse en movimiento haciendo que las manos dirijan la voz hacia el piso.

El actor debe tratar siempre de conseguir reacciones vocales espontáneas y no aquellas que están fríamente calculadas. Los ejercicios siguientes pueden ayudar en ese sentido:

- a) utilizar la voz para crear alrededor de uno mismo un círculo de aire "duro" o "suave"; con la voz, construir una campana que sucesivamente se vuelva más pequeña o más grande. Enviar un sonido a través de un túnel ancho o de un túnel angosto, etcétera
- b) las acciones vocales contra objetos: utilizar la voz y hacer un agujero en la pared, tirar una silla, apagar una vela, hacer que una pintura caiga de la pared, acariciar, empujar, envolver un objeto, barrer el piso; utilizar la voz como si fuera un hacha, una mano, un martillo, un par de tijeras, etcétera

La imaginación vocal

Aparte de la explotación consciente e higiénica del aparato vocal, hay dos medios más de aumentar sus posibilidades:

- a) el actor debe aprender a enriquecer sus facultades vocales profiriendo sonidos inusitados. Un ejercicio extremadamente útil en este sentido consiste en imitar los sonidos naturales y los ruidos mecánicos: caída de agua, murmullo de los pájaros, sonido de un motor, etc., primero hay que imitar estos sonidos y luego colocarlos en un texto hablado de tal manera que despierten la asociación del sonido que uno trata de producir (colocar "las palabras")
- b) el actor tiene que desarrollar la habilidad para hablar en tonos que no son sus tonos naturales, por ejemplo, más bajos o más altos que los normales. Esto no significa simplemente bajar o levantar la voz de una manera metódica y continua hacia registros inusitados, sino en casos específicos operar ar-



tificialmente con registros poco naturales sin que se esconda su artificialidad de ninguna manera. Otra forma útil de obtener artificialmente otros registros es la imitación parodiada de las voces de mujeres, niños y viejos, etc. Pero el actor no debe forzarse jamás metódicamente a bajar su registro natural para alcanzar, por ejemplo, una voz "viril". Esta tendencia es particularmente dañina y provoca inflamación de la garganta y a menudo desórdenes nerviosos.

El empleo vocal

Si el actor padece de un pequeño defecto vocal que no pueda ser erradicado, en lugar de forzarse a esconderlo, debe explotarlo de diferentes maneras de acuerdo con los papeles que desempeña.

Dicción

La regla básica para la buena dicción es expirar las vocales y "masticar" las consonantes.

No hay que pronunciar las letras demasiado claramente. A menudo en lugar de pronunciar una palabra como una entidad, el actor la divide de acuerdo con las letras que la componen. Esto le quita vida a la palabra y le da las mismas características de pronunciación que se tienen cuando un lenguaje extranjero se aprende en un libro. Hay una diferencia fundamental entre la palabra escrita y la palabra hablada; la palabra escrita es sólo una aproximación. La dicción es un medio de expresión; la multiplicidad de tipos de dicción que existen en la vida deben también encontrarse en el teatro. Restringirse a un solo tipo de dicción significa un empobrecimiento de los efectos de sonido y constituye un rechazo a utilizar todos los medios que uno tiene a su disposición: más bien como si uno tratara de obligar a los actores a utilizar el mismo traje.

Así como en la vida no existe un solo tipo de dicción, sino dicciones innumerables que dependen de la edad, de la salud, del carácter y de la estructura psicosomática del individuo particular, de esa misma manera no hay una sola forma de dicción escénica en el teatro. El actor debe subrayar, parodiar y exteriorizar los motivos interiores y las fases psíquicas del personaje que está representando y modificar su pronunciación al utilizar un nuevo tipo de dicción. Esto también trae como consecuencia una modificación del ritmo de respiración.

Por lo general, la dicción en el escenario se caracteriza por una pronunciación monótona y precisa que aparte de ser muy aburrida desde un punto de vista artístico también tiende hacia la afectación. Tomando como base los tipos diferentes de dicción que se pueden observar en la vida cotidiana y que dependen de las peculiaridades psicológicas y físicas del individuo, el actor debe tratar de conseguir otros tipos de dicción artificial que lo ayuden a caracterizar, parodiar y desenmascarar su papel.

Cada papel exige un tipo distinto de dicción y, aun en el contexto del propio papel, las posibilidades que ofrece el cambio de dicción de acuerdo con las circunstancias y las situaciones deben explotarse al máximo.

Aquí se enumeran algunos ejercicios que facilitan esta tarea:

- a) parodiar la dicción de los amigos
- b) representar varios personajes a través de la dicción (un avaro, un glotón, un hombre piadoso, un arribista, etcétera)
- c) caracterizar, mediante la dicción, ciertas particularidades psicosomáticas (falta de dientes, corazón débil, neurastenia, etcétera)

La tendencia a acentuar demasiado las consonantes es errónea. Son las vocales las que deben subrayarse. Sobrefatigar las consonantes obliga a la laringe a cerrarse. Cuando se practica la dicción es necesario subrayar las conso-



nantes y las vocales deben también subrayarse proporcionalmente. Cada frase ha de emitirse como una sola onda respiratoria larga que evita que la laringe se cierre. Sólo cuando se murmura, el acento se coloca en las consonantes, que en este caso han de enfatizarse.

Los ejercicios de dicción nunca deben practicarse en el texto que se va a utilizar en la representación, para evitar distorsionar su interpretación. El mejor entrenamiento de dicción se obtiene en la vida privada. El actor debe cuidar continuamente su pronunciación aun fuera del contexto de su trabajo.

Otro ejercicio efectivo para la dicción es leer una frase muy lentamente, repitiéndola de nuevo cada vez más rápido sin contar las vocales.

Los ejercicios del control de ritmo pueden ejecutarse con la ayuda de un metrónomo o mediante el propio pulso. La misma velocidad debe conservarse hasta el final. No hay que aumentarla después de una cesura en la poesía o al final de la frase en la prosa.

Aun cuando grite o produzca un tono muy alto, el actor debe conservar siempre una reserva que le permita aumentar el volumen si es necesario. Si no lo hace, la energía que coloca en su voz se advertirá fácilmente.

El actor no debe nunca aprenderse su papel en voz alta, porque automáticamente esto lo lleva a una interpretación "petrificada". Similarmente nunca debe recitar, para divertirse, la parte que le toca a uno en la representación durante la vida privada, o utilizar jugando cualquier objeto de la utilería que servirá en la representación; aparte de que esto constituye una falta de respeto al propio trabajo, se cae inmediatamente en la banalidad sin que el actor lo advierta. Durante las representaciones, el actor tiene que ser consciente de las posibilidades acústicas del cuarto en el que está actuando, a fin de descubrir los efectos que puede utilizar conscientemente (ecos, resonancias agudas o apagadas), incorporándolos a la estructura de su papel.

Pausas

Es importante no abusar de las pausas. La pausa como un medio de expresión logra su objetivo en estas condiciones:

- a) su uso parsimonioso, sólo para añadir expresividad
- b) la eliminación de toda pausa que no tenga una función artística y no dependa de la estructura del papel (que resulte de la fatiga personal, de la prolijidad natural, etcétera)
- c) el acortamiento de las pausas respiratorias que deben ser siempre rápidas y suaves. Es aconsejable hacerlas coincidir con las pausas lógicas
- d) debe darse prioridad a las pausas "artificiales" o "falsas" creadas por un intervalo. Por intervalo se entiende la transición de un tono de voz a otro. El actor debe practicar siempre los intervalos cortos que son mucho más difíciles que los largos

Explotación de errores

El actor debe ser lo suficientemente rápido como para integrar en la estructura de su papel cualquier error (de dicción, de movimiento) que se cometa involuntariamente durante la representación. En lugar de detenerse o de empezar de nuevo, continuar y explotar su error como un efecto, por ejemplo, si un actor pronuncia una palabra mal, no debe corregirse sino repetir el error de pronunciación en otras palabras, en otros pasajes, de tal manera que el espectador entienda que es un efecto de la estructura del papel. Esta técnica exige naturalmente un dominio de los reflejos propios y también una calidad de improvisación.

Técnica de pronunciación

No existe ninguna diferencia esencial entre la recitación de la poesía y de la prosa, en ambos casos es cuestión de ritmo, fraseo y acentos lógicos.



En la prosa, el ritmo tiene que descubrirse o más bien descifrarse; hay que sentir el ritmo específico del texto. Un buen actor es capaz de leer rítmicamente hasta un directorio telefónico. El ritmo no es sinónimo de monotonía o de prosodia uniforme, sino de pulsación, variación y cambio súbito. Después de terminar varios acentos lógicos en el texto, de acuerdo con el plan general de interpretación, se debe imponer un ritmo que coincida con estos acentos. Sin embargo, aun en la prosa no debe favorecerse el ritmo en detrimento de la lógica formal, o caer en el otro extremo, descuidar el ritmo a fin de concentrarse exclusivamente en el sentido lógico del texto. Tampoco el ritmo del texto debe cortarse, ni enfatizarse el acento lógico mediante pausas. El acento lógico de una frase no debe estar aislado: representa el punto culminante de un flujo rítmico producido por una sola onda melódica y respiratoria. Suele suceder que el acento lógico se coloca en dos palabras diferentes en la misma frase, y quizá, en algunos casos, bastante separada una palabra de la otra.

La habilidad para manejar frases es importante y necesaria en la actuación. La frase es una unidad integral, emocional y lógica que debe sostenerse por una sola onda melódica y respiratoria. Es un torbellino concentrado en un epicentro formado por los acentos o el acento lógico. Las vocales de este epicentro no deben acortarse sino prolongarse ligeramente, a fin de darles un valor especial, teniendo buen cuidado de no romper la unidad de la frase mediante pausas injustificadas. Hay excepciones, por supuesto, a esta regla; si se trata de lograr un efecto específico formal, el epicentro puede cortarse y las frases romperse.

En la poesía también, la frase debe considerarse como una entidad emocional y lógica y pronunciarse de una sola impulsión respiratoria. Varias líneas (una y media, dos o más) constituyen a menudo la frase. Aquí, el ritmo de cada línea debe establecerse sin caer en medios monótonos. La cualidad distintiva de la línea debe retenerse usando

jo dramático, pero si estas ideas no están ancladas en lo real, son inútiles. El mismo fenómeno se da en la pintura: Corot, Cézanne o Soutine han podido pintar todo tipo de árboles, transfigurarlos, centrarse en un detalle, darles una iluminación particular, pero si en lo que ellos pintaban no hubiera existido «el Árbol», ¡no hubieran significado nada! Siempre se vuelve a la observación de las cosas, lo más cerca posible de la naturaleza y de las realidades humanas. Yo creo mucho en las permanencias, en eso que es el «Árbol de todos los árboles», la «Máscara de todas las máscaras», el «Equilibrio de todos los equilibrios». Comprendo que esta tendencia personal puede constituir un obstáculo, pero es un obstáculo necesario. A partir de una referencia reconocida, que tiende a la neutralidad, los alumnos encuentran su propia posición. Por supuesto, la neutralidad absoluta y universal no existe, no es más que una aspiración. Esta es la razón por la cual el error es interesante. Lo absoluto no puede existir sin el error. La diferencia entre el polo geográfico y el polo magnético del globo terrestre me interesa mucho. ¡El norte no está exactamente en el norte! Hay una desviación, afortunadamente. El error no solamente ha de aceptarse, sino que es necesario para que la vida continúe, salvo en el caso de que sea demasiado importante. Un gran error es una catástrofe; un pequeño error es esencial para permitirnos existir mejor. Sin error no hay movimiento. ¡Es la muerte!

La búsqueda de las permanencias

Junto a la improvisación, la segunda gran vía de trabajo de la Escuela se centra en el *análisis de los movimientos*. El movimiento no es un recorrido, es una dinámica, algo muy

diferente a un simple desplazamiento de un punto a otro. Lo que importa es *cómo* se hace el desplazamiento. La base dinámica de mi enseñanza está constituida por las interrelaciones de ritmos, de espacios y de fuerzas. Lo importante es reconocer las leyes del movimiento a partir del cuerpo humano en acción: *equilibrio, desequilibrio, oposición, alternancia, compensación, acción, reacción*. Y estas leyes se encuentran tanto en el cuerpo del actor como en el del público. El espectador sabe perfectamente si en una escena hay equilibrio o desequilibrio. Existe un cuerpo colectivo que sabe si un espectáculo está vivo o no. El aburrimiento colectivo es una señal del «no-funcionamiento» orgánico de un espectáculo.

Las leyes del movimiento organizan todas las situaciones teatrales. Una escritura es una estructura en movimiento. Los temas pueden cambiar, pertenecen a las ideas, pero las estructuras de la actuación permanecen ligadas al movimiento y a sus leyes inmutables. En arquitectura, cuando se echa hormigón para cimentar una bóveda, si se echa demasiado, todo se derrumba. En el teatro, a veces se va demasiado lejos sin saber si todo se vendrá abajo. Así pues, es necesario reencontrar la arquitectura en el interior. Los movimientos del exterior son análogos a los movimientos del interior, es el mismo lenguaje. La poética de las permanencias que da nacimiento a una escritura, ésa es mi gran obsesión.

Siempre he defendido la idea de una pedagogía del *mimo abierto*. Mimar es un acto fundamental, el acto primigenio de la creación dramática, para el actor, para la escritura y para la actuación. Yo situé el acto de mimar en el centro, como si fuera el cuerpo mismo del teatro: poder jugar a ser

otro, poder dar la ilusión de cualquier cosa. Desgraciadamente el término está desvirtuado, codificado, estancado. Hay que precisar, por tanto, lo que yo entiendo por *mimo*. El mimo se estancó desde el momento en que se separó del teatro. Se encerró en sí mismo y sólo un cierto virtuosismo ha podido darle algún sentido. El teatro francés ha acabado rechazándolo completamente arrojándolo, fuera de sus fronteras, como un espectáculo en sí mismo. Sin embargo, el acto de mimar es un acto esencial, un acto de la infancia: el niño mima el mundo para reconocerlo y prepararse para vivirlo. El teatro es un juego que mantiene vivo este acontecimiento. El término mimo es hoy día tan reductor que es necesario buscar otros. Por eso utilizo a veces el término *mimismo* (tan acertadamente aclarado por Marcel Jousse en su *Antropología del gesto*, de Ediciones Gallimard), que no hay que confundir con *mimetismo*. El mimetismo es una representación de la forma, el mimismo es la búsqueda de la dinámica interna del sentido.

Mimar es *formar cuerpo con* y así comprender mejor. El que se pasa los días manipulando ladrillos, llega un momento en que ya no sabe qué está manipulando. Su acción se convierte en un automatismo. Pero si se le pide que mime la manipulación del ladrillo, reencontrará el sentido de ese objeto, su peso, su volumen. Este fenómeno es interesante en pedagogía: mimar permite redescubrir «la cosa» de una manera más fresca. El acto de mimar es, en este caso, un conocimiento. No hay que confundir este mimo pedagógico con el arte del mimo que alcanza toda su grandeza en la transposición, especialmente en el Nô japonés, cuando el actor mima su cólera mediante algunas vibraciones de su abanico.

Existe, igualmente, un mimo oculto que se encuentra en todas las artes. Cada artista verdadero es un mimo. Si Picasso ha podido pintar un toro a su manera es porque antes lo había visto tanto que primero *esencializaba* en él el «Toro», después de lo cual su gesto podía surgir. ¡Él mimbaba! Los pintores, los escultores miman muy bien, todos participan del mismo fenómeno. Un mimo «sumergido» da origen, en todas las artes, a creaciones muy diversas. Por eso es por lo que yo he podido pasar de la enseñanza del teatro a la de la arquitectura inventando los «arquitectos-mimos». Ellos miman los espacios existentes para conocerlos, y después, antes de realizarlos, miman los que van a construir para que esas realizaciones estén vivas.

Para mí, el mimo es parte integrante del teatro, no un arte separado. El mimo que yo amo es una identificación con las cosas, para hacerlas vivir, incluso cuando la palabra está presente. Los italianos lo saben perfectamente. Yo lo comprendí viendo a Marcello Moretti en *Arlequín servidor de dos amos*, y también viendo a Vittorio Gassman y a Dario Fo. Me inspiré en esa comedia mimada y hablada a la italiana, que después reinventé para la enseñanza. Ésta es la razón por la que nunca escribí únicamente «mimo» en el letrero con el nombre de la Escuela. Primero puse «Mimo, educación del actor», después «Mimo y teatro», luego «Mimo, movimiento, teatro», para acabar escribiendo finalmente «Escuela internacional de teatro».

La gran fuerza de la escuela son sus alumnos. Constantemente se les reorienta hacia sí mismos y ellos nos aportan su teatro. Por más que sugiramos temas, por más que les hagamos propuestas, por más que les provoquemos imponiénd-

II

El mundo y sus movimientos

doles condicionantes, sólo podremos profundizar en el trabajo si están verdaderamente interesados. Sin embargo, los alumnos son a menudo contradictorios. Hay que oírles y, a la vez, no escucharles demasiado. También hay que oponerse, luchar por llevarlos a un verdadero espacio poético. Esta dimensión es a veces difícil de alcanzar. Hay que responder a su falta de imaginación con lo fantástico, con la belleza, con la locura de la belleza.

Los profesores participan igualmente en la evolución de la Escuela. Todos los profesores que me acompañan son antiguos alumnos; tenemos, por tanto, un lenguaje común y las mismas referencias, aportando cada uno su personalidad. La curiosidad y el afán de conocimiento nos unen. Entre los profesores que han aportado su colaboración a la Escuela, Antoine Vitez ocupa un lugar especial. Es el único que no ha sido alumno mío. Dio sus primeros pasos como profesor de teatro en la Escuela de 1967 a 1969. Yo le había confiado un trabajo sobre el *acercamiento* a los textos, que nosotros diferenciábamos de la *interpretación*. Más adelante, en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático, conservó en su trabajo este concepto fundamental.

Cuarenta años después de su apertura, la Escuela sigue siendo para mí un lugar de investigación permanente. Cuanto más se profundiza en ella, más y más interesante resulta. La novedad no es, en sí misma, indispensable. Llegar hasta el fondo de algo permite descubrir que ese algo lo contiene todo.

¡Pásate la vida en una gota de agua y verás el universo!

Una página en blanco



Tirar de... empujar

Procedentes de distintos países, los alumnos son admitidos en el primer curso para un trimestre de prueba. Tienen de media entre veinticuatro y veinticinco años y ya poseen cierta experiencia teatral. Con frecuencia los extranjeros han estudiado en una escuela de teatro en su propio país, y los demás han asistido a diferentes cursillos y talleres. Así que hay que comenzar por eliminar las formas parasitarias que les son ajenas, expurgar todo lo que pueda estorbarles para reencontrar –con la mayor aproximación posible– la vida

tal como es. Tenemos que despojar un poco a los alumnos de su saber, no para eliminar lo que saben, sino para intentar crear una especie de página en blanco que esté disponible para recibir los acontecimientos del exterior. Despertar en ellos la máxima curiosidad, indispensable para la calidad del juego: éste es el objetivo del primer curso.

A lo largo de este período de descubrimiento, de conocimiento, sembramos las raíces del juego teatral y de la creación, principalmente a partir de la improvisación y del análisis de los movimientos de la vida. Una constante conexión vincula estos dos aspectos. Se trata, a través de la improvisación, de hacer surgir al exterior lo que está en el interior; por otra parte, la técnica objetiva del movimiento nos permite realizar el proceso inverso, del exterior hacia el interior.

En el terreno de la improvisación, se suceden varias intensas etapas de trabajo que perfilan el recorrido pedagógico del curso. Paralelamente, se aborda el análisis de los movimientos en un recorrido también estructurado y progresivo. Este trabajo va acompañado de una preparación corporal y vocal, y de clases de acrobacia dramática, malabarismo y lucha escénica.

A lo largo de todo el curso ofrecemos a los alumnos la posibilidad de una búsqueda de creación personal a partir de los *auto-cursos*. En este trabajo sin profesor, cada semana se asigna a los alumnos un tema que pueden tratar como ellos quieran. Es su teatro. Este espacio de libertad es esencial: permite que no se olvide en ningún momento que el objetivo primordial de la Escuela es la creación. Asimismo, facilita

la aplicación de todo lo que se ha trabajado en las clases y revela el talento de los alumnos, su sentido del juego y de la escritura dramática.

Los tres ejes de trabajo del primer curso, tratados por separado en las páginas que siguen, están, de hecho, estrechamente asociados e imbricados entre sí durante el desarrollo del curso. *Improvisación, análisis de los movimientos y creación personal* se entrecruzan y se complementan permanentemente para poner al alumno en contacto, lo más estrecho posible, con el mundo y sus movimientos.

1

Improvisación

El silencio antes de la palabra

Recreación y actuación

Abordamos la improvisación por medio de la *recreación* psicológica silenciosa. La *recreación* es la manera más simple de reproducir los fenómenos de la vida. Sin ninguna transposición, sin exageración, con la mayor fidelidad a la realidad, a la psicología de los individuos, los alumnos reviven una situación sin preocuparse por el público: una clase, un mercado, un hospital, el metro... La *actuación* aparece más tarde cuando, consciente de la dimensión teatral, el actor da –para un público– un ritmo, una medida, un tiempo, un espacio, una forma a su improvisación. La *actuación* puede estar muy cerca de la *recreación* o alejarse considerablemente en las transposiciones teatrales más audaces, pero nunca debe desvincularse por completo de la realidad. Gran parte de mi pedagogía consiste en hacer descubrir esta ley a los alumnos.

Comenzamos por el silencio porque la palabra olvida, las más de las veces, las raíces de las que nació, y es deseable que los alumnos se re coloquen, desde el principio, en una situación de ingenuidad primaria, de inocencia y de curiosidad. En todas las relaciones humanas aparecen dos grandes zonas silenciosas: antes y después de la palabra. Antes, cuando todavía no se ha hablado, uno se encuentra en un estado

de pudor que permite que la palabra nazca del silencio, y que así ésta —al evitar el discurso, lo explicativo— tenga más fuerza. El trabajo sobre la naturaleza humana, en estas situaciones silenciosas, permite reencontrar los momentos en los que la palabra no existe todavía. El otro silencio es el de después: cuando ya no tenemos nada más que decirnos, que es menos interesante para nosotros.

Las primeras improvisaciones me sirven para observar la capacidad de juego de los alumnos: ¿cómo interpretan las cosas muy simples? ¿Cómo permanecen en silencio? Algunos creen que tienen como condicionante la prohibición de hablar, pero yo no prohíbo nada, simplemente les pido que estén callados para que comprendan mejor el fondo de las palabras.

Sólo se sale de este silencio por dos caminos: la palabra o la acción. En un cierto momento, cuando el silencio está demasiado cargado, el tema se libera y la palabra toma el relevo. Así pues, se puede hablar, pero solamente si es necesario. El otro camino es la acción: «Hago algo». Al principio los alumnos quieren actuar a toda costa, provocar gratuitamente las situaciones. Haciendo esto, ignoran completamente a los otros actores y no actúan *con* ellos. Pero el juego de la actuación no puede establecerse más que en reacción con el otro. Hay que hacerles comprender este fenómeno esencial: reaccionar es hacer evidente la propuesta del mundo exterior. El mundo interior se revela por reacción a las provocaciones del mundo exterior. Para actuar no sirve de nada rebuscar dentro de uno mismo su propia sensibilidad, sus recuerdos, el mundo de su infancia.

Paradójicamente, *La habitación de la infancia* es uno de los más antiguos temas de improvisación que propongo al principio del curso.

Volvéis a ver, después de un largo período de tiempo, la habitación de vuestra infancia. Habéis hecho un largo viaje para ello, llegáis ante la puerta, la abris. ¿Cómo vais a abrirla? ¿Cómo vais a entrar? Redescubris vuestra habitación: nada se ha movido, cada objeto está en su sitio. Volvéis a encontrar todas vuestras cosas de cuando erais niños, vuestros juguetes, vuestros muebles, vuestra cama. Estas imágenes del pasado reviven en vosotros hasta el momento en que el presente reaparece. Y salís de la habitación.

El tema no es el de la habitación de *mi* infancia, sino el de una habitación de la infancia cuyo redescubrimiento hay que interpretar. La dinámica del recuerdo es más importante que el propio recuerdo. ¿Qué ocurre cuando se llega a un lugar que se cree descubrir por primera vez? De pronto algo se dispara: «¡Yo ya he visto esto antes!». Estamos en una imagen del presente y de repente llega una imagen del pasado. Es la relación entre estas dos imágenes la que constituye el juego de la actuación. Por supuesto, el que improvisa exhuma sus propios recuerdos, pero éstos pueden ser también imaginarios.

Recuerdo haber propuesto este tema durante un curso en Alemania. Una joven había representado el redescubrimiento de un anillo en su antigua cajita de joyas. Instintivamente intentó ponérselo en un dedo, pero el anillo era demasiado pequeño. Entonces se lo puso en el dedo meñique. Esta improvisación provocó una gran emoción. ¿Ha-

bía inventado ese anillo? ¿Se trataba de un recuerdo real? La improvisación remueve a veces cosas muy íntimas, pero que sólo pertenecen a aquel que está actuando. Nunca pido a los alumnos que busquen en sí mismos el recuerdo verdadero. No quiero entrar ni en su intimidad ni en sus secretos.

Este tema se actúa en solitario, delante de los demás alumnos. Al tratarse de una actuación ante un público, no marco un tiempo límite para su realización, pero permanezco atento al tiempo dramático que se establece, para que éste sea interesante y el justo. La improvisación es mimada: así la sensación en relación a los objetos se renueva y es posible imaginar muchos objetos sin lastrarse con ninguno real.

La espera es el gran tema piloto que preside las primeras improvisaciones silenciosas. El principal motor de la actuación se encuentra en las miradas: *mirar y ser mirado*. La vida es una espera continua, en todas partes, con personas que no conocemos: en la oficina de correos, en la consulta del dentista. Esta espera nunca es abstracta, se nutre de diferentes contactos: acción y reacción. Tratamos de reencontrar esto en la improvisación, pero también observando la vida real. Puesto que el recuerdo de lo vivido no es suficiente para el juego de la actuación, tenemos necesidad a cada instante de volver a la percepción de lo que está vivo: observar como camina la gente por la calle, esperar en una cola, observar sus comportamientos.

El tema propuesto es el de *La reunión psicológica*, que yo sitúo deliberadamente en un contexto de «cliché» muy burgués,

pero que podría situarse en cualquier otro espacio, incluso en uno indefinido.

Habéis sido invitados a un cóctel en casa de una señora muy rica, hacia las cinco de la tarde, un viernes. Nadie conoce a nadie. Una gran alfombra persa en el suelo, una araña de cristal de Venecia en el techo, a un lado una pintura renacentista que seguramente es falsa. Al otro lado, una pequeña columna con un hermoso jarrón chino de porcelana; es un piso de la segunda planta, la planta «chic» en París —debe de ser el distrito dieciséis—, con un gran ventanal años veinte que da a una avenida. Al fondo, un «buffet» con cócteles, whisky, zumos, pastelitos...

Cinco personas se presentan, una después de otra, en la entrada; conducidas por un mayordomo, pasan otra puerta, un pasillo y les dicen: «¡Aquí es!». El primero en entrar no sabe que él es el primero, llega y no hay nadie. Sólo está él. Llega un segundo, después un tercero, un cuarto, un quinto... La señora, evidentemente, no aparecerá. Se encuentran entonces confrontados en una situación silenciosa, sin atreverse a hablar, como acostumbra a suceder en las salas de espera.

En este trabajo suelen aparecer varias desviaciones. Por una parte los aspectos «pantomímicos», cuando los alumnos reemplazan las palabras que no pueden decir por gestos, o cuando utilizan muecas para expresarse. Por otra parte, con frecuencia ven... ¡antes de haber visto! «Ilustran» que ven antes de haber visto verdaderamente: están en el terreno de la simulación. Hacen el gesto antes de haber encontrado la sensación motriz. Cuando la primera persona entra, no sabe que es la primera. Tiene que haber, por lo tanto, ese

tiempo extremadamente importante de la sorpresa, que es el mismo tiempo del juego del actor. El actor conoce el final de la obra, ¡pero no el personaje!

Asimismo, aparecen igualmente los efectos del mimetismo del tiempo y de la distancia en las intervenciones que se suceden. Los dos primeros actores que intervienen imponen un tiempo, que imperativamente debe ser roto por el tercero si se quiere que la situación se mantenga viva. Hay que encontrar un *ritmo* y no una *medida*. La medida es geométrica; el ritmo es orgánico. La medida puede ser definida, mientras que el ritmo es muy difícil de captar. El ritmo es la respuesta a un elemento vivo. Puede ser una espera, pero también una acción. Entrar en el ritmo es entrar exactamente en el gran motor de la vida. El ritmo está en el fondo de las cosas, como un misterio. Por supuesto, yo no digo esto a los alumnos, si lo hiciera no podrían hacer nada. Tienen que descubrirlo ellos mismos.

Con frecuencia, en este tipo de situaciones, la gente se coloca en una relación simétrica. Se instalan a la misma distancia los unos de los otros, ya sea en fila, uno al lado del otro, unos detrás de otros o en círculo: estamos entonces en el mismo caso que el de las intervenciones con una medida repetitiva. Estas disposiciones no pueden ser más que militares o rituales, no se pueden actuar dramáticamente. Todo grupo tiende a circunscribirse en una geometría mensurable, a la que no hay que confundir con la geometría dinámica. Cada personaje debe estar en el grupo y, a la vez, ser diferente, encontrar su tiempo personal, su espacio particular.

También se presenta la situación inversa: alguien entra y, para parecer original a toda costa, actúa como un caso clínico, adoptando un comportamiento de lo más extravagante.

Nos encontramos entonces ante lo opuesto del mimetismo y de la inercia «borreguil». Evidentemente, no es esto lo que buscamos, aun cuando pueda ser una provocación interesante para los demás. Si tenían alguna dificultad para reaccionar, al menos ahí tienen la ocasión de hacerlo. La reacción es entonces colectiva: «todos contra uno». Una especie de nacimiento del coro frente al héroe perturbador.

Hacia las estructuras de la actuación

Después de un primer trabajo sobre *La Espera*, retomamos el tema desde su base esencial. Dejamos la dimensión anecdótica para darle la vuelta al tema y conservar solamente el *motor*: otros temas, otras imágenes, otras situaciones, otros personajes se presentan entonces.

Dos personas se cruzan, se detienen con la mirada, y se crea una situación dramática silenciosa después del cruce. A continuación, una tercera persona pasa y observa a las dos primeras. Luego una cuarta, que mira a las tres primeras...

Poco a poco, reencontramos por acumulación el tema precedente, pero únicamente en su estructura. Ya no hay decorado imaginario, ni una línea preestablecida, sino simplemente un motor dramático que puede ser desmontado y analizado. A partir de esta estructura básica podemos extraer y resaltar diferentes subtemas que pueden agruparse bajo el tema general: «El que...». Reducidos a este motor, los temas psicológicos se liberan de la anécdota para llegar a momentos de actuación concretos. Permiten mirar con extrema precisión un detalle que se convierte entonces en el gran tema, «El que cree que... ¡pero no!»: el que cree que

le esperan, el que cree que le detestan, el que cree que es el más fuerte, el que cree que le sonríen.

Estáis sentados en un café. Frente a vosotros, en otra mesa, alguien os hace un pequeño gesto con la mano. ¿Os preguntáis si le conocéis? Por cortesía, le respondéis de la misma manera. El otro, sintiéndose más cómodo, hará cosas un poco más atrevidas, gestos más grandes, jugar con un objeto, sonreír. Poco a poco una connivencia se establece entre los dos, un diálogo de gestos o de signos faciales. Por fin el sujeto se incorpora, se dirige hacia vosotros sonriendo. Os levantáis a vuestra vez para recibirlo... ¡pero él pasa de largo y se dirige hacia alguien que estaba detrás de vosotros!

Lo importante aquí es la *gama* dinámica ascendente que hay que llegar a actuar con todos sus matices. Haciendo crecer progresivamente esta situación, se llega a la constitución de un verdadero boceto que, si lo desarrollamos, nos aproxima a las estructuras del juego dramático de la comedia del arte. Las situaciones son llevadas hasta el límite: «Alguien tiene miedo y retrocede; Arlequín tiene miedo y se esconde bajo la alfombra, o ¡en sí mismo!». Intentamos siempre llevar las situaciones más allá de lo real, inventar un juego que no sea reconocible en la vida, para constatar juntos que el teatro va más lejos. Prolonga la vida transponiéndola. ¡Un descubrimiento esencial!

El concepto de *gama* pone en evidencia los diferentes momentos de la progresión de una situación dramática. Yo la he incluido en el tema de los *Seis sonidos* que realizamos en improvisación técnica, en una lección colectiva.

Mientras realizáis un trabajo físico, una acción que compromete al cuerpo en un gesto repetitivo (serrar madera, pintar un muro, barrer), vais a oír seis sonidos, cada uno con una importancia diferente. El primero no lo oís. (Lo que no quiere decir que no haya reacción.) El segundo lo oís pero no le prestáis una atención particular. El tercero es importante, esperáis a ver si se repite. Como no se repite, relajáis vuestra atención. El cuarto es muy importante y creéis saber de dónde proviene, lo cual os tranquiliza. El quinto no confirma lo que pensabais. Finalmente, el sexto y último es un avión a reacción que pasa por encima de vuestra cabeza.

Esta *gama*, muy estructurada, sirve de referencia para todas las gamas que nos encontraremos después en numerosas situaciones teatrales. El ejercicio es particularmente útil para comprender la dinámica de progresión de un movimiento, pero también para conocer de manera técnica los movimientos que impone la *gama*. ¿Cómo se modifica la acción según la importancia de los sonidos? ¿Cambia el gesto según la importancia que se le da a lo que se oye? ¿Qué relaciones hay entre la acción y la reacción?

Como respuesta a estas cuestiones, constatamos que la acción siempre debe preceder a la reacción. Cuanto mayor sea el espacio de tiempo entre la acción y la reacción, más fuerte será la intensidad dramática, más grande será el juego teatral si el actor sostiene ese nivel. La fuerza dramática será proporcional al tiempo de reacción. El principio de la *gama*, que nosotros utilizamos muy a menudo, es un medio excelente para descubrir esta ley y para elevar los niveles de la actuación.

En este trabajo, indico primero a los alumnos las diferentes articulaciones del tema, antes de que lo realicen, y des-

pués yo mismo hago los sonidos golpeando un tamboril. Me convierto en el director de escena del tema, lo que me obliga a dar un ritmo a la sucesión de los diferentes sonidos. No puedo darlos regularmente cada cinco segundos. Tengo que encontrar el ritmo favorable para la realización de la actuación: si espero demasiado tiempo, o si voy demasiado rápido, el tema se va al traste. El pedagogo se transforma en director de escena para esta lección colectiva.

El conjunto de estas primeras experiencias tiende a retardar el advenimiento de la palabra. Las consignas de la actuación silenciosa llevan a los alumnos a descubrir esta ley fundamental del teatro: el verbo nace del silencio. Descubrirán paralelamente que, por su parte, el movimiento no puede nacer más que de la inmovilidad. El resto no es más que comentarios o gesticulaciones. «Calla, actúa, y el teatro llegará», éste podría ser nuestro lema. Que haría eco, paradójicamente, a las estatuas erigidas a la entrada de los templos khmers, una de las cuales abre la boca y la otra la cierra. «Primero se habla, después se calla», parecen decir. ¡Mi pedagogía pretende todo lo contrario!

La máscara neutra

La neutralidad

El trabajo con la máscara neutra viene después de la *actuación psicológica silenciosa*, pero es de hecho el comienzo del viaje. La experiencia me ha demostrado que con esta máscara ocurrían cosas fundamentales que han hecho de ella el punto central de mi pedagogía.

La máscara neutra es un objeto especial. Es un rostro, llamado *neutro*, en equilibrio, que sugiere la sensación física de la calma. Este objeto, que se coloca sobre la cara, debe servir para sentir el *estado de neutralidad* previo a la acción, un estado de receptividad a lo que nos rodea, sin conflicto interior. Se trata de una máscara de referencia, una máscara básica, una máscara de apoyo para todas las demás. Bajo todas ellas, máscaras expresivas o máscaras de la comedia del arte, existe una máscara neutra que sostiene el conjunto. Cuando el



La máscara neutra creada por Amleto Sartori para Jacques Lecoq

actor para que adquiriera un entendimiento más profundo de procesos fundamentales: por medio del cuerpo aprender algo más allá del cuerpo.

Para lograrlo necesitan estar totalmente "presentes" dentro de su carne, todo el tiempo, aun cuando hagan ejercicios que no estén relacionados con el trabajo de Yoshi. L.M.

3

ACTUAR

EL JO-HA-KYU

Frecuentemente le pido al grupo de actores que se sienten en círculo, que cierren los ojos y que aplaudan tratando de mantener un sonido uniforme. Sin ningún conductor ni ritmo previamente establecido. Cada vez que el grupo ya ha logrado integrarse, el aplauso empieza imperceptiblemente a acelerarse hasta llegar a un clímax. Luego vuelve a bajar (aunque no tan lento como su inicial punto de partida) y, una vez más, empieza a acelerarse hasta llegar a un segundo clímax. Y así sucesivamente.

Hace seiscientos años Zeami, el maestro japonés de nob, decía: "Todo fenómeno en el universo se desarrolla por medio de una cierta progresión. Aun el canto de un pájaro o el zumbido de un insecto siguen esta progresión. Se le conoce como 'jo-ha-kyu'."

Motokiyo Zeami (1363-1443 d. C.) fue el creador del teatro nob. Fundió dos estilos previos de representación: el sarugaku y el dengaku. El sarugaku (literalmente, "música del simio") era un entretenimiento popular que hacía uso de los trucos, la comedia y la acrobacia. El dengaku ("música



del campo”) se originó a partir de los cantos y las danzas celebrados como parte de los ritos agrícolas.

Conforme surgió este nuevo arte, Zeami refinó el contenido, el estilo escénico y las técnicas de actuación. Para hacer llegar sus conocimientos a las siguientes generaciones de actores escribió varios tratados. Éstos eran transmitidos secretamente dentro de las familias del teatro nob. No fue sino hasta 1908 cuando la información estuvo a disposición del público en general, cuando apareció accidentalmente una colección de estos escritos en una librería de segunda mano. Aunque los libros de Zeami fueron escritos cientos de años atrás, sus ideas resultan fascinantes y totalmente relevantes para los actores modernos (y occidentales).

A pesar de que las representaciones del teatro japonés son excesivamente estilizadas, muchos de sus convencionalismos se basan, en realidad, en una aguda observación de los patrones de la naturaleza. Zeami hizo notar uno de estos patrones, una estructura rítmica conocida como “jo-ha-kyu”. (La palabra jo significa literalmente “principio” u “obertura”, ha significa “evolución” o “desarrollo” y kyu quiere decir “aceleración” o “clímax”.) Dentro de esta estructura se empieza lentamente y luego, continua y gradualmente, se acelera hasta llegar a un pico de máxima rapidez. Después de este pico hay generalmente una pausa y entonces se reinicia el ciclo de la aceleración. Un jo-ha-kyu nuevamente. Éste es un ritmo orgánico que puede observarse fácilmente en la excitación del cuerpo al ir alcanzando el orgasmo sexual. Casi cualquier acción física que lleve un ritmo tiende a seguir este patrón si se le permite evolucionar por sí misma.

El ritmo del jo-ha-kyu es muy diferente al concepto occidental de “principio, medio y final”, ya que este últi-

mo tiende a producir una serie de “pasos”, más que una aceleración continua. Además, el concepto de “principio, medio y final” normalmente sólo se refiere a la estructura dramática general de la obra, mientras que el jo-ha-kyu se utiliza para que cada momento de la representación se sostenga tanto como su estructura. En el teatro japonés toda obra tiene un jo-ha-kyu, todo acto y toda escena tienen un jo-ha-kyu y toda réplica individual tendrá su propio jo-ha-kyu interno. Incluso un solo gesto, como el de levantar un brazo, comenzará con una cierta velocidad y terminará con un ritmo ligeramente más rápido. El grado de aceleración va a variar; a veces le queda muy claro al espectador, a veces la variación del tempo es tan sutil que se vuelve imperceptible, pero siempre va a estar ahí. El sentido de una progresión activa nunca falta. A veces la acción externa disminuye o se detiene por completo y el jo-ha-kyu no se nota; no obstante, el jo-ha-kyu se sigue desplegando a un nivel interno en este caso.

Desde la perspectiva del público, se tiene una verdadera sensación de que se le está haciendo avanzar constantemente. Es posible que haya una enorme variedad de ritmos extrínsecos en cualquier representación, pero el público nunca va a sentir que la acción se “afloje”.

Existe otro factor. En la medida en que el principio del jo-ha-kyu también se manifiesta dentro del cuerpo del espectador, el público registra una sensación de “justeza” orgánica cuando los actores se pliegan a este ritmo. El cuerpo del actor y el cuerpo del espectador se conectan y se produce la sensación de compartir el mismo viaje.

Un gran número de actores occidentales se pliega inconscientemente al ritmo del jo-ha-kyu. Pueden sentir cuándo



una representación "se está arrastrando", cuándo es necesario "levantarla" y "apresurarla". Saben que "apresurarla" es lo correcto. Lo que el teatro clásico japonés ha hecho es identificar y codificar este principio y aplicarlo conscientemente a todas las facetas de la representación. No se trata de nada "exótico", ni que sólo se aplique al teatro japonés, es una herramienta útil para cualquier actor. L.M.

El jo-ha-kyu no es simplemente un concepto esotérico del teatro, sino un ritmo que el público siente en carne y hueso. Si el actor o el director no están conscientes de este hecho se puede acabar con una escenificación en la que exista una contradicción entre el ritmo interno del público y el del montaje. En este caso el espectador no se relaja y no se deja llevar por la representación. Por supuesto que también es posible elegir trabajar deliberadamente en contra del ritmo orgánico del público. Se podría realizar el montaje entero muy lento o muy rápido todo el tiempo. Seguramente sacudirá y sacará al espectador de su ritmo natural y el montaje puede llegar a parecerle muy "artístico". En este caso su gozo es intelectual más que instintivo. Personalmente prefiero un teatro que me involucre de manera física y orgánica, en lugar de que sólo apele a mi intelecto.

Es virtualmente imposible "ser" natural en escena todo el tiempo. Sin embargo, es esencial "verse" natural (desde la perspectiva del público) en todo momento de la representación. Como el jo-ha-kyu es un principio fundamental que el espectador reconoce inconscientemente como "verdadero", hacer uso de él sirve para que la actuación parezca más orgánica y "natural". Además, trabajar con un ritmo "real" que se ajuste a la acción

facilita de algún modo que los sentimientos genuinos surjan espontáneamente. De esta manera, la acción se vuelve más auténtica tanto para el público como para los actores.

EL TIEMPO

El primer momento de la obra es muy importante. Para los directores el problema radica en cómo iniciar el espectáculo. Para el actor la dificultad consiste en enfrentarse al público por primera vez. Es un momento realmente difícil. Aunque es cierto que salir de escena no es del todo fácil, la presentación inicial es más importante. Al conducir un coche se mete la primera velocidad y se oprime el acelerador. De la misma manera, se necesita de una gran energía para iniciar una representación. Un principio fuerte posibilita que el jo-ha-kyu de toda la obra se desarrolle sobre una base sólida. (Curiosamente he notado que lograr un buen final ayuda a encontrar un buen principio.)

Artes como la pintura y la escultura se expresan dentro del espacio, mientras que el teatro se vale tanto del tiempo como del espacio. Una representación (contrariamente a un libreto) existe sólo en el momento en que, en realidad, se presencia. Y la naturaleza de ese preciso momento está cambiando constantemente, en la medida en que la obra se desarrolla de un nuevo a otro nuevo momento. Aun si uno vuelve a ver la obra otra vez, no habrá dos representaciones que sean exactamente idénticas. El momento preciso que uno esté presenciando no se volverá a repetir.



En tanto que la dimensión temporal es esencial en el trabajo teatral, es importante estar consciente de su "movimiento". Por ejemplo, uno efectúa una acción tal como sacudir el dedo meñique. Ésa es la acción, pero ¿cómo desarrollarla en el tiempo? Una manera de "desarrollar" esta acción es repitiéndola. Pero ¿esta repetición es un "desarrollo" o simplemente una continuación? Un modo de averiguarlo consiste en preguntarle al cuerpo cómo quiere desarrollar la acción. Quizá el movimiento crezca gradualmente o se dirija hacia otra parte del cuerpo. Lo importante aquí es preguntarle al cuerpo hacia dónde quiere seguir. No es una decisión intelectual en la que el cerebro le diga al cuerpo lo que tiene que hacer. Se trata de escuchar el propio sentido del tiempo que el cuerpo tiene.

Al realizar el siguiente ejercicio pueden usar cualquier parte del cuerpo (un dedo, una cadera, la cabeza, una rodilla o lo que sea), pero empiecen por algo muy pequeño, con sólo un mínimo movimiento en un punto aislado. Empiecen por repetir la acción varias veces. Continúen repitiéndola y luego pregúntenle al cuerpo cómo quiere desarrollar esa fase inicial. Quizá todos los dedos se integren al ritmo y más tarde el brazo. O tal vez sea la otra mano la que se incorpore y luego la pierna. Se conserva la calidad de la dinámica inicial del movimiento, pero se desarrolla amplificándose y extendiéndose por el cuerpo. En este caso se trata de un desarrollo por ampliación.

O se puede empezar por un movimiento amplio y "desarrollarlo" haciéndolo más pequeño y más cerrado. Éste sería un desarrollo por reducción.

Otra manera de hacer que el trabajo evolucione en el tiempo es por medio de la transformación. La acción física cambia repentinamente de una forma a otra enteramente nueva. Otra vez no se trata de una decisión intelectual en la que la mente realice una modificación al decir algo como "estoy ondeando la mano de arriba abajo, ahora voy a sacudir la pierna". Más bien, al encontrarse en una particular postura corporal o al realizar una acción, pregúntenle al cuerpo: "¿Quieres cambiar de posición o de acción? ¿Por dónde sientes que estaría bien?" Es una decisión del cuerpo. Tienen que encontrar la respuesta del cuerpo. Si no se hace de esta manera puede verse muy artificial y fabricada.

Necesitan del proceso de la evolución temporal en todas las facetas de la actuación. Empiecen por algo específico, pero después tienen que encontrar los medios para permitir que aquello evolucione momento a momento. El proceso de un desarrollo puede irse por las vías de la ampliación, de la reducción o de la transformación, pero siempre será un desarrollo. No se trata sólo de un "cambio". Cuando se impone un "cambio" en escena se actúa con la cabeza; no proviene de la percepción orgánica del tiempo y del espacio. Y el público siente la diferencia.

Como vimos con el jo-ha-kyu, el cuerpo decide desarrollar la acción (aplaudir, por ejemplo) por medio de una aceleración gradual. Por lo tanto, una vez que el sonido ha llegado a un cierto punto (cuando el aplauso ya es muy rápido), el cuerpo decide bajar un poco de velocidad y después empieza a acelerarse de nuevo. Y así sucesivamente. El jo-ha-kyu es un ritmo que el cuerpo conoce y le gusta. No es un patrón impuesto. Cada vez



que se encuentren en una cierta posición o con cierto tipo de movimiento el cuerpo va a querer hacer algo a manera de respuesta. Deben aprender a escuchar aquello que el cuerpo quiere hacer.

“Escuchar al cuerpo” requiere entrenamiento, ya que no es igual a hacer “lo que venga en gana”. Es algo específico y muy sutil. El cuerpo al que uno escuche debe estar vivo. Un cuerpo que no está vivo no puede decir qué es lo que quiere. La pregunta se le hace, pero no hay respuesta. No sabe qué es lo que quiere, es un cuerpo “muerto”.

Como actores toda nuestra vida se pliega al jo-hykyu. Dormimos en la noche, despertamos por la mañana, nos cargamos de energía después del mediodía y la tarde y luego nos volvemos a dormir. Recorremos el ciclo de la primavera, el verano, el otoño y el invierno. Empezamos la carrera como torpes principiantes, nos desarrollamos adquiriendo dominio en nuestro oficio y luego nos convertimos en “viejos profesionales”. Nacemos, vivimos, morimos.

EL ESPACIO

Con el trabajo se adquiere una mayor conciencia del cuerpo, de sus preferencias, y se va notando cómo aun la más mínima variación física puede afectar nuestros estados interiores. Uno empieza a habitar realmente su cuerpo y a ver cómo las más sutiles modificaciones corporales afectan nuestro panorama interno. Sentir, al actuar, esta misteriosa conexión a cada instante es algo realmente maravilloso.

Descubrir esto a cada instante es fascinante, pero como actores queremos llegar más lejos. Queremos despertar en el espectador la sensación de que hay algo “más” detrás de cada instante; que lo que hacemos y decimos constituye de algún modo la destilación de un periodo de tiempo más largo o de un estrato más profundo de la experiencia humana.

En tiempos muy lejanos el sogun Hideyoshi fue benefactor de un famoso maestro de la ceremonia del té que se llamaba Rikyu. Un día Hideyoshi le dijo a Rikyu: “Se que tiene en su jardín flores muy hermosas esta primavera. Me gustaría verlas.”

Rikyu accedió e invitó al sogun a que fuera a visitarlo al día siguiente. Lleno de expectativas, Hideyoshi se presentó ante la reja del jardín. Pero en cuanto entró se horrorizó al ver que no había una sola flor. Rikyu las había cortado todas. Hideyoshi preguntó: “¿Por qué ha hecho esto? ¡Vine especialmente a ver las flores!”

Rikyu tranquilamente respondió: “Por favor, no se inquiete, pase al jardín interior.”

Los dos hombres entraron al jardín interior, donde una vez más no quedaba una sola flor. El sogun se fue enfureciendo más y más ante lo que parecía ser una negación deliberada de su petición. Se volteó hacia Rikyu y le preguntó: “¿Por qué ha hecho esto?”

Y Rikyu tranquilamente respondió: “No se inquiete, por favor. Simplemente pase a la habitación de la ceremonia del té.”

El sogun y el maestro de la ceremonia del té entraron a la minúscula cabaña, en el centro del jardín. En la esquina de la pequeña habitación había una solitaria



flor. Era una flor extremadamente hermosa y, después de haberla admirado, Hideyoshi entendió el comportamiento de Rikyu. De algún modo, esta única flor perfecta era mucho más hermosa que las otras miles que habían crecido en el jardín. No era sino una sola flor, pero sugería algo más que eso. Representaba la totalidad de la "Flor". Se convertía en la esencia de todas las flores, no sólo de las del jardín de Rikyu durante esa primavera, sino de todas las flores, en cualquier lugar.

Cuando estuve en un monasterio zen el patriarca me sugería que cuando levantara un plato o sostuviera una taza de té debería tratar de imaginar que pesaba cuatro o cinco kilos. No sé por qué, pero si se imaginan que el objeto es muy pesado la relación entre ustedes y éste se vuelve muy importante desde la perspectiva del público. Durante la vida cotidiana no nos preocupamos mucho por las cosas que nos rodean, uno sólo se preocupa de sí mismo. Nuestra relación con la taza y el plato es muy elemental. Pero si sostienen el objeto como si fuera extremadamente pesado se ven obligados a concientizar su particular relación con éste. Y la relación deja de ser "la de todos los días", empieza a sugerir "algo más".

Algunas técnicas ayudan a que esta cualidad aflore, sin caer por ello en una burda sobreactuación. Por ejemplo, la escena requiere que caminen una distancia de dos metros: bien, hagan eso; pero, como actores, que su intención interna sea la de llegar al horizonte. Si se sientan tengan la sensación de que su cuerpo desciende al centro de la Tierra. Al levantarse imagínense elevarse hacia el centro del universo. En la vida diaria se trabaja con distancias reales. La silla está a dos metros de distancia, así

que la intención consiste en simplemente caminar esos dos metros. Al sentarse se hace de la manera más fácil. Pero en escena se juega con toda la amplitud de la vida y, por lo tanto, sus acciones tienen que ser algo más que sólo "caminar dos metros" o "sentarse". Ni lo "demuestren" ni traten de hacer que el público vea que estas acciones son de algún modo "profundamente significativas". Simplemente imagínense que el espacio en el que se trabaja es más grande. Al cruzar el escenario imaginen dirigirse al horizonte.

Si también valoran un objeto, de este modo tenderán automáticamente a involucrar el cuerpo entero en el acto de levantarlo. En escena es muy importante que todo el cuerpo participe en cualquier cosa que hagan, aun si el movimiento visible es realmente mínimo. No necesitan demostrar que el objeto pese (como en la pantomima), pero en la imaginación pesa demasiado.

De la misma manera, el cuerpo de un actor es un "objeto" que puede adquirir mayor resonancia y significación. Tenemos un cuerpo cotidiano que va de compras por la mañana y lava los trastes después de comer. Pero también tenemos un "objeto" para la actuación, que puede manifestar otros niveles de la experiencia humana. Cuando entrenen su cuerpo es importante recordar que lo que se entrena es el "cuerpo del actor", más "grande" y resonante que el "cuerpo cotidiano".

Un gran maestro de la ceremonia del té fue a Tokio a visitar al sogun, por órdenes de su señor. Para que viajara más a salvo el señor le sugirió portar una espada. Normalmente sólo a los guerreros samurais se les permitía portar espadas, pero como la vestimenta de un samurai



y de un maestro de la ceremonia del té eran iguales, el señor tuvo la esperanza de proteger a su servidor, haciéndolo pasar por un temible guerrero a quien a nadie, en su sano juicio, se le ocurriría incomodar. Naturalmente éste no tenía la menor idea de lo que era combatir, pero el señor tenía la esperanza de que su apariencia marcial bastara para disuadir a cualquier atacante.

Así, el maestro se enfundó la espada e inició su caminata hacia Tokio. En el camino empujó accidentalmente a otro (verdadero) samurai. Enfurecido por la ofensa, el verdadero samurai lo retó a duelo. El maestro del té se deshizo en disculpas, explicándole que en realidad no era un samurai, sino que fingía serlo por recomendación de su señor. El samurai se negó a creerle ese cuento y proclamó: "Eso no importa. Porta una espada, así que tiene la obligación de aceptar el reto."

El maestro de la ceremonia del té se dio cuenta de que se batiría a muerte y respondió: "Yo no sé combatir, así que si me quiere matar, adelante."

El samurai se negó a hacer esto, ya que habría sido un deshonor matar a un hombre que nunca había empuñado una espada. Discutieron el asunto y acordaron posponer el duelo una hora. Esto le daría al maestro de la ceremonia del té tiempo para prepararse. Quería morir con algo de estilo y dignidad, empuñando correctamente la espada. Quería aprender siquiera un mínimo de técnica.

Así que el maestro se dirigió a una escuela cercana de artes marciales y le narró toda la historia al instructor principal. Pero, en lugar de enseñarle a empuñar la espada, el instructor le pidió al maestro llevar a cabo una

ceremonia del té. El otro accedió pensando: "Ésta será la última ceremonia de mi vida."

Cuando terminó la ceremonia el maestro de artes marciales dijo: "Muy bien. Perfecto. No necesita aprender las técnicas del combate, puesto que ya está plenamente preparado para la batalla. Su comportamiento como samurai es perfecto, por lo tanto lo único que va a necesitar es sostener la espada como si estuviera sosteniendo la taza de té. De hecho, es la misma cosa."

Entonces el maestro de la ceremonia del té acudió a enfrentar a su adversario. Le dijo: "Ya aprendí a empuñar la espada y estoy listo para morir. Ahora, adelante, ya puede matarme."

En eso desenfundó la espada y la empuñó dispuesto a atacar. El contendiente observó la postura del maestro y, en lugar de embestirlo para matarlo, lentamente bajó el arma, diciendo: "No, renuncio al reto. Su destreza es evidente. No habría modo de matarlo. Le pido una disculpa por mi grosera conducta."

Si trabajan corporalmente a diario, concentrándose en todos los niveles de conciencia, claridad e interconexión, el "cuerpo del actor" acabará por convertirse finalmente en su estado natural. Aun cuando se les pida realizar algo completamente nuevo y desconocido, el cuerpo va a responder de manera adecuada. Automáticamente va a encontrar el modo fácil y correcto de hacer casi cualquier cosa. L.M.

INTERIOR/EXTERIOR

Para poder estar constantemente descubriendo de nuevo la manera de darle vida a su actuación necesitan de una



Varley, Julia

Piedras de agua : cuaderno de una actriz del Odin Teatret. - 1a ed. - Buenos Aires : Inst. Nacional del Teatro, 2010.

242 p. ; 22x15 cm. - (Estudios teatrales)

Traducido por: Ana Woolf

ISBN 978-987-9433-77-5

I. Teatro danés. I. Woolf, Ana, trad. II. Título
CDD 822

Fecha de catalogación: 05/01/2010

Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta n° 165/07

CONSEJO EDITORIAL

- > Beatriz Lábate
- > Gladis Contreras
- > Alicia Tealdi
- > Mónica Leal
- > Carlos Pacheco

STAFF EDITORIAL

- > Carlos Pacheco
- > Raquel Weksler
- > Elena del Yerro (*Corrección*)
- > Mariana Rovito (*Diseño y diagramación*)

© INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN: 978-987-9433-77-5

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Reservados todos los derechos

Impreso en Buenos Aires, marzo de 2010

Primera edición: 3500 ejemplares

*A las redactoras de The Open Page:
Geddy, Gilly, Maggie, María y Rina*

> premisa

¿Actriz o actor? Desde el título he tenido que elegir. Con el deseo de subvertir el uso corriente de incluir el femenino en el masculino universal y con la intención declarada de sentirme sujeto del discurso como mujer, elegí usar la palabra "actriz", incluso cuando hablo del oficio en general. Quisiera contribuir a crear nuevas reglas y usos del léxico, pero cómo hacerlo no es evidente aún. He pedido consejo a Clara Bianchi, una amiga maestra de escuela primaria, que es parte de una categoría compuesta por el 98% de mujeres a las que aún normalmente se las nombra en masculino. Ella ha preferido que usara "actriz", revalorizando la palabra e incluyendo en ella también a los hombres que practican esta actividad. Los lectores hombres tal vez se sentirán excluidos, como me he sentido yo tantas veces cuando se habla de hombres de teatro y de libros, de actores y directores. Con esta elección deseo simplemente contribuir a un reconocimiento más explícito del rol de las mujeres en la historia de la profesión teatral.

Recuerdos, sensaciones, conocimientos técnicos, fantasmas y necesidades se mezclan en mí, en mi cuerpo: me permiten generar acciones escénicas, y nadie tiene que saber si aquello que me inspira es verdadero, un deseo o una invención de la fantasía. Son mis acciones –los espectáculos– los que me permiten encontrar a los otros. Las experiencias más importantes de mis treinta años en el Odin Teatret permanecen veladas, mientras la historia se hace contando ejercicios, espectáculos, viajes, libros y encuentros. El proceso es continuo y fluido: tampoco las mutaciones profundas aparecen como virajes claros y sólidos, sino como los rápidos y las cascadas de un río zigzagueante. Las piedras que marcan mi camino son piedras de agua que mezclan un proceso llevado a término con otro que ya empezó.



> el training

Los rostros del training

¿Haces training todavía? me preguntan frecuentemente. Luego de treinta años de trabajo en el Odin Teatret, es difícil responder: sí, no, ¡depende! ¿Qué es el training? ¿Qué indica esta palabra tan común entre los grupos de teatro en todo el mundo y que no se deja traducir? ¿Cómo se puede definir el training luego de los “Estudios” de Stanislavski, la biomecánica de Meyerhold, la experiencia del Teatr Laboratorium de Jerzy Grotowski y del Living Theater, y de la vasta y duradera exploración del Odin Teatret? Es aprendizaje, entrenamiento, adiestramiento, trabajo sobre sí mismo, preparación, meditación activa, gimnasia, una disciplina física y mental, un proceso de integración a un ambiente, un refugio, una competición consigo misma y con los otros. ¿Un poco de todo esto junto? ¿Otra cosa?

Gracias al training he descubierto mi lenguaje de actriz y los principios de la presencia escénica. He aprendido a dirigir esta presencia en el espacio, a reaccionar, a combinar los dinamismos de las acciones físicas con las sonoridades del flujo vocal, y a alejarme de todo lo que había aprendido anteriormente para encontrar así otros caminos. Hoy el training es mi micro-laboratorio donde buscar frutos que, probablemente más tarde serán dirigidos a los espectadores. Es una zona no pública en el ámbito profesional, donde descubro una terminología propia. Es un archivo personal de cuyo humus surgen personajes e ideas, primeros montajes de textos, canciones y secuencias de acciones. Es el terreno privilegiado donde como actriz me permito no obtener resultados cuando busco nuevos materiales y propuestas. Es mi intersticio de independencia del director y de los intereses y objetivos que prevalecen en ese momento en el Odin Teatret.

El training me ofrece la posibilidad de afrontar dificultades, de tener nuevas tareas para cambiar las costumbres incorporadas con el espectáculo precedente, de descubrir nuevos puntos de partida; es un espacio en donde puedo despertar y satisfacer mi curiosidad, idear desafíos, encontrar un consuelo por el desgaste de los ensayos y la obligación de presentar espectáculos. Parto de algo simple que luego desarrollo: una música, un tema, una poesía, una fotografía, un cuadro.

El training es el tiempo de mi autonomía. Me gusta estar sola en sala. Es un lujo que ya no puedo concederme cada día, como en el tiempo de mi aprendizaje. Hoy

es difícil para mí recortarme estas ocasiones entre las giras, los espectáculos, la pedagogía, la dirección, la redacción de la revista *The Open Page*, la computadora, los e-mails, la planificación de festivales, la organización, las numerosas actividades paralelas. Estoy feliz cuando hay períodos en los que puedo permanecer cuatro, cinco horas en sala sin saber adónde terminaré, pero consciente de que estoy plantando las primeras semillas de la necesidad de hacer un nuevo espectáculo del cual ignoro todo.

Luego de treinta años de training en los cuales he afrontado los diversos aspectos de la complejidad del trabajo de actriz, hoy siento el deseo de volver atrás y tener una relación más simple y rudimentaria con mi cuerpo, de tratarlo bien e infundirle coraje. Para mí el training es también una especie de gimnasia para redescubrir y volver a despertar y sentir una energía primordial: ejercicios para reforzar la columna, para alinear los huesos, para evitar dolores y contracciones, para mantener el tono muscular. Desde que me resulta difícil un training cotidiano regular, las demostraciones de trabajo, los talleres y los espectáculos con su variedad y frecuencia son oportunidades para mantener viva la curiosidad de la investigación. Hoy hago training vocal incluso mientras viajo en auto, acompañada de música grabada, o bien durante las vacaciones, cuando todo el teatro está a mi disposición y sé que ninguno me escucha ni me ve.

Training es un término que para mí permanece en inglés. He hecho training cuando competía en esquí, y en general se hace training para aprender alguna cosa. El training me permitió adquirir una presencia escénica: si no lo hubiera hecho no hubiera sido nunca aceptada en el Odin Teatret o en cualquier otro grupo de teatro. El training fue mi ritual de pasaje para transformarme en actriz.

En el training existen varias fases que dependen de la maduración personal de la actriz y de la etapa de desarrollo del teatro en donde se trabaja. En los albores del Odin Teatret, la primera fase comprendía rudimentos y técnicas de la pantomima y del ballet, elementos de acrobacia, algunos ejercicios que provenían de los libros de Stanislavski y otros aprendidos del Teatr Laboratorium de Jerzy Grotowski.

En una segunda fase el training se personalizó. Las actrices y los actores del Odin Teatret comenzaron a inventar sus propios ejercicios, a variar y seguir ritmos personales en la ejecución. Por la mañana, se practicaba un training en conjunto en la misma sala, pero cada uno trabajaba para sí. Era un mundo totalmente separado de los ensayos y del espectáculo. Aunque las formas de los ejercicios podían colorear los movimientos típicos de una actriz en una improvisación o en una composición, no existía ningún contacto directo entre estos dos aspectos del trabajo.

La tercera fase comenzó en 1973, poco después de las grabaciones de los filmes pedagógicos sobre el entrenamiento físico y vocal. Los ejercicios comenzaron a

perder prioridad dejando lugar a la curiosidad y problemáticas personales de cada actriz y actor, relacionadas a veces con las investigaciones o tareas para un nuevo espectáculo. En esta fase, las formas preestablecidas de los ejercicios fueron sustituidas por la tendencia a seguir principios y se amplió la pericia de dirigir la energía en el espacio trabajando con objetos. Los vestidos oscuros habituales del training fueron sustituidos por trajes coloreados. Luego en 1974, se produce una revolución: durante su estadía en el sur de Italia, el Odin Teatret presentó a la población local un espectáculo compuesto por elementos del training. Era *El libro de las danzas*. Ejercicios y secuencias espectaculares con bastones, banderas, cintas de todos colores e instrumentos musicales, amplificadas como para poder ser mostrados incluso al aire libre, fueron montados según una estructura rítmica elemental que no contaba una historia (como se lee ya en el título). Desde ese momento, los mundos del training y del espectáculo se han influenciado más directamente. Ahora es frecuente que en el training cobre vida un personaje o que se consolide el primer esbozo de una escena para el espectáculo.

El training ha funcionado siempre como elemento para poner a prueba a los jóvenes que quieren unirse al grupo. Es una iniciación en la cultura del Odin Teatret. En todas sus fases, el training permanece como campo en donde cada uno se confronta con los propios límites y los propios recursos. Cada actriz afronta la soledad y la necesidad cotidiana de esta práctica humilde y anónima, y continuará haciéndolo incluso cuando luego de muchos años, el training no sea más reconocible en su forma habitual de ejercicios realizados en una sala de trabajo.

En el Odin Teatret son sobre todo las mujeres quienes han persistido con una actitud paciente y curiosa en el desarrollo del training personal y renovando su sentido. Pienso que para ellas el training no es un instrumento que sirve para dominar una técnica o confirmar una capacidad, sino un espacio subjetivo para descubrir y descubrirse.

Mi training

Detestaba correr. A las siete de la mañana, lluvia o nieve, en la oscuridad de las mañanas invernales o a la luz de los veranos nórdicos, durante los primeros años en el Odin Teatret se comenzaba la jornada siempre corriendo durante treinta o cuarenta minutos. Lo hacía porque era imprescindible, distrayéndome con el panorama o aprendiendo textos. Cuando el training pasó a la fase personal y podía decidir yo misma el programa, sustituí el correr por ejercicios

de resistencia física aprendidos en un curso de artes marciales. Las horas que dedicaba a la acrobacia pertenecen también a mi primera fase del training. No me aterrizaba la silla que debía saltar, sino el colchón duro del otro lado sobre el cual aterrizaba mi espalda demasiado derecha.

Desde los primeros años he trabajado con objetos: dos banderas y zancos pequeños. Algunos años después se agregaron otros: un bombo, un palo negro y un bombín, un monociclo y zancos más altos. Tirándolos al aire, tomándolos de nuevo y manejando las banderas o el bastón largo, aprendía a reaccionar con todo el cuerpo combinando estas secuencias con ejercicios de acrobacia que requerían explosiones y control de los impulsos. Más tarde aún, los objetos se redimensionaron para asumir un volumen y un carácter menos espectacular, y me hacían compañía cuando trabajaba sola, sin un compañero con el cual dialogar o un maestro que me observara. La música ha sido otro apoyo para vencer la soledad y tener un *partenaire* con el cual interactuar.

He comenzado aprendiendo ejercicios de los otros, pero fui rápidamente alentada para comenzar a inventarlos. Podía organizar libremente mi training aplicando los principios o buscando resolver las dificultades, construyendo materiales escénicos y montándolos juntos. Un ejercicio que me dio la primera sensación de echar raíces es la caminata del samurai, desarrollada en el training por Iben Nagel Rasmussen. El peso mantenido en tierra, la dureza y la ampliación de los pasos, la sensación de vigor y la inmovilidad necesaria después de cada movimiento, exigían un buen apoyo y una concentración de energía en la pelvis, con la espalda bien plantada. En cambio, las caminatas desarrolladas por Tage Larsen, inspirándose en las caderas ondulantes de Marilyn Monroe, y las inventadas por Etienne Decroux, que aprendí con Ingemar Lindh, me han enseñado a fluctuar en el aire sin bajar ni alzar la cabeza, manteniendo la misma distancia entre los hombros y el suelo. Con estas caminatas he descubierto cómo compensar con una parte del cuerpo la actividad de la otra parte.

Al inicio, para encontrar la precisión de la acción, me dejaba conducir por imágenes detalladas: caminaba entre los tréboles, un cangrejo me mordía, recogía margaritas y me hacía un collar, preparaba una valija, corría detrás de las olas del mar... Las imágenes me llevaban a accionar de manera real. Con los años mi cuerpo aprendió a pensar por sí mismo y a cincelar la precisión de las acciones sin antes pensarlas.

A los ejercicios de composición les siguieron las danzas de sociedad y diversos tipos de caminatas acompañadas por música de marchas. Luego he trabajado sobre las distintas fases de un paso, quedándome sentada en una silla o en el suelo, improvisando con el personaje de Lady Macbeth de Shakespeare y de

Verdi, bailando con un ritmo irlandés. Con los años la presencia continua en sala de Tage e Iben, o de otros maestros ocasionales, se redujo. El training se transformó en algo cada vez más personal y solitario. Sustituí los ejercicios que aprendía o inventaba por los principios que trataba de aplicar; la técnica de montaje para amalgamar acciones físicas y textos, canciones, trajes y objetos se sobrepuso a la composición. Más recientemente, mi training se transformó sobre todo en vocal acompañando canciones con posiciones, danzas y acciones.

En realidad, conocí el training del Odin Teatret sobre todo como trabajo individual. Podíamos ser muchos en la misma sala —y evidentemente el proceso de una persona influenciaba de alguna manera a los otros— pero el camino de crecimiento, la elección de los ejercicios y del ritmo a seguir pertenecía a cada uno. Incluso si todos estábamos inmersos en la misma música (como sucedió en 1976 con un disco repetitivo de samba o bien cuando nuestros actores-músicos tocaban), cada uno de nosotros seguía motivaciones, objetivos y principios propios.

El training hecho en pareja o en grupo fue usado en períodos particulares para dar inicio a escenas, para ensayar músicas o cantos, y para hallar puntos de partida comunes a desarrollar en vista de un nuevo espectáculo. Un período de training común fue llamado Fiskedam (el acuario). Era 1978. Nos turnábamos para tocar en la orquesta que acompañaba el trabajo, improvisábamos personajes entre los cuales algunos fueron incluidos luego en *Cenizas de Brecht*, hacíamos todo lo que se nos ocurría, de todos los modos posibles, hasta que un día intervino el director eliminando de una vez los patines de rueda, los trajes exóticos y los monociclos.

En 1979, durante un mes, Torgeir Wethal guió a los más jóvenes del grupo, enseñándonos los ejercicios que habíamos visto solo en los filmes. Probé quedarme de cabeza en todas las posiciones posibles, luchar con bastones de plástico mirando los pies y la cabeza de un compañero, en la "plástica" seguir los impulsos con todas las partes separadas del cuerpo y trabajar durante horas con la acrobacia y ejercicios llamados puentes, medio puentes, verticales, saltos, gusanos, gatos y delfines.

Con los años, mi training ha sido enriquecido por otras influencias. La conciencia de los principios generales verificados en el training del Odin Teatret, como en otros géneros de espectáculos codificados, es la consecuencia de nuestros encuentros con maestros de teatro asiático y europeo, especialmente durante las primeras sesiones de la ISTA (International School of Theatre Anthropology) fundada en 1979. Desde ese momento, el lenguaje para explicar, usado en los talleres y en las demostraciones de trabajo, se volvió más explícito. El training ya no era solo hecho y transmitido prácticamente y en silencio, sino

también teorizado con palabras y conceptos como "acciones reales", "nivel pre-expresivo", "efecto de organicidad", "forma e información", "segmentación", "modelar la energía". No obstante esto, cuando estoy sola en sala durante el training, no tengo necesidad de estas palabras: el training persiste siempre como el universo privilegiado de la acción.

Por qué el training

Hay actrices que están *naturalmente* vivas en escena y que no tienen que trabajar para adquirir esta cualidad. Yo no soy como ellas. He debido sudar para conseguir una vida escénica y aprender a ejecutar acciones reales, asimilando los principios que permiten que las mismas sean visibles para el espectador. ¿Nos transformamos en mejores actrices haciendo ejercicios y training? Sé que si yo no los hubiera hecho, jamás hubiera podido volverme actriz. Probablemente ni siquiera me hubiera atraído el teatro.

El training y los ejercicios son para mí el contacto con tareas concretas, la demostración de que existe un camino de aprendizaje para el oficio de actriz, que el compromiso es serio: es necesario prepararse como un músico o un bailarín. La inspiración, la necesidad de expresarse y de ser creativos no me habrían ayudado. El trabajo y la transpiración se adecuan mejor a mi necesidad de entereza como persona. Hago training en todas las formas posibles. Necesito el training porque me permite no desaparecer o morir lentamente como actriz. El training continúa enseñándome a pensar con los pies.

He aprendido a hacer acciones reales y he descubierto mi presencia escénica perseverando en ejercicios que han inducido a mi cuerpo a pensar por sí mismo. Lo repito: un ejercicio, bien construido y ejecutado, contiene los principios de una acción real; tiene un inicio y un final preciso, comprende oposiciones y cambios de tensiones en el torso, desplaza el equilibrio del centro, transforma el peso en energía, impone una coherencia, requiere decisión, continuidad y ritmo, resistencia, intenciones e impulsos precisos.

En un primer momento, los ejercicios nos alejan del comportamiento cotidiano y construyen un modo formalizado de ser y de accionar con un amplio gasto de energía. Luego, si este comportamiento escénico adquirido se vuelve a su vez mecánico, la invención de nuevos ejercicios me depura de aquello que ha costado tanta fatiga y tiempo para ser asimilado.

Cada ejercicio se une en una secuencia ininterrumpida. El pasaje de un ejercicio a otro crea nudos, impulsos y contra-impulsos, ulteriores cambios. Si el ejercicio me enseña los principios de una acción como si fuera una palabra, el flujo continuo en el training me orienta a componer frases dinámicas. Ato las acciones una detrás de la otra de modo que el final de una se vuelve el inicio de la próxima. Luego inserto la puntuación en la frase, modelando el flujo con *stop*, suspensiones, *staccato*, *legato* y *crescendo*.

En el training he aprendido a accionar y a reaccionar, a modelar la energía a través de la entereza de mi presencia física y vocal. Observo lo que sucede alrededor y lo transformo en estímulo. Proyecto en el espacio otras personas, seres fantásticos, animales u objetos, con los cuales interactúo incluso si estoy sola. Los interlocutores en un diálogo pueden ser otras personas en la sala, pero también sonidos externos, como helicópteros que sobrevuelan o niños que juegan en el patio. Pueden ser el crujir del suelo, la forma de un objeto, la amplitud del espacio, la consistencia de un traje. Mi fantasía me mantiene acompañada y puebla la sala de trabajo, mientras sitúo y dirijo mis acciones lejos de mí y desarrollo la disponibilidad para reaccionar. Escucho a mis compañeros que se ejercitan, a los grillos que cantan, a la música, estoy atenta a los signos sobre las paredes, a un rayo de sol que entra por la ventana... Quisiera que el training no me encierre en mí misma, sino que provoque una danza de acciones y reacciones con aquello que sucede alrededor mío. Es decisivo que la energía fluya desde mí misma hacia el exterior, y del exterior hacia mí.

El training me da la sensación de haber aprendido y de ser capaz, pero esta sensación dura solo un instante. Si vuelvo a pensar en los años haciendo training, recuerdo momentos en donde me parecía haber comprendido y haber avanzado, y luego los largos períodos de frustración y desaliento que seguían a estos instantes de revelación. Existe el peligro de permanecer prisioneros de hábitos producidos por un training que olvida su porqué: piernas demasiado flexionadas incluso para caminar simplemente de un lugar a otro; voz que pierde elasticidad por querer ser fuerte; contra-impulsos que se vuelven automáticos porque son mostrados; torso en continuo movimiento para tener la ilusión de estar viva.

A pesar de la experiencia y del saber incorporado, los problemas continúan presentándose cada día de diferente manera. Al afrontarlos, debo recomenzar de cero, volver a recorrer los primeros pasos, no dejarme ganar por la pereza: también esto es para mí el training.

Cuando me preguntan cómo desarrollar un training propio, aconsejo basarse en oposiciones: elegir ejercicios fáciles y otros difíciles, acciones lentas y otras



veloces, algunas grandes y otras diminutas, trabajar con una energía fuerte y luego con una suave. Conviene ser simple en la selección de los ejercicios, agregando gradualmente nuevas tareas hasta alcanzar la complejidad. La fluidez con la cual se realizan los ejercicios es esencial, con variaciones de ritmo, suspensiones y pequeñas pausas pero siempre como parte de un flujo que avanza. Encuentro útil hallar en el training algo que nos guste, que sea adecuado para una misma y que traiga satisfacciones. Se vuelve un punto de apoyo y un estímulo para afrontar las dificultades y los períodos de estancamiento que caracterizan al trabajo creativo.

El training ayuda a superar los propios límites, pero no debe causar daños. A veces esto es evidente en el trabajo físico: los golpes se vuelven moretones, los músculos adoloridos no permiten subir las escaleras, las caídas provocan cortes que necesitan puntos. Es posible evitar estos incidentes con perspicacia, sin renunciar a luchar contra el propio espíritu de rendición. Cuando guío a jóvenes, les sugiero que no caigan de forma pesada sobre sus rodillas y que caminen usando la capacidad de absorción de los pies, de las rodillas y de las caderas para cuidar la columna vertebral. El training no debe ser un sufrimiento. La repetición cotidiana pasa por fases de monotonía, pero debería contener momentos de placer, diversión y alegría.

El punto de equilibrio entre tensión y relajación, entre coraje y precaución, entre perseguir nuevos resultados y preservar la propia estabilidad, entre la ambición que estimula y la ambición que ciega, es móvil. En mi training trato cada día de encontrar este punto. A veces, en el training vocal me sirve saltar con un grito, a veces relajarme y suspirar imaginando el placer de tomar sol o una ducha fría. A veces focalizo la emisión de mi voz eliminando casi totalmente el soplo, otras veces agrego aire al sonido para suavizar la entrada de la voz hablada.

Muchos me preguntan cómo darse cuenta de los daños causados a la voz cuando se trata de superar los propios límites en el training vocal. He aquí algunos recursos que me han ayudado: dirigir mi atención sobre alguna cosa fuera de mí; tener la conciencia de no exigir resultados inmediatos; no escucharme; evitar tocar mi cuerpo para controlarme los puntos de resonancia; darme tareas concretas que le permitan a mi voz reaccionar por sí misma. Para obtener volumen, aprendí a tener paciencia y a no empujar. Espero que la voz crezca en la medida en que aprendo a utilizar mi cuerpo para ampliar su espesor.

En el training, el tiempo es uno de los grandes maestros. Un trabajo ininterrumpido y duradero para sí y sobre sí, enseña a superar los propios condicionamientos, descubriendo fuentes de energía escondidas y actitudes de

resistencia desconocidas. Otras fuerzas comienzan a conducirnos más allá del umbral de la fatiga, y un día, de repente, la caída se transforma en empuje para alzarse de nuevo. No fuerzo el proceso para obtener resultados, como no tiro hacia arriba una planta pequeña para hacerla crecer. Trabajo la tierra, riego y pongo fertilizante, y luego de algunos años, con un poco de suerte, el árbol florece y da frutos. Fue la lección más difícil de aceptar: como actriz, en el training debía darme tareas concretas sin economizar energía ni intentos, y recomenzar desde el inicio sin darme por satisfecha con los resultados fáciles. Debía tener confianza en que el tiempo habría de conceder los resultados justamente cuando ya no los esperaba más.

En un período particularmente difícil para mí, durante los ensayos de mi primer espectáculo en el Odin Teatret, decidí en un arranque de desmoralización y revuelta que el training era mi terreno de libertad. Debería accionar como quería sin preocuparme por "funcionar" para un ojo externo. Exactamente ese día, luego de cuatro años de trabajo cotidiano, Eugenio Barba comentó que en mi training no había nada que le diera fastidio.

La reducción

Al inicio de mi aprendizaje fue útil que los ejercicios tuvieran una dimensión amplia, para comprometer en pleno mis energías y aprender a modelar y a formalizar acciones escénicas. La amplificación de los movimientos y de su trayectoria me ha preparado para expandir mi presencia física en el espacio que me circunda. Los ejercicios de acrobacia presuponían reflejos inmediatos, precisión y decisión, para evitar hacerme mal. El trabajo con los objetos grandes, rígidos y pesados, obligaba a mi cuerpo a reaccionar para aferrar, lanzar al aire, manipular y maniobrar estos compañeros de trabajo dotados de un temperamento propio y de su propia independencia. Danzas y saltos me obligaban a dejar la seguridad del suelo, mientras caídas y caminatas reestablecían un contacto de confianza con la tierra. La imitación de un gato, de una serpiente o de un leopardo infundían vida a mi columna vertebral. La imitación de trabajos manuales —excavar o segar, cargar rocas o tocar las campanas— me enseñó la necesidad del contra-impulso.

Una vez incorporada esta conciencia, llegó el momento de ejecutar acciones escénicas reteniendo y comprimiendo la energía. Realizaba ejercicios permaneciendo en el lugar o bien, sentada, utilizando objetos más pequeños,

adaptándome a diferentes espacios, posiciones y situaciones sin perder la esencia o el "corazón" de las acciones: los impulsos, las intenciones con sus respectivos cambios de tono muscular en el torso. Las banderas con las cuales trabajaba durante los primeros años fueron sustituidas por carteras, hilos, mariposas y pañuelos; las cabriolas y saltos, por pasos casi normales y diálogos solo de impulsos; las danzas en los zancos, por movimientos fluidos acompañados por músicas de varias culturas o pequeños saltitos de niña. Los cantos usados en los espectáculos de calle fueron suplantados por las improvisaciones vocales con el violín, los textos con volumen sostenido, por historias narradas por una abuela.

Aún hoy los ejercicios en el training entran en relación con otros elementos: música, textos, objetos como un par de zapatos, un abanico, y naturalmente mis compañeros. Cuando pienso que he llegado al fondo de las posibilidades y noto una sensación de aburrimiento, modificando simplemente un detalle descubro pliegues inexplorados. Lanzarse en una danza con un par de botas en vez de hacerlo descalzo, decidir moverme sin usar los brazos o las piernas, acentuar más o menos la mirada, pelar una naranja o leer un libro, reemplazar la ropa del training por un vestido elegante: he aquí algunos ejemplos de cómo la introducción de nuevas tareas reaviva la rapidez de reacción. Incluyo estas circunstancias nuevas en una secuencia ya fijada, justificando cada vez la nueva situación.

El proceso que en el Odín Teatret llamamos "reducción" o absorción de las acciones es uno de los procedimientos más útiles que haya aprendido. Es sobre todo de gran eficacia para *lavar* un comportamiento escénico de posturas anecdóticas exteriores y de hábitos formales. La manera más simple de describir este proceso es pensar en un globo inflado: si se reduce el volumen, el globo comprimido ocupa menos espacio pero contiene la misma cantidad de aire. En vez de realizar la acción escénica en sus dimensiones originales, "reduzco" o absorbo la forma exterior. La muestro disminuida, restringida, diminuta, pero prestando atención en mantener la energía inicial y los cambios de tensión en el torso. Una sensación de implosión sustituye a la de explosión. Primero me muevo como un gigante que ocupa más espacio del que ocupa mi cuerpo, llegando al máximo de mis posibilidades, y luego absorbo el volumen para hacer ver siempre menos la forma externa. La dificultad consiste en respetar la información contenida en el "corazón" de la acción, o sea, los cambios de tono muscular que salvaguardan el porqué y el sentido de la acción.

Las dimensiones de una acción pueden ser reducidas a la mitad, o casi del todo, siempre que se preserven las intenciones y los impulsos originales. Un salto se vuelve impulso para saltar; una pirueta es ejecutada rotando solo una parte, pero con la misma energía; y en vez de tirarme al piso, apenas me inclino.

Si un brazo se alzaba sobre mi cabeza, cuando reduzco esta acción permanecerá al lado del cuerpo manteniendo las tensiones de las intenciones originarias, indicándola solo con la mano que tiende hacia lo alto.

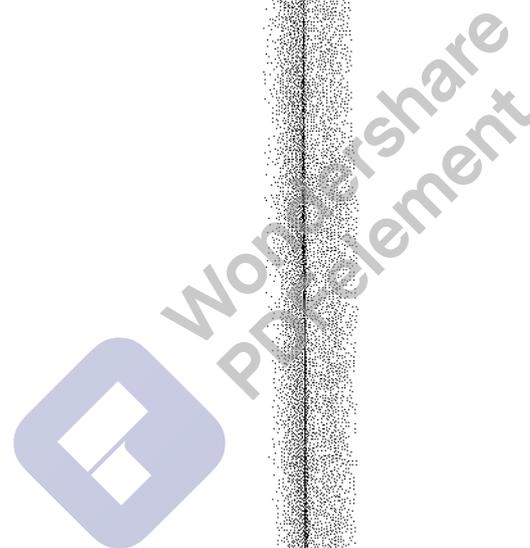
Absorbiendo la forma al máximo, queda sólo el cuerpo que *piensa* la acción sin moverse, o sea, el impulso. Este *pensamiento* es una preparación dinámica, una disponibilidad a la acción, un *sats*, que percibo desde el centro del cuerpo hasta las extremidades, del torso hasta la intensidad de la mirada y la punta de los dedos de las manos y de los pies. Las variaciones de dinamismo y la sucesión de las acciones "reducidas" son perceptibles en los cambios de presión de los pies.

Cuando se trata por primera vez el proceso de reducción se tiende a cometer algunos errores que impiden que la energía fluya en forma reducida. Se pierden los detalles, la acción no es más "pensada-accionada" por el cuerpo entero con todas sus mínimas reacciones porque nos concentramos en cómo reproducir los cambios más evidentes. Se busca reducir el espacio alzando los hombros y frenando la respiración restringiendo la acción hasta acalambrarse. En vez de dejar vivir los impulsos, se intenta encerrarlos en una caja. No se deja que la energía y el flujo de las tensiones se dirijan hacia el exterior, como si la reducción de la forma externa debiera parar la acción en vez de aumentar su compresión y en consecuencia su dinamismo. Si se efectúa la reducción en posición sentada, nos olvidamos frecuentemente de la presión de los pies en el suelo de manera que el cuerpo actúa solo en la parte superior y carece de raíces y oposiciones.

He aplicado el principio de la reducción a la voz, para ver hasta qué punto podía mantener la energía haciendo decrecer el volumen. De aquí surgió la percepción de un silencio saturado de sonidos, cantos y palabras, un silencio vivo de tensiones, equivalente a la quietud que no es inerte, sino que está lista para saltar, para tirarse al suelo y moverse en cualquier dirección. La inmovilidad no es una suspensión muerta, sino una espera impregnada de sorpresas.

Mi demostración de trabajo vocal, *El eco del silencio*, nació del trabajo sobre la reducción, absorbiendo la acción vocal hasta volverla tácita. Semejante al blanco que contiene todos los colores del arco iris, hay una quietud que, para mí, contiene todas las posibilidades sonoras, desde el susurro al grito. La voz vibra con una fuerza contenida, pronta a irradiarse. El "corazón" de la acción está protegido.





improvisación y
composición

> improvisación y composición

La creación de material de actriz

El término "material" describe la actividad autónoma de una actriz antes de la intervención del director o del montaje definitivo en el transcurso de los ensayos. Para mí, el material de actriz consiste en secuencias de acciones, escenas, caminatas, pasos de danza, maneras de sentarme, de mirar y usar los brazos, en vista de la realización de un comportamiento escénico particular que a menudo es el personaje. En el Odin Teatret además del término "material", usamos también "partitura", empleado originariamente por Stanislavski: en lugar de notas musicales, la partitura está compuesta por acciones físicas y vocales.

El material, o partitura, es el punto de partida para afrontar un texto, un tema, una situación, una escena o un personaje. El material, o partitura, es como un bloque de piedra despegado de la montaña y preparado para ser ulteriormente esculpido y descubrir así su forma final. Es como la tierra cultivada en donde plantar semillas, o como la verdura ya lavada y cortada pronta para ser cocinada y condimentada. Es como la página o el episodio ya escritos que se deben revisar e insertar en una novela. Es mi presencia de actriz, mi manera de ser, que comienza a tomar forma y a elaborarse en relación a un punto de partida.

En el Odin Teatret el material de actriz puede crearse componiendo acciones individuales y adicionándolas, o bien improvisando. Composición e improvisación son otros dos términos cuyo significado varía según la tradición y el contexto específico en donde sean usados. Incluso para mí, la improvisación no designa una sola actividad, sino al menos tres, muy distintas entre sí: inventar a partir de un tema; variar elementos ya conocidos; cambiar imperceptiblemente algunos detalles en el interior de una partitura fijada. Uso, en cambio, la palabra composición para indicar un proceso de construcción de acciones, una después de la otra. Compongo cada unidad con partes de mi cuerpo o con todo el cuerpo, partiendo de asociaciones, de ejercicios, del entramado de una historia o de un texto, aplicando los principios de la presencia escénica, o desatando mi fantasía.

Creo secuencias de acciones componiendo o improvisando: memorizo los resultados con el cuerpo, para ser capaz de repetir sin tener que recurrir a una memoria conceptual. La memorización del material puede darse con una

repetición aparte e independiente, o bien progresivamente durante los ensayos. En ambos casos, la asidua repetición de las acciones y del comportamiento inventado incluso casualmente, es la premisa para salvaguardar las mil reacciones, matices y detalles que caracterizan originariamente la partitura. Existe una lógica debajo de las acciones creadas. Esta lógica es una referencia estable durante los ensayos y me sirve también para improvisar ulteriormente cuando el espectáculo está terminado sin perder los atributos iniciales.

Las fuentes de donde surge el material son múltiples: un tema, un texto, una imagen, una música, una asociación, un personaje, un traje, una situación o una tarea técnica (por ejemplo, desplazar una silla de un lado a otro del espacio escénico). Yo misma realizo el montaje preliminar de mis materiales antes de presentarlos al director para elaborarlos juntos.

Con la composición y la improvisación creo casi siempre acciones no realistas, incluso si están inspiradas en situaciones de la vida cotidiana. Son reales porque contienen en mi torso los cambios de tono muscular equivalentes a las acciones de la realidad, sin ser una copia exacta. Los espacios, los objetos o las personas implicadas en la situación que imagino me provocan reacciones concretas.

Improvisando sobre el tema "Los secretos del pasado", podría inclinarme para entrar en el altillo donde están los baúles de mis abuelos. En el material se verá un modo particular de inclinarme hacia adelante: la acción real necesaria para atravesar la pequeña puerta del altillo que he imaginado. Debo inclinarme así, aun si no describo de manera realista la puerta. Los espectadores y el director no verán la puerta, ni comprenderán que estoy entrando en un altillo. Percibirán sólo que existe una lógica determinada que decide mi comportamiento y, si esto es preciso, es probable que resulte también creíble a sus sentidos.

Componiendo a partir del mismo tema, podría caminar con la prudencia de quien avanza en la oscuridad, remando con los brazos como si quisiera retroceder en el tiempo, con el pecho en alto como en el retrato de mi abuelo, con los ojos perdidos en el vacío de la vejez y el rostro curioso de quien quiere descubrir algo. El conjunto de estos comportamientos da origen a un comportamiento "sintético", que no muestra una sucesión realista de porqués, sino que se ancla en una lógica basada en asociaciones, simultaneidad y desplazamientos adelante y atrás en el tiempo.

Cuando improviso o compongo respeto los principios de la presencia y aprovecho la capacidad de variar incorporada en el training. La base técnica —o sea una cierta manera de pensar con el cuerpo— me permite afrontar un tema desarrollándolo desde su punto de partida para llegar a una conclusión. Me adentro en el tema. Para evitar la ilustración encuentro otro polo de referencia. Creo nexos y divergencias entre el punto de partida y aquello que invento. Por

ejemplo, si imagino que acaricio un gato, aumentaré automáticamente la energía y la tensión en la mano, en el brazo y en la columna, para hacer la acción con todo el cuerpo como he aprendido en el training. Luego, para no anclarme en una sola posición, miraré hacia atrás para ver el sillón que arañó el gato, y para cambiar de altura en el espacio me sentaré allí a leer un libro. Podría elegir no tener el libro con las manos sino con los pies, y leer historias de panteras de manera que puedo sacar la mano que acaricia el gato con un contra-impulso por el miedo causado por el rugido.

Cuando recibo de parte del director o elijo yo misma un punto de partida para improvisar o componer —un texto, una palabra, una poesía, una imagen, una música, el nombre de un personaje, una tarea técnica— el primer objetivo que me pongo es traducirlo a un lenguaje personal, condensando la información y dirigiéndome hacia aquello que me atrae y genera curiosidad. Indago en el tema, en el texto o en el personaje, que son mi referencia, en busca de indicios que despierten resonancias en mi experiencia y desencadenen la imaginación impulsándome a inventar. Puedo inspirarme en el título, en una única palabra, en una frase o en el sentido general del texto, en una imagen entera o en un detalle, en la complejidad de la persona o en la forma de las piernas, en una canción o en una nota. Luego doy libre curso a las asociaciones o bien, ajustándome a un recorrido más literal, busco los estímulos tangibles que provocan acciones.

Por ejemplo, a partir del tema "Su mujer perdió la salud", las asociaciones me llevan a improvisar sobre una débil llama que me esfuerzo por mantener encendida. El trayecto de las asociaciones partió de la mujer que se mira las ojeras en el espejo para pasar al valle oscurecido por las nubes, a un temporal que hace saltar la luz, a la niña temerosa que busca los fósforos y una vela. Podría componer también de manera literal la forma en que la mujer está tendida sobre la cama, luego una acción como si perdiera algo —correr el tranvía y perderlo, tratar de aferrar un globo y no poder, perder el color bronceado o la mano de un niño que resbala por la pendiente— y luego temblar de fiebre.

Me resulta útil partir en dirección contraria al objetivo que me pongo, por ejemplo inspirarme en el silencio para una demostración de técnica vocal. Como punto de partida puedo incluso valerme de un elemento correspondiente, pero no igual, como el canto de los pájaros para el modo de hablar de mi personaje Dédalo en *Mythos*. Incluso si a veces lo parecen, no son elecciones casuales. Siguen las indicaciones o las huellas que mi intuición o inteligencia de actriz sabe reconocer, pero no explicar a priori.

La improvisación inventa a partir de los estímulos generados por el tema. Se articula entonces siguiendo las imágenes que se suceden y las acciones impuestas

por el ritmo del cuerpo que piensa y decide libre de toda deliberación consciente y racional. La improvisación requiere simultaneidad de reacciones y una capacidad de traducción inmediata de la imagen a la acción y de la acción a la imagen, con un único cuerpo-mente que acciona y reacciona.

La improvisación se caracteriza generalmente por un flujo ininterrumpido de reacciones. La dificultad reside en reconstruirla en sus mínimos detalles. La composición, en cambio, es un proceso que agrega un detalle a la vez, concentrándose paso a paso en diferentes partes del cuerpo o en diferentes imágenes, decidiendo la sucesión de formas que mi cuerpo asume en relación al punto de partida. Se agrupan y montan los elementos creados y pasan a transformarse en "material".

La composición es un método de construcción de materiales que me permite alcanzar velozmente resultados repetibles. Una improvisación puede tener una cantidad y cualidad de reacciones más sorprendentes, pero necesito más tiempo para fijarla. La improvisación es una ocasión especial que necesita protección, mientras que con una composición puedo trabajar de manera más fría. Al inicio la improvisación me parece más viva, pero cuando la repito las primeras veces da la sensación de perder cualidad. La composición, por el contrario, se edifica de manera gradual y se refuerza inmediatamente cuando vuelvo a realizar las acciones. Con el tiempo, los resultados de ambos procedimientos se vuelven incisivos: la asidua repetición y elaboración profundizan y hacen madurar los materiales surgidos a través de métodos tan diferentes.

Cuando creo materiales me es útil pensar en verbos. En el texto "Esta noche he soñado en salvar otras vidas más allá de la mía", "soñar" y "salvar" me ayudan a accionar más que "esta noche" o "mía". Un verbo transitivo y activo presupone una acción (¿soñar o salvar qué cosa?) que compromete el torso, mientras que sustantivos, adverbios y adjetivos llevan a describir, y se conforman con la anécdota narrada con los brazos, las manos y el rostro.

Para crear materiales, improvisando o componiendo, me resultó útil accionar con un ritmo diferente al cotidiano, más lento o más veloz; variar las dimensiones del espacio que ocupo, volviéndolo más grande o más restringido; acercar o alejar a las personas o a los objetos imaginarios a los cuales me dirijo. En la improvisación puedo saltar desde un primer plano a un campo en profundidad como en un montaje cinematográfico. Puedo mostrar la casa y luego las arrugas del rostro de la persona asomada a la ventana.

Para evitar la linealidad, no respeto el reloj ni el calendario, sino que salto hacia adelante y atrás en el tiempo. Mi material de actriz puede basarse en la historia de un viejo que juega a la pelota como cuando era un niño, que enseña

filosofía a un alumno y simultáneamente es recordado por sus amigos luego de su muerte. O bien presento un cometa que pierde la cola, los Reyes Magos que miran el cielo, luego Jesús que nace y la Navidad del año pasado.

Mis acciones escénicas se suceden de manera tal que no son planas, sino esféricas y poliédricas. Me dirijo contemporáneamente a distintas direcciones evitando estar siempre frontal. Puedo aferrar un objeto delante de mí, o al lado, detrás, sobre, abajo; para avanzar camino en círculo, hacia atrás, hacia los laterales, sobre una silla, hundiéndome en las arenas movedizas, en zig-zag.

La expresión del rostro y los movimientos de los brazos y de las manos vuelven evidentes las anécdotas de mis historias interiores. A veces elijo presentar el material sin mover los brazos o las manos, y con el rostro inexpresivo. Para velar la banalidad de una anécdota demasiado evidente recorro a la reducción, conservando todas las tensiones de las acciones sin mostrarlas en su forma exterior.

Cuando improviso o compongo me resulta útil cambiar de sujeto. Soy yo misma, la actriz, el artesano que realiza su oficio, la persona que cuenta, eso que cuenta, la persona que comenta y observa, y todas las circunstancias que intervienen en la historia. Puedo ser simultáneamente más de un sujeto con distintas partes del cuerpo o con diferentes elementos en la misma acción. Puedo ser, por ejemplo, viento, lluvia, pájaro, árbol, cantina, persona, personaje, río, montaña, comida, Julia... O bien, más simplemente, paso de un sujeto a otro como en un diálogo. Esto me permite encontrar variaciones en el espacio y cambios de tono muscular en mi comportamiento escénico.

No me limito solo a describir el tema con mi material, sino que trato de orquestar un contexto, un fresco, un panorama entero. Más allá de mí misma y de una narradora, puedo encarnar los diferentes personajes, animales y objetos del ambiente que estoy narrando. Puedo ser el único personaje del texto y todo lo que lo rodea. Puedo seguir las palabras de una poesía y recordar la biografía del autor; presentar una figura histórica y la era en la cual ha vivido. En una improvisación o en una composición sobre la salida del sol, puedo considerar a un niño que mira el sol, el sol en el horizonte, un anciano que cuenta o recuerda el episodio, los rayos del sol, la tierra iluminada, los colores del cielo, el panadero haciendo el pan al alba, el despertador que suena al lado de la cama, el gallo que canta tres veces y Poncio Pilatos que se lava las manos.

Me esfuerzo por tratar a la improvisación y composición como si fueran poesías y no prosa. En la poesía cada palabra es necesaria, las conexiones entre los términos tienden al oxímoron; las frases son condensadas, existe una musicalidad, la información está dada con el mínimo de elementos y es sintética

y compleja. Si en mi material se encuentra una acción que quiero repetir varias veces, porque la información está contenida justamente en la reiteración, lo haré cada vez de manera sutilmente distinta. Me preocupo por modificar los ritmos, las dimensiones, la fuerza o las direcciones. Repito, pero como las llamas en una hogar. Soy consciente de que la repetición de tres elementos análogos establece ya un sentido de continuidad. Evito sobre todo la simetría.

Creo materiales, a través de la composición y la improvisación, sola o con otras personas, con objetos o sin ellos, en silencio, acompañada por músicos allí presentes o música grabada, utilizando la voz o no, con traje o ropa de training. Elijo la condición que más me estimula para no volver a proponer comportamientos escénicos ya experimentados. Una improvisación que realizo sola, sin *partenaire*, alcanza generalmente una profundidad de motivaciones que perduran en el tiempo. La improvisación hecha en grupo tiene la tendencia a hacer emerger clichés de conducta, como lucha, sumisión, seducción y juego. Pero puede ser útil para proveernos de un marco que luego se deberá rellenar con los materiales individuales.

El material de actriz es mi posibilidad de agregar un marco personal al proceso creativo y de esta manera influenciarlo. El comportamiento concreto que propongo interviene con mi punto de vista sobre el desarrollo del espectáculo. En un primer momento me alejo para evitar el peligro de la ilustración, de permanecer demasiado atada al texto o al tema, y producir como consecuencia, materiales obvios. Los vuelvo a encontrar en una fase sucesiva con otra comprensión que surge del material que he acumulado. Si miro directamente hacia la dirección indicada por el texto o el tema, mi material de actriz corre el riesgo de agregar solamente énfasis y redundancia a una historia ya conocida.

La necesidad de distanciarme del tema es semejante a la necesidad de esconder anécdotas demasiado evidentes en mis acciones. Creo que mi material estructurado de manera "abierto" da al director más recursos y oportunidades de elaboración. Para mí, como actriz, es la condición favorable para mantener una tensión creativa con el director y con los probables significados del espectáculo.

Estímulos, estrategias y procedimientos

No tengo ideas originales o geniales; mis imágenes son simples. A menudo, para que no sean reconocibles, las transformo levemente o fusiono dos o tres simultáneamente, salvaguardando sobre todo la precisión y el dinamismo que

las vuelve vivas. Para velar la obviedad, además de desplazar la acción en el espacio, puedo transferirla hacia otra parte de mi cuerpo o descomponer el movimiento en distintos segmentos que siguen direcciones divergentes. Reelaboro el material y oculto el carácter descriptivo de las acciones. Tengo esta libertad porque mis acciones no deben explicar, sino sugerir e irradiar múltiples alusiones según el contexto en el cual serán insertas. Los significados ulteriores que surgirán después de la elaboración y el montaje del director se funden con mis motivaciones estimulándolas y enriqueciéndolas.

Si la piedra posee ya la forma de la estatua, ¿qué cosa me queda por esculpir? Si el campo está ya florecido, ¿qué puedo sembrar? Para mí, un comportamiento escénico preciso es interesante en base a la cantidad de información también contradictoria que contiene. No considero necesario que el director o el espectador conozcan las motivaciones que me han llevado a tal o cual resultado.

Si sigo una lógica semejante al cubismo, la composición de los materiales se vuelve descomposición. Podría descomponer la imagen de andar a caballo así: tengo las riendas sobre la cabeza con una mano y la otra a la altura de la rodilla, hago el movimiento de la pelvis sobre la silla con la nuca y camino apretando los codos como si fueran las rodillas que estrechan los laterales del caballo. Conservo una coherencia y una precisión equivalentes a la situación que estoy componiendo incluso desplazando las partes, recreo la acción real sin que sea realista. Partiendo de elementos simples, mantengo en secreto mi imagen y ofrezco al director una síntesis más compleja que puede ser usada según su lectura personal o la necesidad de desarrollo de la escena.

¿Por qué no utilizar directamente la acción del andar a caballo así creada, para una escena que muestra el andar a caballo? Si existe verdaderamente el caballo, no tengo necesidad de inventar un comportamiento escénico porque la acción literal es también real y es lo suficientemente teatral como para hablar por sí misma. Si el caballo no está, la descripción literal se volvería, para mí, demasiado elemental, una interpretación que me parece excesivamente artificial y no auténtica, que no representa las tensiones escondidas y los aspectos contradictorios y contiguos característicos de la realidad. La imagen encarnada de forma literal me parece chata, como un diseño sin colores. Quiero dar a mis acciones una fuerza equivalente a la de la realidad, una densidad de tensiones activas que escapen al control de un diseño demasiado lineal.

"¿Y las emociones?" me preguntan con frecuencia. En mi trabajo de actriz, las emociones no son un punto de partida, son más que nada reacciones que me llegan a escondidas, la consecuencia de algo que sucede. Las características de una acción física o vocal —mirar hacia lo alto con la cabeza baja, o una respiración irregular y

entrecortada— me provocan una reacción afectiva que es distinta a la del espectador. Imagino que la emoción pueda ser una referencia creativa importante para otras actrices y actores. Si en el proceso parto de las emociones presto atención para no pensar en general. ¿Amor? Sí, pero ¿cómo? ¿Como la ternura por mi perro, que cuando regreso a casa da vueltas alrededor de mis piernas rozándome con el pelo enrulado y no dejándome en paz hasta que le doy de comer? ¿O como la predilección por la blusa de seda roja que usé bailando salsa en la Teja Corrida de Bogotá? ¿O como el sentimiento posesivo y sofocante de un padre confrontándose con su hijo adolescente? ¿O la sensación de sensualidad provocada por el sol mientras estoy recostada sobre la playa mirando las gaviotas en compañía de la persona amada?

Al principio me ayudó seguir imágenes claras. Me preguntaba concretamente qué estaba haciendo, cómo respetar la realidad imaginada y restituirla en la precisión de mi acción, eliminando movimientos superfluos. La imagen neta y minuciosa a la cual reaccionaba, percibida con todos los sentidos (tacto, oído, vista, gusto, olfato), se materializaba en una variación de ritmos, impulsos, direcciones y formas; exigía gestos, silencios, esperas y comprometía mi torso. Una imagen genérica me habría hecho perder la coherencia y describir solo una idea. Para ser el viento, debo saber si es un viento en una tempestad o una brisa del atardecer, si el viento se divierte al barrer las hojas del otoño o hace bailar una pluma, si silba, sopla o grita, si atraviesa una garganta de montaña, si resbala por una llanura o entra por la abertura de una ventana de un departamento de la ciudad; si trae noticias del mar o bien le recuerda a alguien una cita... Eran las particularidades de la imagen, de las acciones interiores, las que coloreaban mis acciones perceptibles, las tensiones de mi presencia.

Con los años y la experiencia, mi cuerpo ha aprendido a pensar por sí mismo sin necesidad de proyectarme un film imaginario para crear materiales. Otros ojos ven, otra imaginación acciona, son las células las que piensan, y su memoria e inteligencia ofrecen informaciones simultáneas y opuestas. La acción ya contiene su porqué en el momento de realizarse y estoy libre de explicaciones, incluso hacia mí misma. Ahora, en mi creación de materiales existe un alternarse continuo entre la acción que determina una imagen, entre un estímulo que provoca una acción, y acciones sin imágenes que hablan por sí mismas. Hoy que pienso con el cuerpo, las imágenes de una improvisación o de una composición vienen a veces junto a las acciones, otras veces como consecuencia de las acciones.

Las imágenes y los recuerdos a los cuales recurro para la creación de materiales tienen la tendencia a replantearse iguales. No son más un estímulo eficaz para encontrar variaciones. Mi fantasía se repite: reaparecen las mismas vivencias y

generan el mismo tipo de comportamiento, de maticismos. Las experiencias fundamentales de mi vida, las que se refieren a la infancia y a la adolescencia, a la naturaleza y al amor, recorridas con el pensamiento, no logran ser para mí una fuente inagotable de acciones siempre distintas. La profundidad o el valor de un episodio vivido en el pasado corre el riesgo de banalizarse si, repitiéndolo, no está ligera o radicalmente transformado. He buscado entonces puntos de partida insólitos, que pudieran tener la misma sugestión y relevancia que las vivencias personales fundamentales.

Invento reacciones para cada acción de un compañero y adapto incluso ejercicios del training. Creo materiales partiendo de fotografías o diseños, traduzco en el espacio movimientos y el dinamismo de un cuadro, representando con mis acciones la forma del motivo, el sentido de la perspectiva, las distintas direcciones que el ojo sigue al mirar la imagen. Puedo realizar una partitura copiando las posiciones de los personajes de un cuadro de Botticelli y reproducir con actitudes físicas las líneas de energía del mismo cuadro. Luego de haber reproducido las figuras, las relaciono una con la otra, encontrando un dinamismo que me revela una historia que enriquece mi comprensión del cuadro. Mirando *La muerte de Lara* de Delacroix —una mujer recostada, sostenida en brazos por un hombre inclinado sobre ella— hago algunos pasos hacia atrás lateralmente como si una mano invisible me tirara de la cabeza para seguir la dirección principal que observo; tengo el rostro hacia arriba como si estuviera colgada, luego giro el brazo con la redondez del abrazo del hombre y al final retomo el impulso de la cabeza para subrayar el vector principal.

A menudo me inspiro en la música. Dejo que determine mis acciones mientras sigo el ritmo, la intervención de los instrumentos y de las voces. Los ritmos lentos de una melodía se transforman en pasos en cámara lenta en el lugar, las tonalidades medias en una señal incierta de la mano, las notas bajas en una inclinación sobre mí misma, los tonos altos en una sonrisa que escruta con ansia el horizonte. Un ritmo veloz me puede provocar una carrerita. El agregado de otro instrumento musical sobre el ritmo veloz me puede inducir a sumarle los brazos a la carrera. La insistencia de la cadencia rápida transforma el movimiento de los brazos en un gesto para proteger el rostro. Cuando el ritmo veloz se interrumpe con una nota del piano alzo el brazo lentamente. La música construye una espera y yo indico a lo lejos. De repente entra la voz, entonces alzo los dos brazos con una sensación de abandono. El texto de la canción habla de alas y me encierro como un capullo. La música prosigue con una tensión de tonos agudos y estiro la columna al máximo teniendo las manos abiertas. Entran tambores bajos y avanzo con el rostro contraído y los dos puños en el pecho.

Los objetos también me ayudan a crear materiales. Repróduzco el aspecto, la silueta, la estructura, la consistencia o la función de un objeto: una manzana, un libro, una puerta, una bandera, un anillo. Puedo ser una piedra que rueda, una persiana que se levanta, un pedazo de torta comido por el gato, un árbol que se curva por el viento del Norte. Me vuelvo delgada como un palo, me abro como un paraguas, me cubro como un sombrero, reboto como una pelota.

Para crear materiales, mi pensamiento ha aprendido a moverse por asociaciones, rápidamente, sin dudar. Lo que no sé en relación al tema, lo invento. Lo que no recuerdo, lo evoco con la imaginación. El material se vuelve para mí un campo de exploración donde buscar enigmas, sorpresas, significados contradictorios que se afinarán ulteriormente en la elaboración, entrando en relación con las improvisaciones y composiciones de otras actrices y actores. Sé que mis materiales serán distorsionados por el contexto en donde serán insertos y por la intervención de una voluntad y sensibilidad ajena a la mía: la del director, la del espectador. En el proceso dialéctico entre actriz y director, el material es la tesis o la antítesis. Es la evidencia de que existo como actriz, es la forma a través de la cual se revela mi identidad.

Repetir, recordar, fijar

En teatro, generalmente se asocia espontaneidad e improvisación con el frescor de una ejecución inmediata. Ser espontáneo significa accionar con naturalidad, sin titubeos, premeditaciones o reacciones estudiadas. Uno de mis objetivos es el de comportarme como si fuera la primera vez. Imagino que existen actrices capaces de parecer espontáneas cada noche sin empeñarse en obtener este resultado. Yo no me encuentro entre ellas. La naturalidad de un personaje o de una acción escénica llega solo luego de una asidua repetición que me permite recuperar una espontaneidad hecha de memoria incorporada, olvidada y libre de asomarse nuevamente en cada espectáculo.

Para mí, en los espectáculos, el efecto de espontaneidad depende de la repetición, memorización y asimilación de mi partitura durante los ensayos. Este triple proceso se vuelve con el tiempo conciencia incorporada, una manera de reaccionar, una forma de ser. Es una espontaneidad semejante a la del pianista que interpreta por enésima vez una sinfonía de Beethoven. También cuando debo improvisar delante de los espectadores, como sucede durante los espectáculos de calle, o cuando reacciono ante problemas técnicos y errores, o

cuando presento una nueva escena durante una demostración, el punto de apoyo proviene de la larga práctica de la repetición, de la seguridad dada por memorizaciones y ensayos previos. En este caso la repetición no consiste en recordar escenas ya fijadas, sino en la experiencia de haberme encontrado muchas veces delante de dificultades que debo afrontar sin dudar. Combinar en el training la sucesión de los ejercicios de acrobacia, resolver las dificultades particulares de una persona durante un taller, dominar con un sentido geográfico espacios poco conocidos para situarse adecuadamente en un espectáculo de calle, son algunas de las situaciones que me han enseñado a reaccionar y a improvisar.

He bailado infinitas veces en callejuelas y plazas con Mr. Peanut, el personaje con la cabeza de calavera. Las representaciones de *Anabasis*, el espectáculo de calle más elaborado del Odin Teatret, me han obligado a aprender a orientarme rápidamente. Los largos períodos de ensayos para un espectáculo me dan la libertad y seguridad de afrontar circunstancias imprevistas. Años y años de interacción con las actrices y los actores del Odin Teatret me han vuelto atenta para reaccionar al instante a sus señales e impulsos. Es como si ellos mismos me dieran las ideas, la espontaneidad y el sentido de mi reacción.

Durante el training conducido por Ingemar Lindh, improvisaba cada día con elementos que conocía a fondo. La improvisación consistía en continuas variaciones de la unión de acciones fijadas anteriormente. Las distintas improvisaciones vocales que presento incluso en público, sola o acompañada por un instrumento musical, aprovechan la capacidad de operar por contrapuntos, ritmos, flujos, diversificaciones, sorpresas, sucesiones armónicas y atonales. Es una capacidad que he desarrollado repitiendo ejercicios con el objetivo de asimilar principios con los cuales crear materiales y espectáculos.

Observando las partituras repetidas durante años por las actrices y actores del Odin Teatret, Eugenio Barba declara que lo fascina la cualidad que irradian. Esta "irradiación", fruto de la repetición, subsiste como vida independiente de la partitura, incluso si se la extrae del contexto al cual pertenecía. Espectáculos como *En el esqueleto de la ballena*, *Oda al progreso*, *Itsi Birsi*, *El castillo de Holstebro*, *Las mariposas de Doña Música*, usan partituras que provienen en parte de espectáculos precedentes. En la nueva ambientación y red de relaciones, las partituras asumen significados totalmente diferentes sobre todo por la carga orgánica que emanan.

Es importante darse cuenta de que esta cualidad orgánica no depende solo de la simple repetición, sino sobre todo de la necesidad —mientras se repite— de persuadir al director o a los espectadores, o sea, de ser decididos. Para mí, existe

una diferencia entre repetir para mí misma, para recordar o ejercitarme, y repetir frente a otros que miran. El ojo externo exige cada vez el máximo compromiso y la más alta cualidad de energía. En estas condiciones la partitura, vista y escuchada, no es repetida e incorporada mecánicamente, sino impregnada de la necesidad de precisión, de una tensión hacia la excelencia que afina el sentido y la exigencia de decir algo.

Trato de hacer emerger nuevamente la espontaneidad de la partitura inherente a un ejercicio, a una escena, a improvisaciones o composiciones, o a un espectáculo entero, respetando dos condiciones: la repetición esmerada de los dinamismos, ritmos y acciones; y movilizar cada vez las motivaciones que la específica relación con el espectador me demanda. Este intenso vínculo entre actriz y espectador —o actriz y director— da a la partitura una profundidad de experiencia que quisiera se trasluciera en todo el organismo sin separaciones entre pensamiento y cuerpo, entre lógica y emociones. De aquí deduzco que el crecimiento de una actriz depende sobre todo del hacer espectáculos —incluso para un solo espectador— y de tener como eventual referencia un director riguroso que la acompaña.

Al inicio, cuando repito una improvisación o una composición, tengo la sensación de perder la riqueza de los detalles y la vitalidad. Durante una improvisación las motivaciones —estímulos concretos, acciones interiores, imágenes, impulsos físicos— dictan su propio ritmo, y yo reacciono sin titubear. La acción/reacción parece ser la única posible: no la frena ningún juicio. Procedo sin interponer al accionar ni el recuerdo ni la necesidad de reencontrar lo que ya he hecho. Cuando repito para fijar, sé que debo aceptar el perder provisoriamente la naturalidad de lo que he hecho y la sensación de estar viva: todo parece mecánico. El recuerdo de la intensidad no corresponde a lo que alcanzo a evocar físicamente y aquello que me parecía fascinante la primera vez reaparece ahora como banal e insignificante. Solo luego de haber memorizado la partitura con el cuerpo al punto de poder olvidarla, vuelvo a encontrar la soltura que hace emerger sorpresas, sensaciones, imágenes, ritmos y significados de mis acciones. Descubro que el resultado originario contenía muchas más posibilidades de lo que imaginaba. Como el pianista cuyos dedos se mueven autónomamente, tengo la libertad de interpretar e “improvisar” cuando no estoy más sujeta a la técnica, cuando he incorporado y olvidado la partitura que ya es parte de mí.

Antes, durante y después de la improvisación

Existen varios modos de improvisar y componer, y varios procedimientos útiles para repetir y recordar. Normalmente una improvisación en el Odín Teatret es fijada hasta en sus mínimos detalles. Todos los pasos, maneras de mirar, los ángulos del cuerpo, la distribución del peso, las tensiones y expresiones deben recrearse de manera idéntica al original. Cuando repito por primera vez una improvisación, trato de recordar el mayor número de detalles sin detenerme. Activo la memoria corporal y dejo que el flujo de las acciones me ayude a proceder. No me interrumpo para recordar conscientemente o para corregirme. Para las repeticiones sucesivas, en cambio, releo los apuntes tomados inmediatamente después de la improvisación, miro las imágenes grabadas en video o escucho las observaciones de los compañeros de trabajo que han escrito mi improvisación.

Inmediatamente después de la improvisación o del trabajo de composición tomo apuntes. Mis notas indican imágenes, movimientos o detalles que he observado a mi alrededor en el espacio. Son palabras clave o diseños que no describen la acción, sino que dan elementos que ayudan a fijar la acción como memoria física. La posición de un pie, una dirección, un ritmo, la cantidad de pasos, una asociación: lo escrito no sigue una lógica narrativa o psicológica, pero da una serie de datos sintéticos e independientes que me ayudan a reencontrar la acción con el cuerpo.

Puedo realizar una improvisación con una técnica de intervalos. Es un procedimiento simple que aplico cuando trabajo sola sin ayudas externas. Ejecuto un cierto número de acciones que estoy segura recordaré, me paro y las repito, luego prosigo desde el punto en donde me había interrumpido. Esta manera de proceder por intervalos para crear materiales se parece a la de la composición y no alcanza la profundidad o la carga afectiva de una improvisación sin constricción.

Durante una improvisación suele pasar que cometo errores o que emergen elementos que a primera vista no me gustan. La primera vez que repito una secuencia de acciones me resulta útil mantener todo, sin censura, sin agregar o sacar. Los errores y los “lunares”, incluso los rezongos, risitas incómodas y exclamaciones de impaciencia, no se eliminan porque pueden revelarse motivos de sorpresa y contribuir a cambiar el ritmo y el color del material. Generalmente son acciones que escapan a mi control y justificarlas se vuelve un desafío. Parece imposible insertarlas en la lógica que estoy siguiendo. Al inicio son inmotivadas y absurdas, pero encontrar la solución que volverá a estas

células ajenas, coherentes con el resto del organismo que está creciendo, me permite alejarme de los clichés habituales. En el Odin Teatret es casi una regla que durante los ensayos el director fije los errores.

La tendencia habitual durante la creación de una escena o de un personaje es la de tirar lo que decepciona. La insatisfacción nos induce a cambiar cada vez y a renunciar a andar con paciencia, en profundidad. Trato de atenerme a lo que he creado, incluso si considero que no alcancé el resultado que deseaba. Si cambio inmediatamente, no logro acumular, escrutar entre lo superfluo aquello que tiene valor, sondear las potencialidades del primer resultado. Trato de aprender del pescador que lanza las redes y mira atentamente entre las algas antes de tirar aquello que ha sacado del mar.

Durante los ensayos de *Cenizas de Brecht*, estando aún en mis primeras armas, mi orgullo, que no sabía defenderse con propuestas concretas, me hacía pensar que el director, Eugenio Barba, ideaba mil soluciones para hacerme notar lo menos posible. No tenía dificultad en buscar, sino en elegir y fijar. Nada me parecía lo suficientemente bueno. No tenía el coraje de creer que mis acciones podían ser interesantes. Me bastó una semana de trabajo con Eugenio para cambiar esta actitud. Entre las diez caminatas y diez maneras de sostener la cartera que me había pedido que preparara, elegía siempre las que me parecían más aburridas y banales. Luego combinaba una caminata con una posición de los brazos y con un modo de tener la cartera y el todo se transformaba adquiriendo significados y consistencias que jamás hubiera imaginado.

Alcanzo la densidad entrelazando y creando nexos entre elementos simples. Soy consciente de que mi material de actriz debe pasar por varios estadios de elaboración antes de llegar a un resultado satisfactorio. He notado que en el Odin Teatret las actrices y los actores que tienen experiencia tienden a componer e improvisar con simplicidad. Saben que será la elaboración la que volverá interesante la propia presencia y sus acciones. Han experimentado que repetir algo simple permite apropiarse más velozmente del material y así concentrarse sobre la larga fase de la elaboración. Los jóvenes, sin embargo, usan la improvisación como ocasión única para expresarse; se empeñan en presentar algo que consideran ya interesante.

La repetición crea raíces, da estabilidad y autonomía a mi material antes de insertarlo en un proceso complejo de relaciones con otras partituras, con el espacio, luces, imágenes, objetos, música, texto. La seguridad que adquiere con la repetición me prepara para salvaguardar mi material de actriz, pero también para estar disponible a los cambios y a las drásticas intervenciones de la elaboración. El material me da una identidad y con ella estoy lista para encontrarme con el otro y

los otros. La repetición me permite existir con convicción y con un poder persuasivo, cuando las partituras físicas y vocales están tan incorporadas que ya no pueden ser separadas de mi manera de ser en escena.

La elaboración: por parte de la actriz

La elaboración en el Odin Teatret es la fase más importante del proceso creativo. Consiste en retocar las partituras extraídas de las improvisaciones y de la composición, cultivando con cautela, los mínimos detalles, repitiéndolos, cincelándolos, afinándolos, modificándolos. Durante esta fase se crea la unidad y la organicidad entre texto y acción, entre actriz y personaje, entre partitura y espacio. Lentamente, como una segunda naturaleza, a través de toda la artificiosidad del montaje, despunta la vida. Es el momento en que el espectáculo comienza a decidir por sí mismo. Durante la elaboración, los textos, mi material de actriz, las ideas o las imágenes propuestas por el director, se encuentran y se enfrentan para transformarse en algo que sorprende tanto a mí como actriz cuanto al director; una realidad que tiene una vida propia. Al final el contexto y la biografía individual decidirán el significado que cada espectador dará al espectáculo. Un mismo espectáculo, en diferentes países o en diferentes espacios de una misma ciudad, adquiere sentidos y valores diversos. La última palabra está en manos del espectador.

La capacidad de transformar una realidad subjetiva en comportamiento escénico cumple un rol importante cuando imprevisto y compongo. Durante la creación de mi material, pensamientos y sensaciones se manifiestan en acciones, son fijados y memorizados, transformándose en formas precisas y expresiones del cuerpo. Durante la elaboración, en cambio, resulta fundamental mi capacidad de reaccionar adaptando y modificando mis materiales a relaciones y circunstancias que surgen al encontrar nuevas tareas. Por ejemplo, debo darme cuenta de cuánto mi posición influencia la percepción del espacio escénico general o reconocer los impulsos en las acciones de otra actriz. Es interesante notar que las acciones de una de mis partituras, que para el director eran orgánicas cuando las hacía sola, pueden perder su *vida* momentáneamente apenas el material es inmerso en otro contexto.

Al inicio de los ensayos, la forma, la amplitud, el ritmo y la fuerza de mi acción dependen de la motivación que las ha generado. Cuando una acción es puesta en relación al texto, al espacio, a otras partituras, a la música, etcétera sus

características deben adaptarse para calibrar el efecto que debería producir en la nueva escena. Adaptando una partitura, trato de no perder los atributos originales y al mismo tiempo considero todo lo que me circunda para justificar mi comportamiento escénico en la nueva situación. No es un proceso racional que explica o sujera un efecto a una causa, ni se articula según criterios narrativos. Es una manera de proceder que reconoce los signos orgánicos primarios y los elabora, aglutina, creando casi por casualidad "agujeros negros" de donde surgen significados para mí como actriz, para el director y para el espectador. Es un proceso de sensibilidad física que intuye cuánto y cómo reducir o cambiar mis acciones para volverlas aceptables y creíbles.

Durante los ensayos, los ritmos, la dirección y la intensidad de las partituras son redelineados por la elaboración del diálogo con otra actriz, basado en impulsos y contra-impulsos, y sus acciones y reacciones. De allí resulta algo no programado que se vuelve fuente de ulterior creación. Reaccionar al espacio, a los cambios de luces, a las réplicas de los compañeros, a un nuevo traje, es también un modo de individuar las potencialidades del personaje o del material que he preparado. Durante la "pasada" cotidiana de las escenas fijadas, me esfuerzo por crear conexiones—sinapsis— entre mis materiales y los de mis compañeros. Relleno así los tiempos vacíos y pasajes técnicos, y estoy *presente* de manera que el director no olvide que existo. El personaje o las partituras maduran cotidianamente reaccionando a lo que sucede, recordando las sucesiones, y afinando los acercamientos, intencionales o fortuitos, que suscitan asociaciones. Es una repetición que implica una adecuación continua a nuevas circunstancias, en donde incluso la mínima modificación, a causa de la presencia del director, sucede siempre con el máximo compromiso.

La partitura se enriquece al encontrarse con otras personas, con el espacio y las luces, con el texto y la historia: se modifica y se adapta manteniendo las motivaciones originales y encontrando otras contemporáneamente. Si, en la partitura, la acción es el impulso imaginario para tirar una pelota con las manos, y en la escena este comportamiento y las tensiones físicas que de él derivan son usados para sacarle el sombrero a otra persona, la acción deberá adaptarse a la distancia, a la altura y al tamaño del sombrero. Mantengo el impulso y la motivación originaria ya incorporados, sin permanecer fiel de manera obtusa a la forma que puede parecer extraña en la nueva situación. La cualidad dinámica de la acción originaria me permite elaborarla justificándola en el nuevo contexto, abriendo así una lectura más densa para el espectador que percibe otras informaciones dinámicas más allá de la anécdota de sacar el sombrero.

Sin la tensión entre fidelidad al núcleo dinámico de la acción originaria y la capacidad de adaptarse a un nuevo contexto, mi material de actriz presenta

escasas posibilidades de desarrollo. Cuando elaboro, debo reconocer el "corazón" de una acción, tutelar su esencia. Sobre todo cuando reduzco al mínimo la manifestación externa de la acción, debo saber mantener el centro de los impulsos en el torso, la distribución del peso y el fluir de la energía. El diálogo entre el respeto a las características subjetivas y objetivas del material originario y el cambio necesario, crea una tensión de la cual surgen imágenes y sugerencias que son sorprendentes incluso para mí y que me proponen una nueva comprensión de la acción.

El punto de equilibrio entre fidelidad y variación no es absoluto. Para cada caso específico encuentro los límites entre los cuales moverme, sin que la variación me haga perder la referencia originaria y sin que la fidelidad me impida integrarme en el nuevo contexto.

En el Odin Teatret el momento de la elección de los textos y de las historias que se presentarán, así como el momento en que se dan los nombres a los personajes, varía de espectáculo en espectáculo. A veces los personajes o textos son uno de los puntos de partida, otras veces el punto de llegada. En general, las decisiones son tomadas durante los ensayos. Cuando el marco temático y narrativo general es establecido, mi material de actriz se confronta otra vez con una situación que cambia su efecto y sentido y obliga a una ulterior elaboración.

La elaboración: por parte del director

En el Odin Teatret, Eugenio Barba, como director, ha desarrollado una mirada perspicaz que descifra hasta qué punto una acción puede adaptarse a una tarea, sin perder su "corazón" de tensiones. Sus indicaciones para corregir el material de una improvisación o de una composición tratan de valorizar las características somáticas de la acción, su información dinámica profunda, sin entrometerse en mis motivaciones.

En los muchos años de trabajo, no recuerdo un único caso en el que Eugenio no haya respetado lo que para mí es la información profunda de la acción. Si el material que le presento no le interesa, Eugenio corta o elimina. Si por el contrario, le provoca asociaciones, comienza a seguirlo, elaborando mis acciones y poniéndolas en relación con otras partituras, textos, objetos o melodías.

Quisiera dar un ejemplo de este proceso de elaboración. Durante los ensayos de *El castillo de Holstebro*, parte del material que presenté al director era una carrera,

cojeando un poco, con los brazos tendidos hacia el cielo, que provenía del espectáculo *El evangelio de Oxyrhincus*. Era Juana de Arco que corría detrás de los ángeles y dialogaba con ellos. Eugenio ha modificado esta partitura, pidiéndome que tuviera las palmas de las manos hacia la tierra para adaptarla al texto *La perra de Essenin*. En esta poesía una perra, resbalándose en la nieve, sigue al patrón que quiere ahogar a sus cachorritos. Eugenio no me ha sugerido que corriera como un perro desesperado, ni me ha dado indicaciones que influenciaran el “corazón” de mis acciones. Solo me ha hecho modificar la posición de las manos sin que esta intervención turbase profundamente mi partitura y mis impulsos físicos. Con la nueva posición de las manos la energía que antes se dirigía hacia lo alto, se dirige ahora hacia el suelo. A la imagen de Juana de Arco se ha sobrepuesto la de la perra. Juana de Arco no ha desaparecido para dejar lugar a la perra, sino que permanece como experiencia almacenada que vuelve más densa la partitura. Los significados están implícitos porque en el momento de presentar la partitura durante el espectáculo, generalmente, no pienso ni en la perra ni en Juana de Arco.

Hoy, el primer paso que Eugenio realiza iniciando el proceso de elaboración es eliminar lo que a sus ojos son acciones inertes y alterar mi material para potenciar el efecto de organicidad de cada acción. En la fase sucesiva Eugenio improvisa usando mis partituras, cambia la sucesión de las acciones, sus volúmenes y ritmos, corta y vuelve a coser, descompone y recompone siguiendo los hilos de sus asociaciones, mucho antes de que tengamos una idea clara del resultado hacia el cual estamos apuntando. Mi comportamiento escénico, que puede o no ser ya reconocible como personaje, lo guía a adentrarse en el ignoto panorama del futuro espectáculo.

Me esfuerzo por cooperar con el director que acelera o desacelera alguna de mis acciones. Transforma la cualidad de la energía de fuerte a delicada, y viceversa, o alterna esta cualidad, la somete a un proceso de reducción, altera el ritmo de una escena entera. Subdivide una acción subrayando las diferentes fases que la componen, hace que las coloree con características de introversión y extroversión o bien me pide que traslade una acción que involucra todo el cuerpo solo a una parte del mismo. Me hace tomar la partitura como referencia para encontrar un equivalente con la voz, o para manipular y servirme de un objeto. Una escena puede ser descompuesta y algunos detalles, pericias o ideas pueden pasarse a otra actriz o al grupo entero.

Para poder improvisar y descubrir lo que aún no sabe, el director necesita a menudo cortar las anécdotas de mi comportamiento escénico de manera que permanezca solo una masa de energía, de tensiones y dinamismos con sus potenciales significados contrastantes. El director *lava* las expresiones de mi rostro

y las tensiones inútiles en los dedos, brazos y piernas. Trabaja las asociaciones despertadas por el “corazón” de mis acciones. Es mi danza de impulsos y tensiones la que pone en marcha su fantasía, lo vuelve reactivo, creativo y lo empuja a soluciones desconcertantes, combinaciones inesperadas, quid pro quo, contrasentidos. Al mismo tiempo, no para de suministrarme informaciones técnicas que, detalle tras detalle, se aglomeran en una densa trama de hilos narrativos autónomos que —a veces en forma paralela, a veces amalgamándose, a veces desencontrándose— subsisten en el espectáculo ya terminado.

La comprensión de los numerosos significados y asociaciones que la partitura puede asumir y despertar pertenecen a un tipo de conciencia que no se puede explicar. Justamente en el Odin Teatret, para dejar trabajar esta inteligencia incorporada durante la elaboración del material, no hablamos de las motivaciones profundas y elegimos comunicarnos con un lenguaje técnico y neutro. La partitura es el punto de encuentro entre actriz y director.

El espectáculo crece durante los ensayos. La repetición diaria de todo el material acumulado, con todas las actrices y actores presentes en sala, es una situación de destilación fecunda. Se agregan escenas pequeñas, una infinidad de detalles son cambiados o eliminados, gradualmente el espectáculo emerge de la niebla y, misteriosamente también para mí, se presenta como una ciudadela de mil callejones en los cuales yo misma y el espectador podemos perdernos para seguir cada uno el propio recorrido.

Cuando creo materiales de actriz, para evitar simular, me es útil inventar equivalentes de la realidad que represento. Lo mismo vale para la elaboración, cuando afrontamos realidades que en el teatro no pueden ser reproducidas directamente sin caer en la falsedad y en el mal gusto. La tortura, la locura, el acto amoroso, la muerte, son experiencias recreadas a través de un complejo montaje de situaciones equivalentes. Hablando de la escena de Ofelia en el *Theatrum Mundi*, Eugenio explica que para representar la locura —o sea, dar al espectador la experiencia de ese estado particular de la mente— se necesita hacer enloquecer la escena entera, subvirtiendo las reglas de las relaciones habituales del espacio y del tiempo.

Generalmente, para comenzar, el director presenta un texto, un conjunto de textos o un tema que inspirará el proceso de trabajo. Es una verdadera improvisación oral de parte de Eugenio, es su “material”, sus ladrillos para la construcción de la casa: una colección de imágenes, visiones, oxímorones sugestivos, palabras obvias para aplastar como nueces, problemáticas contradictorias que se deben afrontar y nudos para deshacer con un único golpe de espada. Algunos temas de los espectáculos del Odin Teatret han sido biografías

y obras de escritores (Dostoievski, Brecht, Hans Christian Andersen), el encuentro entre los emigrados europeos y las tribus de América, el funeral de una canción (La Internacional), la biografía de una antropóloga contemporánea, la historia de Kaspar Hauser... En *El evangelio de Oxyrhincus* partimos de una imagen única: leones enloquecidos en el desierto. En Kaosmos el primer paso fue el tema de una improvisación: el nacimiento de un lobo. Hemos comenzado a preparar espectáculos de las formas más variadas: sin texto pero con numerosas partituras; con muchos volúmenes de poesías pero sin material de actriz; con un drama escrito del cual han sido eliminados algunos personajes; con improvisaciones fijadas pero sin una historia en común; con una escenografía o con una música; con danzas o trajes; sin saber qué cosa íbamos a contar o en qué puerto íbamos a atracar al final del viaje de exploración.

El título del espectáculo, que durante la elaboración puede cambiar, es un punto de referencia estable. Es la brújula que dirige los ensayos. Con el título, las preguntas que nos hacemos como actriz y director se vuelven más concretas y orientan el trabajo. Con el título, se establece una nueva tensión entre la elaboración del material y el tema que contribuye a la complejidad de la dramaturgia.

El tiempo es un factor fundamental en la elaboración. Las horas, los días y meses parecen repetirse iguales con sus dificultades, inseguridades y el cincelar meticuloso de los detalles. Los períodos de monotonía son vividos como interminables. Es como una bonanza que no hace avanzar el velero, solo raros momentos de viento dan la sensación de que la nave se desplaza y desliza levemente. En esta atmósfera enrarecida, intensa, saturada de tensiones en sí misma y con los otros, sobre todo con el director, el espectáculo, fatigosamente, va tomando forma y se transforma en un ser de siete vidas. Soy incapaz de contar la complejidad y simultaneidad de lo que sucede durante esta fase, porque requeriría la misma cantidad de tiempo que vivirlo.

Para llegar a resultados válidos, se deben encontrar obstáculos y resistencias, pasar por momentos de crisis y desaliento, tener la paciencia de esperar que los resultados aparezcan cuando lo consideran justo. En esta fase se intensifica la relación entre actriz, director y todos los que colaboran con el nacimiento del espectáculo, con altos y bajos, entusiasmos y conflictos, cansancio y recuperación, admiración y desconfianzas recíprocas. La cita cotidiana de los ensayos, las nuevas propuestas, las sorpresas que cada uno logra traer, la dedicación hacia un trabajo compartido, son aspectos que fundan nuestras relaciones profesionales como grupo. Nos esforzamos para darnos confianza mutua, sin la certeza de que un día el espectáculo remontará vuelo.

En el Odin Teatret, la última fase de la elaboración corresponde normalmente a los ensayos abiertos para estudiantes de todas las edades de las escuelas de

Holstebro. Como compensación escriben sus reacciones. Leyéndolas, verificamos si nuestro trabajo se ha transmutado en un fajo de energías que mueven al espectador. En el espectáculo final no deciden las motivaciones contenidas en el material de la actriz o las historias que el director cree contar, sino una vida independiente que sigue su propio y tortuoso camino. Las intenciones de la actriz y del director desaparecen para dejar lugar a un fresco vivo en donde ya no se distinguen las pinceladas individuales.

**> índice**

> agradecimientos	pág. 5
> premisa	pág. 7
> introducción	pág. 9
una historia que danza	
> primeros pasos	pág. 19
volverse actriz	
el Odín Teatret	
maestras y maestros	
> la dramaturgia de actriz	pág. 35
léxico personal	
el eco del silencio	
la presencia escénica	
persiguiendo oposiciones	
los torsos de Rodin	
precisión y decisión: el cuerpo entero	
precisión y decisión: la voz entera	
> el training	pág. 63
los rostros del training	
mi training	
por qué el training	
la reducción	
> improvisación y composición	pág. 77
la creación de material de actriz	
estímulos, estrategias y procedimientos	
repetir, recordar, fijar	
antes, durante y después de la improvisación	
la elaboración: por parte de la actriz	
la elaboración: por parte del director	
> texto, partitura y subpartitura	pág. 101
un término útil y erróneo	



la canción del papel
el pensamiento
la subpartitura de la creación
el orden caótico
la subpartitura en la repetición
la subpartitura en el espectáculo

> **texto y subtexto** pág. 113

afrontar un texto
el análisis del texto
acciones físicas como subtexto
acciones vocales como subtexto
melodías y músicas como subtextos

> **el personaje** pág. 127

identidad de los personajes
mr. Peanut
doña Música
la dramaturgia según Dédalo
el personaje marioneta

> **el director** pág. 157

encontrar un director
colaborar con un director
el cirujano y el alpinista
el campesino y el cocinero

> **el espectáculo** pág. 183

réplica y diferencia

> **rostros, palabras, paisajes** pág. 191

por la experiencia, la tradición o la innovación bienintencionada de ciertas modas estéticas, sino por medio del desciframiento de aquello que subyace, hilvana y explica determinada práctica. Sólo así podremos conscientemente diseñar cualquier rutina que involucre la actuación: indagando las causas de toda maquinaria de capacitación actoral.

Es nuestro deseo que este escrito no ahonde en lugares comunes. Si así fuera, téngase en cuenta que en muchas oportunidades es la excesiva obviedad la que impide visualizar ciertas respuestas que el sentido común provee. Ojalá que la amabilidad de lectura que ustedes están teniendo en este momento pueda contribuir al acercamiento de algunas respuestas provisorias o a repensar (y por qué no, refutar) nuestros comportamientos profesionales.

Construir y sostener la inquietud del espectador es el imperativo del actor. Esperamos que estas páginas sumen argumentos a la pasión de seducir y ser con otros.

1. PERSPECTIVA DE ESCRITURA

El campo de la actuación admite múltiples ingresos especulativos signados por el punto de vista. El conjunto de nociones y los préstamos e interconexiones con teorías sustantivas supondrá la serie de herramientas metodológicas con las que se pueda construir y abordar un objeto de estudio. Si éste no es cercado, sitiado, delimitado, se corre el riesgo de que el conocimiento que pretendemos producir de su indagación carezca de la demanda de regularidad y convergencia de un saber nuevo, controlado, validado y, sobre todo, público.

Sostenemos que saber es poder advertir unidad en la dispersión, conocer –Samaja (2008) *dixit*– la “política del universo”. Nuestro universo se restringe al ámbito de la confrontación somática en situación performática y el estudio de una de esas conductas, la de ficción, capaz de influir en los destinatarios de un acontecimiento teatral.

Esta perspectiva asume la dualidad del problema ya que no estamos frente a un “en sí” del comportamiento actoral sino frente a un “en relación con” de la “relación teatral” propia del convivio, de manera que las preguntas a formular tendrán en cuenta la permanente vinculación del discurso compositivo en tiempo y espacio del agente escénico con su eventual recepción.

En ese sentido, incluimos la actuación (y, por ende, la puesta en escena en su totalidad) en una retórica escénica, habida cuenta del hecho de que lo que las vuelve prácticas convergentes es la imperiosa necesidad de la construcción y el mantenimiento de alteridad y empatía por medio de la conmoción, el deleite, la manipulación y la persuasión: seducción de índole estética, pre y paracognitiva. Un actor es un cuerpo innecesario que está obligado, conminado a devenir imprescindible. Tendrá, entonces, que capacitarse y adquirir

el conocimiento y las habilidades procedimentales –que desembocan en una ética– que le otorguen el poder de convocar y mantener sensorialidades, atenciones, adhesiones ajenas.

Ahora bien, no resulta ésta una visión nueva sino, más bien, una mirada en detalle de las categorías que la tradición actoral ha instituido, al modo en que la antropología teatral en el siglo xx pasó revista del imaginario y el repertorio técnico de la actuación de Oriente y Occidente. En efecto, lo que subyace bajo el trazo grueso de las consignas de un profesor o un director está en condiciones de someterse a un riguroso análisis y hacer evidente la preeminencia del factor estético por sobre el logos, de lo afectivo por sobre la comprensión.

El punto de vista crea el objeto.¹ Huir del dogmatismo de creer fervientemente que nuestra manera de ver el mundo es la única o la mejor o la verdadera. Como en la ciencia, la búsqueda se basa en la creencia de una verdad que resulta siempre provisoria, sujeta a reajustes, orientadora de los procesos de optimización del acontecimiento teatral. Pero como toda verdad o utopía, no excluye las demás sino que, argumentadamente, se propone como guía del trabajo, como organizadora de una metodología, como dinamizadora de los presupuestos necesarios para que la práctica se sustente en una teoría capaz de explicar aquélla (y hacerla, sobre todo, transmisible, intercambiable, suficiente, posible de ser comunicada persuasivamente), hasta hallar otra, superadora en dar cuenta de los fenómenos de la actuación, esa creencia debe ser “tenaz” a fin de cumplir con la racionalidad, sistematicidad, eficacia y sustentabilidad que –independientemente de las poéticas, en las que la libertad de asociación es casi ilimitada– otorguen consistencia a la reflexión organizada sobre nuestra disciplina.

1. “Lejos de preceder el objeto al punto de vista, se diría que es el punto de vista el que crea el objeto, y, además, nada nos dice de antemano que una de esas maneras de considerar el hecho en cuestión sea anterior o superior a las otras” (Saussure, 1997: 36).

Para ello, todas aquellas intuiciones² que, mediante la percepción o ejecución de un acontecimiento teatral, surgen al estar realmente involucrados y comprometidos en la situación deben necesariamente ingresar al juego del consenso para no convertirse en experiencias y reacciones arbitrarias. Todas las respuestas psicofísicas, tanto desde el lugar del hacer escénico como el del observar un espectáculo, responden a una situación de adaptabilidad como resultado de una extensa cadena de mediaciones anteriores³ que se han sintetizado en un único dispositivo que actúa inmediatamente.

Los entrenamientos teatrales se basan en gran parte en este presupuesto. La práctica de la improvisación y el entrenamiento provocan esas intuiciones sobre lo hecho cuyos rasgos dominantes resultan la inmediatez, el involucramiento personal-corporal, el individualismo e incomunicabilidad y la emotividad.

A partir de allí el actor puede optar entre quedarse con esa experiencia sin registro o tratar de encontrar sus fundamentos, sus mecanismos, sus motivaciones. Si se elige lo segundo, comienza, entonces, el camino de la construcción del conocimiento (y de sus eventuales transferencias). Esa producción de saber se concreta por medio del consenso entre la comunidad de la disciplina: del relato se pasa a la reflexión, pero para ello se requieren patrones, paradigmas compartidos de autoridad provenientes de las exigencias de consensos mínimos que impone la vida comunitaria.

Son, entonces, la tradición y la especulación teórica las que proveen de categorías, consideraciones, prescripciones y principios aptos para el cotejo con las experiencias individuales. La autoridad, como memoria del arte, señala los tópicos en los cuales ubicar cada intuición, ofrece una red de vínculos para trazar

2. Consisten en aquella intuición precognitiva o resultado de operaciones de mediación anteriores e incorporadas que oficia de creencia provisoria para orientar el proceso de investigación. Se vincula con las hipótesis científicas y constituye el embrión de éstas. En términos de Juan Samaja (2012), son “corazonadas” (Peirce, 1988: 185).

3. Mediaciones en el sentido de acuerdos y negociaciones científicas dentro de una comunidad (Samaja, 2012).

asociaciones cuyas características relevantes son la mediación didáctica, la comunicabilidad, el colectivismo, la pretensión de fijez a o inmutabilidad, la índole involuntaria o supraindividual, la condición de solvencia y la constante referencia a la historicidad.

Lo que Aristóteles denomina *tejne* y la cultura latina tradujo como *ars*, “arte”, es decir, literalmente, “técnica”, supone la capacidad de enseñar y, por ende, la facultad de elevarse al saber de aquello que está presente en todos los casos particulares (lo pretendidamente universal), y presupone, por ende, la facultad del lenguaje y del razonamiento. El arte teatral, conjunto de procedimientos destinados a un fin, se somete a puntos de vista con el propósito de ser analizada.

Aquí reside nuestro presupuesto, a todas luces, una elección. En esto consiste nuestra creencia provisoria pero firme para indagar el objeto de estudio: postulamos metódicamente un procedimiento que busca resolver las situaciones de duda por medio del examen de las diversas creencias propuestas en la tradición o en la práctica ajena, procurando establecer –lo más aproximadamente posible– cuál de todas ellas es la más razonable, prudente, adecuada, conveniente. Para ello, nuestro criterio es indagar cada creencia propuesta en dos direcciones diferentes: por un lado, con cuánta eficacia y plenitud resuelve el problema planteado; por otro, cuán coherente resulta con el resto de los conocimientos o creencias que se consideran “fuera de cuestión” y que valen, como “lugar común”⁴ y como condición para realizar el debate entre eventuales sectores contrapuestos. Sin embargo, la pretensión de una genuina universalidad precedente del examen crítico de coherencia y razonabilidad sucumbe ante las diferencias ideológicas, filosóficas y estéticas (siempre imbricadas, por otra parte).⁵

4. Entendemos aquí “lugar común” no de manera despectiva sino en su acepción de “sitio” de acuerdo o compartido de donde se extraen matrices de lo pensable (Cicerón, *Tópica*).

5. “La meta de una creencia sustentable (mediante el consenso no coactivo) no se alcanza con el método intuitivo (a cada quien le nacen percepciones distintas según sus condiciones individuales); tampoco con el método de la tradición (cada comunidad tiene sus propios seguidores que comparten unas tradiciones

A causa de esto, pensar la práctica teatral implica recurrir –entre otras– a una filosofía del teatro (Dubatti, 2007) que oficie de base para una serie de operaciones reflexivas. Desde esta perspectiva, deberá ser adoptada aquella creencia que resulte más eficaz para predecir el comportamiento del objeto “actuación teatral”, lo que convendrá ser afirmado de modo directo al construir de manera consensuada los contextos en los que deberán efectuarse las constataciones perceptuales mismas. En ese sentido, nuestra búsqueda es establecer, mediante nuestras propias capacidades perceptivas, si las consecuencias de las hipótesis examinadas se verifican o no, y comunicarlas de modo persuasivo.

Llegados a este punto, pasamos a especular sobre ese cuerpo que en el tiempo y en el espacio provoca una copresencia pactada y gratificante.⁶ Ese somatismo que apela a otros cuerpos aun sin necesidad del contacto físico y sólo con la mediación de la percepción de los sentidos. Se trata de un suceso organizado efímero, en convivio que debe provocar en los espectadores el deseo de desear seguir viendo y escuchando.

Es frecuente en el universo de la práctica actoral multiplicar la jerga y moverse con códigos de rápida aceptación. Palabras y frases que, al ser interpeladas,⁷ no resisten análisis y cuya definición se convierte en una redundancia: el léxico se muerde la cola y el encierro de la experimentación parece no dar lugar a la especulación. Sin embargo, provista de conjeturas, la experimentación no sólo funciona como un test para determinar la bondad o la viabilidad de una hipótesis sino también como un camino para provocar nuevas hipótesis. La búsqueda deja de orientarse de modo predominante por el azar o por las preguntas que se derivan de

y colisionan ciegamente con las demás); ni tampoco se alcanza con el método metafísico, ya que cada sistema filosófico arranca de sus propios ideales de racionalidad” (Samaja, 2008: 20).

6. Entendemos “gratificante” en el sentido de provocación de adhesión sensorial y no como “complaciente”.

7. Clima, acción interna, “de adentro”, identificarse con el personaje, compromiso, etcétera.

una especulación de corto alcance para hacerlo por los interrogantes que plantean las posibilidades de los controles empíricos, además de los resultados de los mismos hechos experimentales.

Si se atiende la especificidad del oficio actoral –cuerpo en el espacio que mantiene otros cuerpos en actitud de espera de algo–, no nos podemos detener, por ahora, ante preguntas derivadas de inquietudes diversas –como ¿qué es la dramaturgia de actor?⁸ o ¿cuáles son los factores que intervienen en los procesos semióticos de la teatralidad?–, sino que habrá que avanzar hasta alcanzar los niveles suficientemente particulares que permitan constataciones empíricas, por ejemplo: ¿qué relación guardan los procesos de seducción de los agentes escénicos con las estructuras perceptivas de los espectadores? y, particularmente, ¿de qué modo aparecen modificadas las estructuras perceptivas y de expectación cuando se alteran los procesos somáticos, proxémicos, lúdicos, quinésicos y gestuales de un actor? Y de ahí las eventuales derivaciones hacia la técnica, dado que la presunción fundamental continúa siendo que toda arte proviene de una necesidad de intercambio social que en nuestra disciplina teatral se constituye por medio de esa relación efímera del convivio constituyente de beneficio y/o placer para ambas partes del juego performático.

En este marco tienen lugar las consideraciones que siguen. Era necesario para nosotros consignarlo. Estamos acostumbrados en el oficio a escuchar mucha sentencia, profusa poesía, demasiadas arbitrariedades. La metáfora, tal vez confundida con la técnica u otras veces manipulada a propósito, ha venido y viene ocupando el lugar del operario. Resulta más sencilla y dota al maestro de un aire extraño y prestigioso: lo que no se conoce del todo transmite misterio y habilita imaginar lo que tal vez no se es. Se nos hace difícil concebir la enseñanza de un instrumento musical por medio de un lenguaje poético: la destreza de los dedos, por ejemplo, o la secuencia de sus contactos con teclas o cuerdas se logran con trabajo y comprensión, y no con imágenes dotadas de belleza

8. Al respecto resultan esclarecedoras las reflexiones de Eugenio Barba (2010: 53-66).

o inteligencia creativa. Algo similar pretendemos con este libro: presentar al desnudo la operación reflexiva para no ser impunes en la oscuridad de lo indirecto. Para eso está la literatura. Y nosotros somos trabajadores, técnicos. La *poiesis* la dejamos para el espectáculo, de lo que también nos ocupamos, pero la función de estas páginas es decididamente otra: es el servicio, la asistencia y el intento de que cualquier persona pueda acceder –con trabajo y estudio intensos, es cierto– a los arcanos de un oficio que puede prescindir de lo que se quiera, menos de sostener la inquietud del espectador.

2. LOS MOTIVOS

Uno no escribe desde la nada. Hay una presión que ejerce la experiencia y los enunciados escuchados una y otra vez, así como también las escenas y las conductas actorales observadas a través de muchísimos años. Si algo queda en el tamiz de nuestras resonancias, es la molestia, propia de un espectador común (como debieran serlo todos), de suspender la fascinación y regresar al sitio y la conciencia plena de nuestro rol de meros espectadores. Nos referimos a esa molestia que proviene de advertir que el juego implícito con esos cuerpos escénicos que se nos proponen denuncia su artificio sin quererlo, es decir, "muestra la hilacha", evidencia la diferencia entre los planos de orden y ejecución de una acción o de un gesto. Es entonces cuando el contrato de credibilidad se quiebra y nuestra atención cede paso al pensamiento o a la distracción, que para el caso es lo mismo dado que obstaculizan la captación de la continuidad del discurso escénico. Contar los artefactos lumínicos, sentirse de pronto incómodos en los asientos, recorrer con libertad el escenario, mirar a otros espectadores, sentir ganas de bostezar, etc., son indicios claros de que la seducción teatral se ha suspendido y nos ha dejado libres. Pero con una libertad que no nos gusta, que nos incomoda y que no hemos elegido.

Con los años hemos descubierto que la sensación de aburrimiento sobreviene cuando se transgreden los principios gestálticos,¹ cuando se percibe lo monótono o cuando la previsibilidad

1. Se puede decir que, desde la consideración de que la percepción (de un espectáculo) es un proceso activo sujeto a ciertas tendencias comprobables científicamente, todo operador de escena (actores, directores, etc.) debería conocer leyes,

de los acontecimientos de ficción es casi plena. Y también surge el tedio cuando se nos propone ser testigos de un equilibrio, de una resignación, de una adecuación plena que equipare las fuerzas de los entes teatrales: asistimos a ver lo divergente, lo extraño, lo que sale de lo esperable, lo que se corre de lo "normal". El riesgo de "no ser" es el que mantiene latente el interés por la vida escénica de un rol.

Uno no escribe desde la nada. Uno escribe desde la convicción de estar intentando dar alguna respuesta -aunque sea provisoria- a esos desajustes que nos han provocado displacer como público. Unos desajustes (para llamarlos de manera amable) que una y otra vez -éste es nuestro diagnóstico- residen en la discontinuidad del discurso, es decir, en esa ruptura del fluido entre los cuerpos dramáticos que asume la forma de emisiones solitarias unidas sólo por el espacio o por los tópicos. Se asiste así a relaciones de acción y reacción -un presupuesto gestáltico- que no se concretan, sea por ignorancia o por desinterés o por una relevancia depositada sólo en la fase expresiva, en el significado.

Al respecto, la ecuación parece sencilla: cuerpos hablantes preocupados por empezar y terminar sus parlamentos y cediendo el turno de intercambio dialogal como si cada enunciado fuese el primero y el último. Esa es la trama de la sentencia² o determina-

principios y hábitos que rigen la relación escena-público. Estas tendencias, de índole cultural y también biológica, inciden en el deseo de consumo de lo que se ofrece a ver y oír. De acuerdo con las teorías gestálticas, el aparato receptor humano se comporta ante los fenómenos visuales mediante un proceso en el que se impone la idea del todo por encima de las partes en la búsqueda de un equilibrio de las partes. De acuerdo con estas proposiciones, tendemos a percibir según una serie de leyes como la de pregnancia, equivalencia, cerramiento, experiencia, simetría y otras, las que, regidas por las fuerza de cohesión y de segregación, moldean nuestra experiencia sensorial. De ahí que el interés perceptivo sea convocado por aquello que se desvía de las formas regulares. El cotidiano ajuste que tendemos a realizar cuando un cuadro está torcido en la pared es una de las expresiones más comunes del comportamiento gestáltico (Arnheim, 1985, 2001; Gombrich, 1999; Pericot, 1987; Salabert, 1990).

2. Entendemos "sentencia" como un dicho que clausura el diálogo, un enunciado grave que no invita a su refutación sino que da por terminado el intercambio

ción tajante, porque luego de cada intervención hay que empezar de cero y el interlocutor debe apoyarse en su propio texto: así no hay posibilidad de entablar una relación puesto que sólo se coloca en primer plano el componente racional de lo dicho.

El otro habla y termina, y así toda la escena, sin que esa textualidad se resuelva en acción en términos pragmáticos. De esta manera, los cuerpos se pasan información sin que el componente fónico adquiera entidad. Tanto el lingüista John Austin como su colega John Searle ahondaron la posibilidad de considerar los enunciados con su fuerza de impacto sobre el interlocutor más allá del significado y la referencia de lo dicho.³ La índole comprensiva no está en juego sino la relación de fuerzas entre los dialogantes y la influencia persuasiva de uno sobre la voluntad

a raíz del peso de su significado. En nuestras clases denominamos "hablar con punto y aparte" de esta emergencia de verdaderos monólogos.

3. Austin y Searle aportaron a su disciplina consideraciones de la dimensión pragmática del lenguaje, es decir, de qué manera el decir transforma la relación de los interlocutores más que describir o significar algo. El primero planteó la oposición entre enunciados *performativos* y *constatativos*. Mientras los *constatativos* tienden a describir un acontecimiento, los *performativos* describen la acción de su locutor y su enunciación equivale al cumplimiento de esa acción (prometer, jurar, etc.). De este modo se llega a la noción de "acto de habla", mediante la que un enunciador, en lugar de expresar, provoca una transformación. Si alguien dice: "Tengo frío", la dimensión del acto de habla indica que pide a alguien que cierre una puerta o encienda la calefacción: hay una intención sobre la voluntad del interlocutor. En nuestras clases solemos recurrir a dichos del habla cotidiana como el "No hay mayonesa en la mesa" enunciado por alguien que pretende que otro comensal acerque el aderezo desde la heladera. Dentro de esta escuela lingüística se define como acto *perlocutorio* aquella enunciación que incide en la conducta del interlocutor. Para Searle, todo acto de decir es *ilocutorio* en tanto su función primera e inmediata consiste en modificar la situación entre los interlocutores: cuando alguien interroga, se origina una situación nueva para el indagado dado que influye para que responda (un acto) o para que sea descortés. Del mismo modo, mediante la orden, la alternativa creada es la desobediencia o la obediencia. Basándonos en estas reflexiones, pensamos definitivamente toda textualidad dramática como provocadora de transformaciones y, por ende, una porción no independiente y parte indisoluble de la acción teatral (Austin, 1962; Searle, 1980).

del otro. De ahí los actos de habla indirectos, enunciados que no pretenden hacer saber sino hacer hacer. Al respecto, en nuestras clases solemos preguntar para qué uno dice "Te quiero". Una lógica no pragmática respondería que se hace para comunicar, expresar el afecto. En términos teatrales funciona mejor la lógica pragmática: uno dice "Te quiero" para escuchar "Yo también", para hacer decir esas dos palabras. No sería preeminente el hacer saber un sentimiento sino el hecho de afectar al otro para que haga efectivamente algo.

Otro tanto suele suceder con los gestos, que ilustran o acompañan el decir de modo redundante. ¿En eso consiste actuar? ¿En dibujar con muecas, manos y entonación el parlamento atribuido?

Cansados de observar "soledades" agrupadas con una plástica escénica excelente, abrumados por discursos cuyo destino es el techo del teatro mientras la mirada permanece perdida en un punto fijo, tratamos de pergeñar algunas aproximaciones a lo que consideramos un problema o inconveniente.

Es el estado de cosas de algunas prácticas teatrales que nos conduce a analizar factores de incidencia de una conducta que, en general, se acerca a lo que algunos directores contemporáneos denominan "representación".⁴ Resulta en verdad irrelevante llamarla

4. Representar, o volver a "hacer presente", supone una condición vicaria dado que algo "representa" otra cosa, es decir, está en lugar de lo que por ser una idea o algo impalpable necesita de un vehículo que lo haga perceptible. En ese sentido, habría una pureza o verdad (depositada en las entidades denominadas "personaje", o en un texto de base, por ejemplo) que un actor expresa por medio de una conducta considerada, para muchos, espuria. Desde esta noción, se evalúa una degradación, en cuanto el actuante no es él mismo sino el signo viviente de otro de carácter ideal. Si la representación significa una reconstrucción referencial de una realidad externa a la escena, las tendencias estéticas no tradicionales desde el siglo pasado vienen reclamando una nueva realidad de naturaleza escénica: "ser" frente al espectador en lugar de interpretar. La actuación deviene un "estar ahí", lo que sucede entre actor y espectador, un "teatro cero", según Tadeusz Kantor (1984: 77-92). Para nosotros, resulta ineludible la fijación de preliminares u ordenamientos de la performance, lo que vuelve toda actuación una conducta restaurada, no espontánea, planificada. Denominarla "representación", o como se quiera, no nos parece crucial ni relevante.

de un modo u otro, ya que lo pertinente es poder cercarla, identificarla y conocer sus mecanismos y atributos, independientemente de asignarle un valor, sea de modernidad/no modernidad, sea de "correcta"/"incorrecta", "propia"/"impropia" o "ficcional"/"real". Cabe aclarar que entendemos la falacia de esta última dicotomía: desde el momento en que un evento es dado a ver ingresa en el universo de los protocolos performativos de la alteridad fundante⁵ para lo que se disponen dispositivos de la estrategia a fin de que un hecho sea percibido por otros. El territorio de lo "real" -esa pretendida cuota de realismo o ingreso de lo "vital personal" en la actuación- resulta siempre e indefectiblemente afectado por los ordenamientos de exhibición, sujetos a decisiones previas que exceden la espontaneidad propiamente dicha.

Como acontece con la perspectiva bajtiniana,⁶ cada uno res-

5. Partimos del presupuesto de que toda actuación se funda en la condición de otros-mirantes: el espectador que, como alteridad, instala la solidaridad de la teatralidad, en tanto uno "actúa" mientras el receptor -en otra dimensión aunque compartiendo tiempo y espacio- cede su percepción y legítima a los sujetos escénicos.

6. Para un hablante de lengua nativa, la palabra no es un mero elemento de vocabulario, sino una totalidad cargada de sentido y acción variables cada vez que se producen enunciados. En las interacciones comunicativas nunca percibimos o identificamos palabras sino sustancias de contenido que evocan juicios y actitudes: si se trata de una mentira, de un secreto, de una verdad, de algo relevante o no, de lo agradable o lo desagradable, de la duda, de la incertidumbre, de un fingimiento, etc. Como sea, la palabra activada está siempre cargada de sentido engranado en las ideologías y en la cultura; la palabra, en esta perspectiva, no se dejaría clasificar fácilmente, por ejemplo, en listados de sinónimos y antónimos o en glosarios rígidos. La palabra activada, de acuerdo con Valentín Voloshinov (1976: 188), no constituye una emisión monológica, no es un ente aislado, frío, independiente, pasivo; al contrario, la palabra habrá de suscitar reacciones siempre en quien la interpreta, de ahí que la recepción nunca sea pasiva sino, por el contrario, profundamente activa. Al respecto, Mijaíl Bajtín (1989:109) afirma: "Estudiar la palabra desde su interior, ignorando su orientación hacia fuera, es tan absurdo como estudiar la vivencia psíquica fuera de la realidad hacia la que está orientada y que la ha determinado". La palabra, en su dinámica actuada, viva, presupone el dialogismo significativo, la interacción verbal, la dinámica energética de los enunciados. Esto se concibe como dialogismo, en

ponde otros enunciados. No hay, por tanto, un absoluto en estas líneas. Hay una firme certeza de polemizar e intercambiar puntos de vista, es decir, objetos de estudio y procedimientos de acceso cognoscitivo. Creemos que queda claro que el modo de vincularse de los sujetos escénicos es, para nosotros, determinante en el modo de seducción del colectivo público o, por lo menos, de los intentos siempre bienvenidos de afectar o provocar su empatía.⁷ Cómo el actor se relaciona con el tiempo, el espacio y los otros sujetos escénicos implica un saber y una técnica de construcción, sobre todo, de empatía.

tanto hay una coparticipación de la palabra entre el hablante y el interlocutor; la palabra se orienta hacia el destinatario, se mueve hacia la otredad, porque es desde el otro y desde la colectividad que la palabra se puede actualizar; el hablante piensa entonces como el otro, aunque sea en un campo de contradicción, pero el principio dialógico presupone ese reconocimiento necesario de la palabra ajena. La palabra ajena es la futura palabra-respuesta del otro, anticipada en el diálogo espectacular interno del hablante; el dialogismo, además de ser interpretación del pensamiento del otro, es también refutación. Moviéndose en el terreno de lo ya dicho, la palabra viene determinada -dice Bajtín- "por lo que todavía no se ha dicho, pero que viene ya forzado y previsto por la palabra de la respuesta. Así sucede en todo diálogo vivo" (97). Entendemos y reaccionamos mejor a la palabra ajena y su principio dialógico al reconocer cómo todo significado es generado siempre por una interacción social e ideológica entre hablante e interlocutor, a partir de la materia verbal puesta en contexto de situación; el significado, dice Voloshinov (1976: 122), es similar a una chispa eléctrica que surge sólo en el momento en que dos terminales diferentes entran en contacto.

7. Es claro que preferimos "empatía" dado que la consideramos factor primordial de la relación del espectador con lo que sucede en la escena. Si un espectáculo no la logra, difícilmente se volverá a presenciar una obra de esos creadores. Es lo que denominamos "estéticas de una sola vez" ya que uno concurre llevado por la novedad o el interés pero luego no elige esa opción para sus rutinas espectatoriales futuras.

Unidad: Escenotecnia

Lic. Mercedes Coutsiars

Lic. Ariel Merlo



Escenotécnia

Introducción a la Escenotécnia

Como el lenguaje es la forma simbólica de los objetos en la comunicación verbal, la imagen artística es la forma simbólica de las ideas en la comunicación visual.

Atendiendo a una visión más contemporánea del hecho teatral, abordaremos el cursillo de ingreso entendiendo que: nuestro **objeto de estudio** es **EL TEATRO**, considerándolo un objeto de arte.

Para llevar a cabo un espectáculo teatral, es indispensable comprender que el hecho espectacular está compuesto por un complejo sistema orgánico y al materializar el sentido del texto dramático¹, la puesta en escena recurre a un conjunto de medios expresivos como son: la escenografía, el objeto teatral, la iluminación, el conjunto sonido, el vestuario, el maquillaje, la máscara, la gestualidad, la corporalidad, la interpretación, etc.

En su estructura, cada elemento debe integrarse perfectamente ya que nada debe ser fruto del azar; cada signo, gesto, entonación o elemento escénico está allí porque influye de manera determinante en la producción del significado global.

Desde nuestra área, abordaremos el teatro y su producción desde una visión totalizadora del hecho, considerando su funcionalidad en la significación, es decir, los distintos lenguajes tienen un modo propio de funcionamiento que a través de su uso justificado en la escena construyen lo que queremos decir y cómo lo queremos decir.

También veremos a lo largo del curso, aspectos conceptuales y de definición de los diversos lenguajes para, entonces, poder ponerlos en función de las necesidades del hecho espectacular. Trabajaremos la importancia de cada aspecto que conforma al teatro partiendo de un texto, que ciertamente volveremos a escribir en la puesta escénica, sabiendo que en nuestro nuevo texto espectacular contamos con el enriquecedor caudal de lenguajes que lo conforman.

El lenguaje escenográfico

El lenguaje lumínico

El lenguaje sonoro

El lenguaje plástico

Hablamos de lenguajes desde la idea de producción de sentido, desde la producción de un texto que será decodificado por el espectador. Estos lenguajes son dispositivos escénicos de la enunciación (el cómo decir), trabajan en paralelo con todos los lenguajes para la construcción global de sentido. Y es su estructura, materialidad y funcionalidad lo que debemos apropiarnos para trabajar.

El lugar del teatro

El texto teatral necesita para existir de un LUGAR, una espacialidad en la cual desplegar las relaciones físicas entre los personajes.

Atendiendo al significado de la palabra lugar, desde nuestro pensamiento occidental, y desde nuestra construcción del pensamiento a través de palabras, es que entendemos al lugar como un espacio que tendría paradójicamente dos fundamentos que lo configuran como tal. Un lugar, es un espacio que nos contiene pero que a su vez nos debe dar la posibilidad de salir del mismo.

Un estar entre lo interno y lo externo, ese encuentro sería el sentido del lugar.

¹ Escritura dramática (escritura escénica): es la forma de utilizar el aparato escénico para poner en escena, "en imagen y en persona", a los personajes, al lugar de la acción que allí se desarrolla. Esta escritura (en el sentido actual de estilo o manera personal de expresarse) no tiene nada en común con la escritura del texto: designa metafóricamente la práctica de la puesta en escena, la cual dispone de instrumentos, materiales y técnicas específicas para transmitir un sentido al espectador. P. Pavis, Diccionario de teatro, pág. 175, Ed. Paidós Comunicación, 1996.

Permanecer cercado en lo libre, la forma simbólica de su representación, según el psicoanálisis sería la imagen de una puerta.

Coincidentemente para la cultura oriental, la forma de representación del lugar es el ideograma "Ma" que esta formado a su vez por dos imágenes, una puerta de entrada y la luna que filtra su luz por debajo de la puerta.

Ambas concepciones de la palabra lugar nos indican que para concebir el concepto lugar tenemos como componentes inseparables a tres conceptos que solo son pensables recíprocamente: espacio/tiempo/acción. Solo en la conjunción de estos tres elementos podemos entender el significado de lugar.

Ahora bien, es indispensable para comprender al teatro, tener muy claro el lugar donde desplegará su existencia.

El lugar teatral se define por la *relación* entre:

- **espacio escénico / espacio de los espectadores**
- **los observados / los observadores**
- **los que actúan en un lugar / el espacio de la mirada y de la escucha**

El espacio teatral se define por la relación de exclusión de todo lo que no es él. Ese espacio y ese tiempo de la acción, si no están encerrados en el edificio convencional "Teatro" desaparece una vez transcurrido el tiempo de la representación. Por ejemplo, cuando usurpamos la calle, es un lugar teatral mientras dura la representación, luego vuelve a ser calle.

El lugar teatral también se define por su relación física y arquitectónica con el conjunto de la ciudad (Teatro San Martín, Teatro Real, etc.) ó según sean sus características materiales de relación escena sala y su función sociocultural (espacios dispuestos para tal fin, espacios no convencionales, como el teatro callejero, la calle por usurpación).

Por lo tanto el espacio teatral es una realidad compleja que comprende:

- Lugar físico concreto, el que contiene la presencia de los actores en relación con el público.
- Conjunto abstracto, de todos los signos reales o virtuales de la representación.
- La esencia del espacio teatral es su duplicidad
 - observadores - observados
 - ▲ Espectadores - realizadores

Aunque ocupen el mismo espacio físico son dos subconjuntos no mezclables (público/realizador); en el cotidiano de la vida en situaciones de representación (una fiesta) se pueden intercambiar roles pero en el teatro **la diferencia prevalece de manera radical.**

Fundamentalmente la decisión de los realizadores (una simple línea de tiza en una vereda) es lo que define el espacio (nosotros hacemos teatro y lo que nuestra practica delimita es un espacio escénico). Dentro de las formas institucionales, la convención histórica marca el limite espacial, la cuarta pares, la barrera.

Todo lugar puede ser escénico siempre que permita: la evolución de los actores y la presencia de los espectadores.

Espacio en el Teatro según P. Pavis

Remitiéndonos al estudio de espacio que P. Pavis realiza en su Diccionario del Teatro podemos reconocer la siguiente clasificación a fin de ir construyendo una definición más específica:

Tipos de espacio:

- *Espacio dramático: espacio representado en el texto que el espectador debe construir con su imaginación.*
- *Espacio escénico: espacio perceptible en la escena, es el espacio representante en el cual evolucionan los personajes y las acciones.*
- *Espacio escenográfico: comprende el espacio escénico y el espacio de los espectadores; se define por la relación entre ambos, por la forma en que la sala percibe la escena y por la forma en que la escena se manifiesta al público.*
- *Espacio lúdico (o gestual): es creado por la actuación del actor.*
- *Espacio "metafórico": se compone de lo visual y la tridimensión. Es decir, el espacio textual: remite a la espacialidad de ciertas formas de lenguaje poético (Handke-Wilson). Y el espacio interior, en que su forma y dimensión son más metafóricas que objetiva; expresan una visión del personaje, una fantasía o una alucinación, ofrecen una imagen visual del espacio interior ficticio de los personajes.²*

La configuración del espacio dramático (universo de la obra) que creamos a partir de la lectura del texto, influye directamente en el espacio escénico y en la escenografía. Que en algún sentido es imposible trabajarlos sin considerarlos en una red de relaciones compositivas de un último producto.

El espacio escénico

Se puede hablar de espacio escénico en cuanto a ámbito puramente físico, real, concreto, desprovisto de significación -escenario-, el espacio escénico como espacio de ficción, de volumen pleno de significaciones en un determinado espectáculo, del espacio destinado al espectador o sala.

El hombre determina posiciones y trayectos según coordenadas, líneas que traza imaginariamente para situarse. Las coordenadas donde el "personaje" se desenvuelve son el espacio y el tiempo.

Para darnos cuenta del grado de la importancia del espacio teatral debemos considerar junto a otras unidades dramáticas como son las funciones; situaciones y los *personajes*, al *espacio y el tiempo*, quienes para algunos autores son categorías básicas pues permiten y generan el Hecho Teatral. Espacio y tiempo, podría decirse, son anteriores a la relación actor-espectador, texto dramático, texto espectacular, texto teatral.

Construido ad-hoc o elegido como espacio alternativo, siempre, queda constituido como ESCÉNICO en el momento que se inició la obra.

La disposición en el espacio afecta a todos y cada uno de los elementos intervinientes sean voces, silencios, luces, objetos o situaciones, razón por la cual una investigación habrá de prestarle atención fundante como contenedor (Breyer).

El hecho teatral queda definido en sí en el ámbito escénico quien junto al texto sufre los condicionamientos y limitaciones que afectan a todas las categorías compositivas. Limita la construcción imaginaria, las posibilidades escenográficas guardando relación con los alcances auditivos-visuales y de fonación tanto de los espectadores como de los actores.

Es significativa la luz, el color, el humo, la música, el gesto, los objetos, las acciones, el espacio, en fin, todo, se constituye en un encadenamiento complejo" sucesivo y simultáneo que despierta en el espectador la actividad interpretativa que decodificará o nó el texto espectacular configurado por tantos lenguajes.

² P. Pavis, *Diccionario de Teatro*, pág. 177/78, Ed. Paidós Comunicación, 1996

El escenario **alerta** al espectador a asumir una actitud interpretativa general. Lo **orienta** con todo tipo de recursos que distribuye en diferentes campos de sentido para que el espectador construya el sentido y la estructura textual.

A lo largo de la historia del teatro, el espacio escénico, adquiere formas destacadas que inciden semánticamente, en la puesta en escena, en sus manifestaciones plástico-visual que es su cometido. Los diferentes formatos del teatro como edificio o no edificio dan lugar a distintas formas de relacionarse la obra y los espectadores ya sea porque la distancien, la aparten, o comprometan físicamente (Happening - Les comedians, Sémola, y otros).

El espacio con relación a la puesta en escena

En el momento de la representación el hecho espectacular pasa a ser: "un complejo sistema orgánico, donde se materializa el sentido del texto dramático". Es decir, entendemos por *sistema* como un conjunto de cosas que ordenadamente relacionadas entre sí contribuyen a un determinado objeto que orgánicamente funciona, teniendo armonía y consonancia (relación de conformidad que tienen algunas cosas entre sí), y hablamos de materializar porque es aquello con lo cual se hace visible. *Una "reescritura" en el espacio tridimensional.*

Este conjunto de medios expresivos o dispositivos escénicos me van a posibilitar establecer un juego de correspondencias y de proposiciones entre el espacio del texto y el del escenario; es estructurar cada sistema "en sí" pero teniendo en cuenta a la vez, al otro, en una serie de acuerdos y distorsiones. Cada cosa influye de manera determinante por lo cual es fundamental trabajar integralmente, esta visión totalizadora nos lleva a entender la reescritura en el espacio tridimensional desde la Puesta en escena o "Texto espectacular".³

*La puesta en escena debe formar un sistema orgánico completo, una estructura donde cada elemento se integra al conjunto, donde nada se deja al azar sino que cumple una función en la concepción del conjunto.*⁴

Todo esto contribuye a hacer *evidente el sentido* global, es decir, al disponer de los medios escénicos (dispositivos escénicos, iluminación, vestuario, etc.) y lúdicos (actuación del comediante, corporalidad y gestualidad) en una composición a través de la puesta en escena hacemos evidente de manera **material** el sentido profundo del texto dramático.

Por último y de manera más concreta la puesta en escena atiende a la función práctica con los actores, el análisis de obra y las directivas precisas sobre gestualidad, desplazamiento, ritmo y fraseo del texto a decir.

Devenir histórico del espacio teatral

La arquitectura, como construcción de espacios, fue cambiando. El edificio teatral a lo largo de la historia siempre está en correspondencia con la visión de mundo de la época y como tal con el ordenamiento consensuado por la sociedad.

El espacio del teatro es una condición en función de limitar el desenvolvimiento de la obra. Determina desde su estructura formal una manera de ver y concebir las cosas, de traducir y materializar visiones y fantasías. Es contenido por el hombre y es a su vez su continente, es espacio transicional entre mundo interior y exterior. Limita la construcción imaginaria y las posibilidades escenográficas.

A la hora de definir que espacio se usará materialmente para un espectáculo, es necesario partir de la actitud con que se conciba el hecho teatral, ya sea como rito, como discurso, como teatro psicológico, o de capa y espada, y que subyacería en los temas.

³ Texto espectacular: conjunto de lenguajes de manifestación - entonación, gestualidad, proxémica, juego de luces, etc.- que asume el texto teatral. P. Pavis

⁴ P.Pavis, *Diccionario del teatro*, pág. 386, Ed. Paidós Comunicación, 1996

En Grecia, el teatro era un acto anual en el vivir que los lleva fuera de la ciudad para reflexionar tras la apariencia de una anécdota sobre las relaciones con los dioses, sobre el sentido trascendente de la vida, sobre la ley que rige al hombre y la sociedad etc. Este tipo de asunto era escenificado y dialogado pero sin referencia a la vida cotidiana. El que se conciba fuera de la ciudad es una razón pragmática y no semántica aunque hoy pueda verse con algún sentido no expreso.

Era de forma circular, apto para la reunión y la reflexión. Luego el círculo se abre dando cabida a la escena en una línea recta. Hay en este teatro nuevos ámbitos tanto para actores, como para el público. El coro es un actuante intermedio entre actor y público que luego se perderá, a veces en la persona de un presentador. Posterior al teatro griego será continua la persistencia de espacio de acción (escena) y espacio de la contemplación (sala): de ser mirado y mirar. Es un espacio organizado que referencia la palabra proferida o recibida y la idea de una participación colectiva y comunitaria.

En Roma la situación del edificio teatral “dentro” de la ciudad responde a la pérdida del sentido religioso del teatro griego (que construía de espaldas a la ciudad) y a una actitud lúdica de integración en la vida diaria del teatro romano. La representación se torna espectáculo, la forma fabricada del edificio ya no está integrada al paisaje, se construye desde el confort y focalizando la mirada al lugar de los actores.

Teatro de la Edad Media (Siglo IX al XVI). En este período no hay un espacio específicamente teatral. Sin embargo, aunque el teatro no tiene lugar propio, puede aparecer en cualquier parte: en la esquina de una calle o en una plaza en el caso de las farsas, en las iglesias con las primeras formas de liturgia “teatralizada”, en la ciudad para las entradas reales, o los misterios, en un castillo. Las formas teatrales son numerosas en esa época. Las representaciones litúrgicas y sus derivados (los misterios, los martirios y los milagros), las formas alegóricas tales como las moralidades u otras más profanas como las *sotties*⁵ y las farsas. El teatro político y satírico de las *sotties* o el profano de las farsas se representaba mayormente sobre tabladillos, al azar de las circunstancias. La escenografía de estas formas teatrales no nos resulta ni extraña ni desconocida: la encontramos hoy mismo en el denominado teatro callejero. De todas maneras la mayor información con respecto a este período la encontramos relacionada con la liturgia teatralizada, el teatro se concebía, en este contexto, como ritual religioso principalmente y no tanto como espectáculo. El público tenía total participación en dichos eventos, la barrera simbólica entre realidad y ficción era bastante difusa.

Teatro a la Italiana: la concepción del teatro a la italiana tiene relación con el sentido del teatro romano con respecto al espíritu de pensar un espacio para el espectáculo o el entretenimiento. Pero su forma es más radical, ya que se organiza a partir de la mirada del espectador. Esta forma teatral que comienza a aparecer en el siglo XV es una expresión del pensamiento humanista de la época, este pensamiento suponía una nueva concepción del mundo y del lugar del hombre dentro de ese mundo, se articuló, con respecto a la representación, alrededor de dos polos principales: la referencia a la Antigüedad y el uso de la perspectiva. Los principios fundadores de este tipo de representación son los siguientes: un espectador inmóvil, mirando de frente una imagen delimitada y cuadrangular, construida por medio de una perspectiva, que busca, en la representación, el mayor parecido con la visión que un hombre puede tener de la realidad. Estos elementos fundadores del teatro a la italiana se conservan hasta hoy, al menos en una parte importante de la actividad teatral, así como en el cine, en la fotografía, en la televisión o, incluso, en la imagen virtual.

Algunas definiciones

La expresión *teatro a la italiana* implica la conjunción de los siguientes elementos:

⁵ Farsa satírica representada por bufones.

- como su nombre lo indica, esta forma de representación se elaboró en Italia en los siglos XV y XVI, a partir de la pintura, para las fiestas principescas y la ópera, y se extendió luego al resto de Europa.
- La representación se realiza, generalmente, en un edificio específico, un teatro cerrado y techado. El teatro se organiza en función de un plan vertical de simetría, que los atraviesa de un lado a otro. El espacio público y el espacio de la ficción se regulan a partir de este mismo plan.
- En el teatro a la italiana, hay una separación a la vez simbólica y material entre los espectadores y la representación.
- La caja escénica, delimitada hacia delante por el cuadro de la escena, es el lugar de una espacio ficticio pero verosímil en la medida que está organizado según las reglas de la perspectiva. La caja escénica es, así, el *lugar de la ilusión*.
- Para que la ilusión tenga lugar, el espectador ha de estar necesariamente inmóvil, en una butaca fija. Los lugares privilegiados están ubicados frente al cuadro de escena: la relación ideal sala/escena es frontal.
- Cuanto más cerca esté el espectador del punto a partir del cual se construye la perspectiva, más vívida y realista será el efecto de la ilusión. En teoría existe un lugar ideal: de frente, en la primera galería, que es lo que se llama el "lugar del príncipe" o la "mirada del pintor".
- El teatro a la italiana fue inventado por y para una élite, en el seno de una sociedad jerarquizada que la disposición del público refleja. En una sala a la italiana, la calidad de la ilusión no es la misma para todos.

Teatro Isabelino: la expresión *teatro isabelino* designa una forma de teatro público, propio de Inglaterra de finales del siglo XVI y de comienzos del XVII, en el cual están asociados, muy íntimamente a la escritura (con autores como Thomas Kid, Marlowe, Shakespeare), la arquitectura y la representación o el modo de interpretación. Por otra parte, el teatro isabelino (como antes lo había sido el teatro griego) es contemporáneo de un poder político – religioso fuerte: es a la vez su instrumento, su resultante, su manifestación. Al igual que en el caso griego, el teatro isabelino es indisoluble de un poder así como de una escritura particulares, lo cual implica un modo de interpretación y una escenografía-arquitectura característicos, es decir, un código de representación. El teatro contribuye a la construcción de un poder y, a su vez, le sirve de medio de expresión.

Este teatro surge al cuidado de la reina Isabel I, quien concede protección oficial a los actores, pero termina por los puritanos que elevan una ley de blasfemia y mata de muerte el teatro isabelino en 1640.

La construcción era con tablado al centro y galerías a distintos niveles y con diferente profundidad.

Puede guardar relación con la idea relativista del hombre considerado en distintas perspectivas. Habla así el espacio de la pérdida de un centro único y absoluto (primero Dios luego el hombre humanista).

- Teatro en Argentina: "teatro" remite a formas de espacio escénico en otros ámbitos teatrales por ejemplo: anfiteatro (griego). La historia del teatro argentino tiene que ver con el circo y con el teatro a la italiana. Las primeras manifestaciones teatrales nacen en el picadero pero su desarrollo y continuidad se relacionan casi exclusivamente con el modelo teatro-edificio heredado del renacimiento italiano. (Sainete y grotesco son las formas representativas del teatro nacional. En la segunda mitad del siglo aparecen alteraciones y cambios en la forma teatral y el espacio escénico) (Francisco Javier).

Relaciones escena sala

Desde el primitivo círculo griego en el interior del teatro se señalan dos ámbitos bien diferenciados: escenario/sala oposición que se prolonga a espectador/ actor - actividad/pasividad - dejarse ver/mirar.

Luego del círculo el escenario pasó a tener diversas formas, en que no existía más la cuarta pared, es decir, la escena se abrió para generar enfrentamiento o involucramiento.

Las leyes de la perspectiva de la pintura se adaptan para el teatro hasta el SXIX. En el siglo XVII se inicia en Italia la decoración con perspectiva oblicua de modo que la figura en escena tiene al fondo un ángulo de 90° formado por dos paredes de un interior. La oblicua que ofrece más posibilidades de verosimilitud sitúa los objetos en la llamada proyección cónica. La perspectiva paralela permite la visión hasta el fondo.

Una fórmula en auge es la disposición en U que no artificializa el espacio ni oculta nada.

También hoy se montan escenas en ámbitos diversos (Tío Vania).

En todos los casos el uso del espacio depende del texto espectacular.

Actualmente el término escenografía viene a reemplazar a decorado, con la intención de superar la idea de mera ornamentación con que antiguamente se la entendía. La escenografía es hoy *una escritura en el espacio tridimensional (al cual habría que añadirle la dimensión temporal)*⁶.

La escenografía rechaza ser la ilustración del texto teatral, esto se debe a causas dramaturgísticas que corresponden a la evolución de la estética escénica en pro de lograr mayor profundidad en la comprensión del texto y su representación.

Antes sólo se encargaba de dar al espectador un lugar reconocible universalmente, pero ahora deja de ilustrar para *iluminar*, es decir, que se vuelve un dispositivo más de la enunciación (el *cómo* decir), trabaja en paralelo con todos los lenguajes para la construcción global de sentido, busca la forma (dentro del conjunto) de hacer más productiva la lectura del texto dramático. De esta forma, el escenógrafo se vuelve conciente de su autonomía y de su aporte original en la realización del espectáculo, a través de la armonización de los diferentes materiales escénicos, lograr interdependencia entre estos sistemas (sobre todo imagen y texto).

El escenógrafo tiene que considerar, a la hora de crear, **marcos** cada vez más amplios: la escena y su configuración, la relación escena-sala, la inscripción de la sala en el edificio destinado al teatro, es decir, su lugar social.

La escenografía enmarca toda la puesta en escena, expresándose a través de líneas, formas, color textura y a su vez, crea un estilo, un ambiente, una época, un lugar, una atmósfera. Por lo tanto no forma parte separada de la puesta o montaje sino que está integrada a la misma, formando un todo orgánico.

Ante la gran cantidad de investigaciones contemporáneas de la escenografía podemos enumerar algunas tendencias:

- **Romper la frontalidad:** se deja atrás a la caja a la italiana⁸ de modo que el escenario se abra a la sala y a las miradas acercando al espectador a la acción
- **Abrir el espacio:** para multiplicar los puntos de vista del espectador, colocándolo alrededor o en el centro mismo de la acción.
- **Organizar la escenografía:** en función de las necesidades del actor y para una propuesta dramaturgística determinada.

⁶ P. Pavis, *Diccionario de Teatro*, pág. 173, Ed. Paidós Comunicación, 1996

⁷ **Marco:** según el diccionario de P. Pavis, "es no solamente el tipo de escena o el lugar escénico donde se da la obra; es también, en su más amplia acepción, el conjunto de experiencias y expectativas (expectativa de los acontecimientos en el espectador) del espectador, la puesta en situación de la ficción representada.

1. Marco escénico: la vivencia teatral, actuación de los actores, "espacialización" del texto, disposición de la sala, etc., se presenta al público según el modo propio de cada puesta en escena.

2. Marco de la acción: El texto y la escena sitúan la acción más o menos concretamente explicándola o sugiriéndola. La escenografía tiene el poder de encerrar a los actores en un lugar determinado o de dejarlos producir el espacio a través de las convenciones de su actuar y de sus desplazamientos. P. Pavis, *Diccionario de Teatro*, pág. 299, Ed. Paidós Comunicación, 1996.

⁸ Teatro a la italiana, teatro tradicional o de caja: es la escenografía que se presenta totalmente bloqueada por paredes, puertas, ventanas, techos y piso; en esta disposición espacial, tanto actores como muebles estarán enmarcados por la escenografía. La acción está subordinada al decorado y el actor se moverá dentro de él y estará limitado solo al espacio cerrado del decorado.

- **Desmaterializar la escenografía**, por el empleo de materiales ligeros y móviles que prolongan la acción del actor. La luz y proyecciones (multimedia) que hacen en la oscuridad un lugar o una atmósfera.

El espacio como texto o el trabajo del escenógrafo

“la escenografía es un viaje que conduce de la visión literal a la visión imaginaria, de la realidad a la ficción.”⁹

El término *escenografía* forma parte de aquellos términos de nuestro oficio cuyo origen es bien antiguo y que han atravesado el tiempo, cambiando progresivamente de significado pero conservando, al menos parcialmente, el recuerdo de su sentido original. Y resulta pues difícil definirlo con exactitud. Para comprender mejor su o sus significados, es necesario remontarse a las fuentes. Podemos, a priori, ubicar los diversos sentidos del término entres grandes categorías:

- en la Antigüedad griega y romana, se admite comúnmente que el escenógrafo es aquel que dibuja o pinta los decorados o el escenario;
- en el Renacimiento, el término escenografía adquiere un sentido diferente y designa el arte de representar o de organizar el espacio en perspectiva;
- en la segunda mitad del siglo XX, en Francia, el sentido se modifica nuevamente: la escenografía es concebida como una intervención general en el espacio de la representación, que descansa en una concepción previa de “realización”.

En sus orígenes griegos, la Escenografía viene del latín *scenografía*, derivado de skênographia. Literalmente, escenografía significa arte de pintar (graphein) el escenario (skéné). La multiplicidad de acepciones del término es consecuencia directa de la complejidad de las dos palabras fundadoras:

- graphein, por un lado, puede traducirse en español como *escribir*, o bien como *dibujar*, *pintar*. Las dos primeras traducciones orientan el término escenografía hacia un sentido más general, ligado a la concepción de un conjunto, mientras que la última le confiere el sentido más restringido de fabricación;
- skéné, por otro lado, era, en los orígenes del teatro griego, una construcción de madera situada detrás del escenario, mientras que en los siglos XIX y XX, en Francia, por ejemplo, la palabra *scène*, que deriva de ella, designa el espacio donde se desenvuelven los actores: el sentido actual se opone prácticamente al sentido original. Si designaba para los griegos el lugar escondido del actor, designa ahora para nosotros el lugar de exposición del actor, el de la representación y de la actuación.

En el renacimiento, los arquitectos y los teóricos italianos encuentran la palabra en el tratado de Vitrubio y la emplean para designar el arte de representar en perspectiva, es decir, la organización de la pintura, de la arquitectura, de la ciudad y, eventualmente, del decorado del teatro, en función del punto de vista del ser humano.

⁹ Anne Surgers – escenografías del teatro Occidental – ed. Artes del Sur – Buenos Aires 2005

Del decorado a la escenografía

En tres siglos, aproximadamente, entre comienzos del XVII y fines del XIX, un lento proceso conduce de la representación a la italiana hacia una relativa esterilidad de concepción: escenografía y perspectiva han sido vaciadas de su sentido original para convertirse en un mero ejercicio de virtuosismo, que conduce a las grandes revoluciones teatrales de fines del siglo XIX, llevadas a cabo principalmente por Craig y Appia. La crítica a los excesos del teatro a la italiana se convierten en un cuestionamiento radical del modelo de representación que subyace a éste. Negando la pintura y la perspectiva, los teóricos de esta revolución escénica reivindican un trabajo sobre el espacio, sobre los cuerpos en el espacio y sobre el volumen. Desdeñan el término y la noción de decorado o decoración, demasiado ligados a la pintura, en provecho del de *escenografía*, concebida como una intervención general y global sobre la representación. Esta revolución del pensamiento y de la práctica teatral da nacimiento a una función que, a pesar de no ser nueva, toma ahora un lugar preponderante: la función del director (*metteur en scène*), acompañado, en la concepción del conjunto del espectáculo, por el decorador-escenógrafo.

Ambos desarrollan una reflexión global sobre la representación teatral, el lugar en que se realiza, la relación con el público.

3 . La escenografía: Proceso de construcción...

3 . 1 Las herramientas del escenógrafo

El funcionamiento de la mirada del escenógrafo se vale de:

1. Las coordenadas del espacio que él inventa ó modifica. (Arquitectura, escultura).
2. La Escenografía), es decir, la materialidad de la cual se sirve para construir (madera, metal, plástico, tela, etc.) y las artes que brindan elementos para la composición escenográfica (pintura, escultura, arquitectura).

La arquitectura: ciertas formas teatrales dependen, de la arquitectura del lugar escénico, el espacio teatral es tridimensional, y está fijado por la forma y la estructura del lugar.

La Escenografía: el origen del término indica una concepción de imitación y pictórica. En una visión antigua el decorado es un telón de fondo, en perspectiva o ilusionista que sitúa la escena (esto es una estética particular del *naturalismo* del siglo XIX y una opción artística muy limitada). Para superar esa idea se la empezó a denominar escenografía o dispositivo escénico ya que como es la concepción actual, la entendemos de manera funcional, de eficacia y útil. Se la reconoce como un instrumento y no como ornamento.

La escenografía liberada de su función mimética asume el espectáculo entero y trabaja conjuntamente con todos los lenguajes. *Ocupa la totalidad del espacio, tanto por su tridimensionalidad como por espacios vacíos significativos que sabe crear en el espacio escénico.*¹⁰ El no-decorado, el espacio vacío: la estética del Teatro Pobre (Grotowski) y la

¹⁰ P. Pavis, *Diccionario de Teatro*, pág. 116, Ed. Paidós comunicación, 1996

abstracción pueden eliminar totalmente a la escenografía, pero incluso este espacio vacío significa por ausencia, es decir ese vacío es la escenografía. El decorado sólo es percibido por el *decorado verbal* de los actores.

Atendiendo a la **materialidad** que se usa para el decorado podemos encontrar la siguiente clasificación:

- **Escenografía construida:** es un tipo de escenografía que se construye con elementos tridimensionales y tiende a ser más realista que la escenografía de telones pintados.
- **Escenografía verbal:** es el descrito o sugerido por el comentario de los personajes (por ej. - ¿Yo en palacios suntuosos? ¿Yo entre telas y brocados?) este decorado es posible en virtud de que el espectador entienda la convención de imaginarse el lugar en el momento en que es enunciada por el actor.
- **Escenografía sonora:** es una forma de sugerir el marco de la obra a través del sonido. Ej. Se abre una puerta y en ese momento se escuchan ruidos de la selva, de esta manera logran ubicar la idea de que allí está la selva pero solo se han valido del sonido.
- **Escenografía lumínica:** en este caso no hay una escenografía en sí; el escenario está vacío y las zonas de actuación se determinan por la iluminación.

Teniendo en cuenta los diferentes espacios teatrales, es decir, los que contienen la ubicación de la escena, de la escenografía, más el lugar del espectador, podemos establecer la siguiente clasificación:

Espacio escenográfico tradicional: (a la italiana) delimita de un lado a la escena y del otro al público, todo está dispuesto para la mirada del espectador.

Espacio escenográfico no tradicional o no convencional: esta forma de espacio puede adoptar diversas propuestas, pero sobre todo rompe con la frontalidad del espectáculo y elimina la distancia entre actor y espectador.

3.2. El objeto escénico

El espacio teatral no está vacío, está ocupado por una serie de elementos concretos cuya importancia es variable, estos son:

- Los cuerpos de los comediantes

Por distintas razones estos elementos pueden denominarse objetos, por ejemplo cuando un actor es objeto de la representación, es decir, que puede con su presencia representar al decorado igual que lo hace un mueble, puede que su presencia, su postura, su ubicación esté en función de significar una puerta o una columna.

- Los elementos de la Escenografía

La construcción arquitectónica, paredes, estructuras, rampas, desniveles, puertas, ventanas, grandes telas delimitando espacios, etc.

- Los accesorios

La utilería comprende todos los objetos en la representación. Estos objetos pueden brindar una función decorativa, una ambientación, o se puede utilizar en su forma funcional y utilitaria.

Dichos objetos pueden estar por una función directa con relación al uso que el actor le da, o indirecta si está puesto en función del decorado, es decir que contribuye a crear clima, ambientar o en función de la atmósfera que la representación requiere.

El objeto escénico es la denominación que viene a reemplazar al de utilería o decorado. Cuando es importante para la obra caracterizar el medio escénico, el objeto debe presentar algunos rasgos distintivos. El objeto naturalista es auténtico como un objeto real. El objeto realista, en cambio sólo reconstituye un número limitado de características y funciones del objeto imitado. El objeto simbolista establece una contrarrealidad que funciona de manera autónoma.

El objeto no está reducido a un único sentido. A menudo, el mismo objeto es utilitario, simbólico, lúdico, según el momento de la representación y sobre todo según la visión estética, funciona con estimulando la creatividad del público.

No existe ningún objeto en estado bruto que no posea ya un sentido social, el objeto es consumido tanto por su connotación como por su funcionalidad primaria.

3.3 El color en la escenografía (la pintura)

Es fundamental el tema del color en la escenografía, a través del color podemos transmitir las sensaciones o ambientes que la obra necesita. El uso del color nos permite trabajar la alegría, la tristeza, lo luminoso, lo sombrío, la tranquilidad, la exaltación, crear con él todo tipo de sensaciones que acompañarán la intención de la escena. También es una herramienta práctica que responde a la posibilidad de efectos visuales como la distancia, la profundidad, la atmósfera, etc. El color es un significante más puesto al servicio de la totalidad. En el teatro tenemos dos tipos de color, *el color pigmento*: que es el que tienen los objetos y el decorado, y *el color luz* que ayuda a destacar, anular o cambiar el color de los objetos.

3.4 Los materiales en la construcción escenográfica

Este es otro aspecto a tener en cuenta al momento de diseñar la escenografía, ya que al igual que el color, la textura visual o real son significantes. Por ejemplo, la sensación para el espectador de un espacio creado a partir de telas transparentes no va a ser la misma si éste está realizado con grandes estructuras en hierro o con paneles que simulan cemento. Es importante a la hora de tomar decisiones que, el escenógrafo pueda captar el espíritu de la obra y disponer los materiales en función de esta. Muchas veces la producción escenográfica está limitada por un presupuesto mínimo, entonces el escenógrafo deberá lograr lo que la puesta necesita pero recreando con su capacidad y los recursos que disponga lo que le es solicitado.

3.5 Recursos Plásticos

Entendemos por recursos plásticos al conjunto de elementos conceptuales básicos del lenguaje plástico que competen a la escenografía y al objeto teatral. Herramientas de las que dispone el escenógrafo a la hora de diseñar para la representación. Podemos mencionar las siguientes:

Color:

La luz es el elemento natural que nos permite, a través de la vista, la percepción de los objetos, sus formas y colores. El color es una sensación de nuestra vista que es independiente de la materia colorante en sí misma; cada objeto posee todos los colores, menos el que percibimos.

Color local: se llama así en el arte al color propio del objeto representado.

Color luz - efectos del color luz sobre los objetos: las luces de color afectan los colores pigmentos destacándolos, anulándolos o cambiándolos.

Ej. : un personaje vestido de rojo bajo la luz blanca se ve correctamente, pero desaparece bajo la luz roja y adquiere aspecto agrisado bajo la luz blanca. Una luz amarilla sobre el azul lo tornaría verdoso, sobre el rojo se tomaría naranja. Las luces de colores complementarios neutralizan los colores de los objetos y los agrisan, tal como sucede al mezclar pigmentos, el verde neutraliza al rojo y a la inversa.

Color simbólico: cualidad subjetiva por la que se atribuye a un color un significado, por el que se quiere expresar cualidades particulares. Son en su mayor parte arbitrarias y convencionales.

El color se puede clasificar según:

- Fríos y cálidos
- Complementarios y análogos
- Según su valor o intensidad

Forma:

Veo un objeto, veo el mundo que me rodea. Para los fines de la vida cotidiana el acto visual es esencialmente un medio de orientación práctica. En ese sentido, ver es determinar por medio de los ojos que un cierto objeto está presente en cierto lugar. Percibimos la forma de ese objeto por sus características estructurales sin tener en cuenta su orientación ni ubicación en el espacio.

Textura:

Se denomina así no solo a la apariencia externa de la estructura de los materiales, sino al tratamiento que puede darse a una superficie a través de los materiales. La textura de los objetos puede ser visual o táctil.

Composición:

Organización estructural voluntaria de unidades visuales en un campo dado, de acuerdo a las leyes conceptuales, con vistas a un resultado integrado y armónico.

Equilibrio:

Fuerzas opuestas en unidad, distribución de partes por la cual el todo ha llegado a una situación de reposo.

Entre la ignorancia y la razón, y
también entre lo conocido y lo
desconocido, baila la luz su secreta
coreografía.
G. Córdova

4 El lenguaje lumínico:

En un principio la luz en el teatro sólo se la utilizaba para alumbrar la escena, a partir de los estudios que Appia¹¹ realiza a principios del siglo XX, la iluminación comenzó a ser una arte con el cual crear a partir de la luz, en sus escritos decía: -“la luz posee una elasticidad casi milagrosa, contiene todos los grados de la claridad, todas las posibilidades de color (como la paleta del pintor), todas las movi- lidades, puede crear sombras, difundir en el espacio la armonía de sus vibraciones exactamente igual como lo haría la música. Con ella poseemos toda la capacidad expresiva del espacio si este espacio es puesto al servicio del actor”-.

Actualmente la luz interviene en el espectáculo, participa en la producción de sentido. Sus funciones son infinitas, puede iluminar o comentar una acción, puede aislar una parte de la escena o focalizar un solo objeto o un solo actor, puede crear una atmósfera, trabajar el ritmo, facilitar la lectura del texto espectacular.

¹¹ Adolphe Appia (1862-1928) escenógrafo y teórico suizo. Con Fuchs y Gordon Craig fue uno de los representantes, más importantes de otra corriente reformadora del teatro. Appia consideraba el espacio escénico como una unidad plástica o escultórica, y lo estructuraba con ayuda de plataformas, bloques y formas abstractas sobre las que dejaba actuar la luz, que es el principal elemento escenográfico. Appia afirmaba que con ella se crea la unidad plástica en la que se funden todos los elementos del escenario: actores, objetos, decorado, etc. La ilusión pintada (telón de fondo), se sustituye por la ilusión de espacio creado por la luz. Las teorías de Appia, expuestas en dos libros *La mise en scène du drame wagnérien* (1895) y *die Musik und die inszenierung* (1899), que contiene 18 bocetos para óperas wagnerianas, ejercieron una importante influencia en los hombres de teatro de su época.

“Situada en la articulación del tiempo y del espacio, la luz es uno de los principales enunciadores de la escenificación, dado que comenta toda la representación e incluso la construye al marcar su recorrido.”¹²

4.1 Las herramientas del iluminador

*El iluminador al iluminar somete al objeto a un esquema de luz que ponga en evidencia una de sus posibilidades de expresión plástica.*¹³

Este esquema comprende una o más fuentes de luz, que a su vez en cada fuente de luz se pueden distinguir cuatro factores que varían su posibilidad:

- **La posición:** es el punto de proyección, es decir, desde dónde se ilumina el objeto. Estas posiciones se clasifican básicamente en: cenital, nadiral, frontal, contraluz, lateral izquierdo, lateral derecho.
- **La intensidad:** es la fuerza de la fuente de luz y se puede clasificar como: máxima, mínima, grande, poca, media.
- **El color:** cuando vemos un objeto, lo vemos del color que la luz refleja; un objeto iluminado con luz blanca refleja algunos colores que componen esa luz y absorbe el resto, es decir, que el color de un objeto es su forma de comportamiento ante la luz. Ahora bien, el color tiene determinadas características que se definen de la siguiente manera:
 - a) **Matiz ó tono:** es el nombre del color, por ejemplo azul.
 - b) **Valor ó brillo:** es la luminosidad o la claridad de un color. Por ejemplo, un amarillo tiene un valor más alto que un azul.
 - c) **Saturación:** es el grado de pureza de un color. Un color saturado es un color puro, es decir, no tiene nada de blanco.

Un aspecto importante a la hora de dar color a la luz es el de considerar el color propio del objeto, ya que se mezclarán dos tipos de color, el color luz y el color pigmento, para lo cual hay que tener manejo de las mezclas.

- **La difusión:** este aspecto tiene que ver con la sombra proyectada. Una luz dura define los límites de sombra del objeto, la textura del haz de luz es áspera pero cuando los límites de la sombra proyectada se pierden estamos hablando de luz blanda o suave.

Otra herramienta de la cual dispone el iluminador es el **tiempo**, en el momento de realizar los cambios de luces lo puede realizar en *cambios instantáneos*, por ejemplo: si el actor entra a la habitación y enciende la luz, el iluminador realiza este cambio en un tiempo cero; pero si en escena transcurre un amanecer, el ingreso de la luz va a ser *gradual* llevará el tiempo que necesite la escena.

4.2. La técnica del iluminador: el trabajo del iluminador depende de la técnica, un equipo de luces determinado, una consola para operar, gelatinas de color, accesorios etc.

Antes se pensaba que la luz solo alumbraba la escena, hoy la ILUMINA en el sentido de lograr para el espectador una lectura más eficaz. Dar luz a su entendimiento.

El término inglés Lighting Design (diseño de luces) subraya el papel **focalizador** de la luz en la escenificación, podemos hablar de una dramaturgia de la luz. El iluminador es el dueño absoluto de la luz, imponiendo una nueva disciplina artística. Se erige a menudo como el personaje clave de la escenificación. Sin embargo Appia, ya a principios del siglo XX señalaba la importancia de la luz al servicio del actor.

¹² P. Pavis, *Diccionario de Teatro*, Pág. 242, Paidós Comunicación, 1999.

¹³ M. Rinaldi, *Diseño de iluminación teatral*, pág. 25, Ed. Edicial, 1998.

- La luz interviene en el espectáculo como productora de sentido
- Es reveladora del hecho teatral
- No es decorativa
- Participa en la producción de sentido

Sus funciones dramaturgísticas son infinitas:

- iluminar o comentar una acción
- aislar a un actor o un elemento del escenario
- crear ATMOSFERA
- dar ritmo a la representación
- facilitar la lectura de la puesta en escena (especialmente en lo que concierne a la evolución de los argumentos)

La luz esta situada en la articulación del tiempo y del espacio, la luz es uno de los principales enunciadores (como decir) de la escenificación, dado que comenta toda la representación e incluso la constituye al marcar su recorrido.

4.3 Alcances de la iluminación:

- la luz confiere la tonalidad a la escena
- modaliza la acción escénica
- controla el ritmo del espectáculo
- controla los cambios en la intriga
- asegura la transmisión hacia momentos sucesivos
- subraya un elemento de la escenografía, o una mímica
- indica transiciones entre diversos momentos o atmósferas.
- coordina los restantes sistemas escénicos al ponerlos en relación entre sí o al aislarlos

La luz es el único medio exterior que puede actuar sobre la imaginación del espectador sin distraer su atención, tiene un poder parecido al de la música, afecta otros sentidos pero actúa como ellos. Es un elemento vivo y modulable hasta el infinito.

Es un elemento Atmosférico que liga e infiltra los elementos separados y dispersos.

La no-iluminación, a saber, o la iluminación constante de la escena o la iluminación de la sala, es también una decisión en cuanto al diseño de iluminación.

4.4 Iluminación y color:

La iluminación crea color, al momento de diseñar la iluminación se debe considerar y trabajar atendiendo la decisión colorística, en función de los demás dispositivos escénicos, como el vestuario, el maquillaje, la escenografía.

Definiciones del fenómeno Luz:

- *Impresión producida en la retina por un movimiento vibratorio que se propaga en el espacio.*
- *Energía que estimula el sentido de la visión, a cuyo través se captan formas y colores.*

5. Recursos Sonoros

Al referirnos a los recursos sonoros debemos recordar con relación a la escenografía, el planteo del *decorado sonoro*. Cabe recordar la posibilidad de crear a través de efectos de sonido posibilidades espaciales que el espectador imagina.

Pero además del uso sonoro como decorado, existe la *música incidental*, que puede estar creada especialmente para la obra o tomada de composiciones ya existentes.

Si respondemos a la pregunta ¿Qué se escucha? Tendremos un espectro más amplio de posibilidades que si nos preguntamos cuál es la música de la escena, pero nos sirven los parámetros musicales para analizar una escena desde el punto de vista musical.

5.1 El sonido de la escena

Podemos encontrar en una misma escena las siguientes posibilidades:

- La voz del actor, voz hablada, cantada, suspiros, quejidos, risas, etc.
- Los sonidos que produce el actor con su cuerpo, sus pasos, el roce de sus ropas, etc.
- La música compuesta especialmente para el espectáculo
- La música tomada de composiciones ya existentes
- Música producida y motivada por la ficción (un personaje canta o toca un instrumento)

Tomaremos a la música como una de las artes o lenguajes que intervienen en la puesta en escena, con sus leyes propias.

Elementos a tener en cuenta:

- **Intensidad:** fuerte / piano
- **Tono:** agudo / medio / grave
- **Ritmo:** lento / rápido
- **Timbre:** es lo distintivo, podemos compararlo con el color, la voz de un actor tiene su sonido distintivo, que lo particulariza del resto.
- Otros elementos a tener en cuenta son los modos: Mayores / Menores, en la generalidad los tonos mayores se relacionan con la sensación de seguridad y los menores instalan un clima de tristeza e incertidumbre.

Ej. Réquiem de Mozart, en Re Menor, al estar en la tonalidad *Menor* su carácter será más melancólico, sugerirá una atmósfera más triste.

Podemos clasificar a la música por su procedencia:

VISIBLE: músicos en escena, a veces disfrazados de los personajes, actores capaces de tocar eventualmente un instrumento. En este caso no se intenta crear una ilusión, se la ostenta.

NO VISIBLE: orquesta en el foso, grabación reproducida, medios digitales.

La música produce:

- una atmósfera
- describe un medio
- una situación
- un estado del espíritu
- aporta lirismo o euforia

5.2 Funciones de la música incidental

- Ilustración y creación de una atmósfera correspondiente a la situación dramática.
- Puesta en secuencia y dinámica de una escena. Mientras el texto y la representación son a menudo fragmentados, la música vincula sus elementos dispersos y forma un continuo.
- Efecto de contrapunto, la música subraya a veces irónicamente un momento del texto o de la representación.
- Efecto de reconocimiento: al crear una melodía, un refrán, el compositor instauro una melodía de leitmotiv (código de reconocimiento y punto de orientación para el espectador), provoca la expectativa de la melodía y señala la progresión temática o dramaturgica (símbolo, repetición).
- Técnica cinematográfica: para un ambiente y una serie de secuencias con cambios correlativos de melodías.

Efectos de sonido: es la producción de sonidos que imitan los sonidos de la vida real para sugerir el medio sonoro donde se representa la obra.

6 . El Vestuario

*"El vestuario es la segunda piel del actor"
(Tairov, comienzos del SXX)*

El vestuario, primero cumplía, el rol de caracterización, vestía al actor a fin de hacerlo más verosímil, ya sea, de una condición social o de una situación histórica.

Hoy, el vestuario despliega sus posibilidades expresivas, y es uno mas de los dispositivos escénicos con multiplicidad de funciones, es un significante más.

Tan pronto como aparece en la escena, la vestimenta que conocemos como objeto de la cotidianeidad, se transforma en vestuario teatral, por lo cual, es sometido a los efectos de **amplificación, simplificación, abstracción y legibilidad.**

El habito hace al monje... el vestuario es tan antiguo como la representación y la historia del vestuario se vincula directamente con la moda indumentaria, pero en el teatro se amplifica y estetiza el fenómeno social.

6 .1. Funciones del vestuario

- La primer función que realiza es la de vestir, pues la desnudez, si en nuestra época ya no es un problema estético o moral, no se lleva fácilmente, al ser el cuerpo siempre socializado por el ornamento o por el disimulo, siempre caracterizado por un conjunto de índices relativos a la edad, el sexo, oficio o clase social. Esta función descriptiva del vestuario es sustituida en el teatro, por un doble juego:
- *En el interior del sistema de la puesta en escena*, como serie de signos vinculados entre sí por un sistema mas o menos coherente de vestuario.
- *En el exterior de la escena*, como referencia a nuestro mundo, donde los vestuarios también tienen sentido.

En el interior del sistema de la puesta, el vestuario se define por la semejanza y por la oposición de formas, materias, cortes, colores en relación con otros vestuarios. Lo que cuenta es la evolución de vestuarios en el curso de la representación, el sentido de contrastes, la complementariedad de formas y colores. El sistema interno debería ser coherente para la lectura del publico. Pero la relación con la realidad exterior también es importante, si la representación pretende implicarnos y permitir una comparación con un contexto histórico.

La elección del vestuario siempre procede de un compromiso y de una tensión entre la lógica interna de la representación y la referencia externa. El ojo del espectador debe revelar todo lo que, de la acción, del carácter, de la situación, de la atmósfera, se ha depositado en el vestuario como un objeto signo.

Una dificultad en el vestuario, es hacerlo dinámico: hacerlo de tal manera que se transforme, que no se agote después de un examen inicial de algunos minutos, sino que sea un "emisor" de signos en el momento correcto, en función del desarrollo de la acción y de la evolución de las relaciones actanciales.

A veces se olvida que el vestuario tiene sentido por y en un organismo vivo.

Para el actor es una relación con el cuerpo. A veces sirve al cuerpo adaptándose al gesto al desplazamiento, a la actitud; otras, *ciñe* este cuerpo sometiéndolo al peso de los materiales y formas.

El signo perceptible del vestuario es su integración a la representación, *su facultad de funcionar como decorado ambulante*, vinculado a la vida y a la palabra.

El vestuario deberá ser sistemático, coherente y *accesible*: que todo el público pueda descifrarlo en función de su universo de referencia y que produzca los sentidos que le atribuimos al contemplarlo. El vestuario debe reelaborar toda la representación a partir de su dependencia significativa.

7. Mascara

Además de las motivaciones antropológicas del empleo de las mascarar (imitación de los elementos, creencia en una transubstanciación), la mascara se utiliza en el teatro en función de varias otras consideraciones:

- **Disfraz:** la fiesta enmascarada libera las identidades y las prohibiciones de clase y de sexo.
- **No dejan evidenciar la expresión psicológica:** al esconder el rostro le quitamos al espectador gran cantidad de información. El actor se ve obligado a compensar esta pérdida de *sentido* y esta falta de *identificación* con un esfuerzo corporal considerable. Deberá en su hacer, amplificar y exagerar cada gesto.
- **No-ilusión y distanciamiento:** hace que el personaje no se vea real, pierde la relación con el actor. Se utiliza para evitar una transferencia afectiva.
- **Estilización y amplificación:** la mascara deforma la fisonomía humana dibujando una caricatura o reestructurando el rostro.

Actualmente no se limita al rostro, sino que mantiene relaciones estrechas con la mímica, con la apariencia global del actor y con la plástica escénica.

Es una forma plástica animada, la codificación del rostro.

8. Maquillaje o Caracterización

- para los griegos cumplía una función ritual
- En la actualidad el teatro tradicional japonés, como el katakali o el kabuki, lo siguen utilizando en esta misma función.
- Paralelamente en nuevas propuestas teatrales como "El circo du soleil", o el grupo Chileno "Gran Circo Teatro" recuperan el rito del maquillaje, exponiéndolo al público en el inicio del espectáculo.

En su función de embellecimiento el maquillaje se comenzó a usar entre el SXVI hasta el SXVIII y de manera desmesurada.

Actualmente cumple también el Rol de embellecer, el actor seduce a su público, pero fundamentalmente está utilizado en función de caracterización o acentuación de los rasgos del personaje.

También podemos observar que a mediados del siglo XX con todas las liberaciones propuestas por los años '60, el cuerpo desnudo pasó a ser maquillado, llegando a ser un decorado ambulante y un elemento estético más dentro de la puesta.

Apunte elaborado por la Lic. Lilian Mendizabal,
perteneciente al Cursillo Nivelatorio de Teatro,
Área Escenotécnica

Bibliografía Consultada:

- P. Pavis, *Diccionario de Teatro*, Ed. Paidós Comunicación, 1996.
- P. Pavis, *Diccionario de Teatro*, Ed. Paidós Comunicación, 1999.
- Ubersfeld, *Semiótica Teatral*, Ed. Cátedra, 1998.
- Ubersfeld, *La escuela del espectador*, Ed. Cátedra, 1998.
- Máscara, revista de información teatral
- M. Rinaldi, *Diseño de iluminación teatral*, ed. Edicial, 1998.
- G. Breyer, *Propuesta de signica en el escenario*, Ed. CELCIT, 1998.
- Crespi – J. Ferrario, *Léxico técnico de las artes plásticas*, Ed. EUDEBA, 1982
- G. Córdova, *La trampa de Goethe*, Ed. Libros del rojas - UBA, 2000.
- Bobes Naves (María del Carmen) “Semiótica de la Escena” Ed. Arco Libros, Madrid – 2001
- Surgers (Anne) “Escenografías del Teatro Occidental” Ed. Artesdelsur, Buenos Aires – 2005
- Calmet (Hector) “Escenografía”
- Artaud (Antonin) “El Teatro y su doble” Retórica Ediciones, Buenos Aires – 2002
- Grotowski (Jerzy) “Hacia un teatro pobre”
- Dubatti (Jorge) “El Teatro jeroglífico”
- “Las Palabras y las cosas” Michel Foucault Siglo XXI Editores argentina 2002Capitulo 1: Las Meninas
- Javier (Francisco) “El espacio escénico como significante”, Ed. Leviatán, Buenos aires – 1998

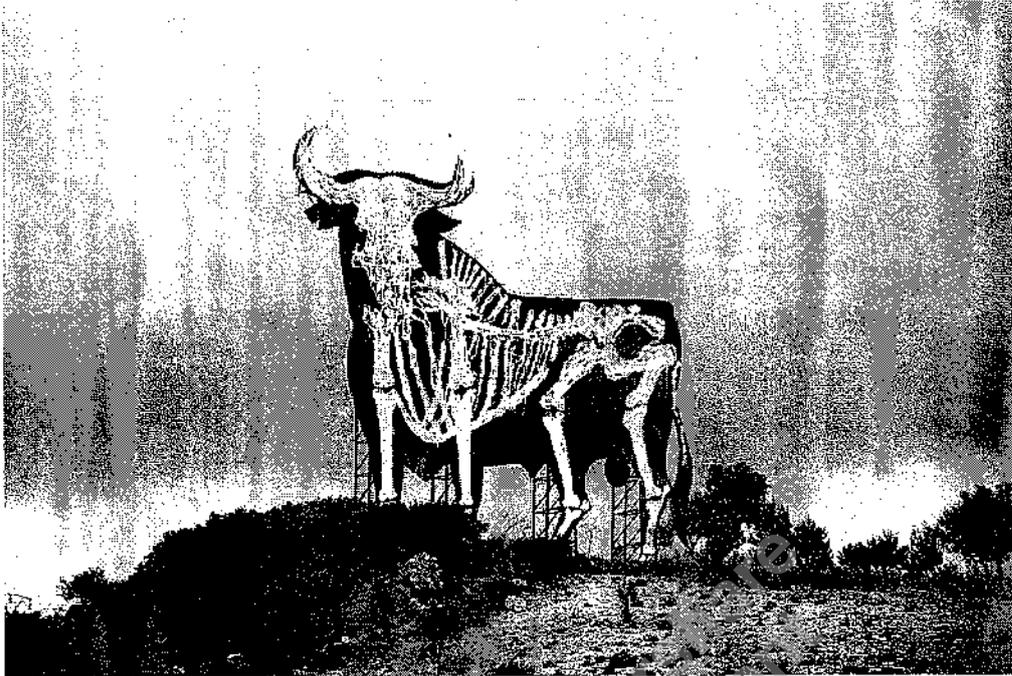
Intervención artística

POR: *Juan Carlos Camargo*

Como acción artística original y diferenciada, la intervención es la que modifica alguna o varias de las propiedades de un espacio u objeto, que pasa a ser una actividad artística por el simple hecho de que un artista decida desarrollar sobre él su actividad. Su condición de obra de arte no es evidente en un sentido material, puesto que la mayor parte de las veces estas intervenciones son por su propia naturaleza arte efímero, no destinado a perdurar, sino a desmontarse pasado un breve tiempo, y **sus restos materiales no tienen la condición de obras de arte, sino de material de desecho**. Paradójicamente, ese destino efímero lo comparten algunas obras de arte contemporáneo destinadas a perdurar, al menos en la voluntad de su creador, cuyo peculiar aspecto ha producido accidentes, al ser tomadas por alguien como simple basura o material de reciclaje, condiciones con las que no tienen ninguna diferencia material. Muy habitualmente no hay consenso social sobre la condición artística de una intervención, especialmente cuando se hace de forma espontánea o no se somete a permisos o regulaciones oficiales, con lo que puede ser considerada vandalismo al no haber ninguna diferencia material con esos conceptos.

Las intervenciones como acción artística suelen consistir en la ocupación física de parte del espacio público por objetos dispuestos en un determinado lugar por un artista, el uso de una determinada parte de un museo para un fin "no convencional", u otras acciones imposibles de clasificar, porque no hay más límite a la modalidad de una intervención que la imaginación del artista. El término "intervención" es un vocablo en continua evolución, y según la rama del arte, la voluntad del artista o la obra misma, adquiere significados diferentes. Actualmente es más una palabra descriptiva de una obra, que una categorización en la que puedan ubicarse claramente obras con características comunes. La polémica que suele acompañar las intervenciones es considerada por los artistas como parte del resultado artístico que buscan, como provocación, y suscitan la reflexión sobre los

límites del arte mismo y su relación con las instituciones y el mercado de arte, así como con los mismos conceptos de mercado, poder y sociedad.





El método iconográfico

Erwin Panofsky

El método iconográfico es una eficaz herramienta para la "reconstrucción" de la obra de arte en sus correctas coordenadas de tiempo y espacio, ofrece un método de análisis que recuerda al utilizado antes con Cocula y Peyrouet. Porque Panofsky (1962) propone tres niveles o categorías de significación de las imágenes visuales, las que nos permitirán tres niveles de análisis:

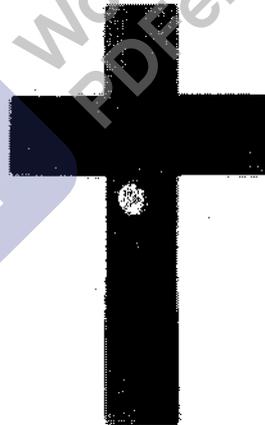
- **Preiconográfico (contenido temático natural):** es la interpretación primaria o natural de lo que se ve, la simple identificación de los objetos representados. Lo que también podemos llamar aproximación icónica, o contenido fáctico o expresivo si se trata de obra plástica.
- **Iconográfico (contenido secundario o convencional):** No se trata de un estadio sensible, sino inteligible, porque para interpretarlo hay que recurrir a la tradición cultural, a la historia de los tipos (personificaciones, alegorías, símbolos) y a las fuentes literarias. Supone, pues, un determinado bagaje de conocimientos libresco, literarios o históricos por parte del intérprete. La aproximación iconográfica.
- **Iconológico (significado intrínseco o contenido):** es la interpretación del significado intrínseco o contenido, la interpretación iconográfica en su sentido más profundo. En este nivel se aborda el significado inconsciente que se esconde detrás de la intención del creador. Para llegar a este estadio, son necesarias tanto la "intuición sintética" como el conocimiento de la historia de los síntomas culturales o símbolos, percatarse "de la manera en la cual, bajo condiciones históricas diferentes, tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas por temas y conceptos específicos".

El esquema tripartito de Panofsky se mueve de las partes al todo y de nuevo del todo a las partes, se trata de una interpretación circular y orgánica, cuyo mayor énfasis está puesto en el contexto y el contenido. Mediante este método las historias de la cultura y del arte se vuelven un decodificación constate de símbolos.

En esta instancia propondremos dos ejemplos que nos ayudaran a adquirir rápidamente una comprensión más efectiva de los tres niveles de análisis que propone Panofsky, uno a través de una pieza de imaginería religiosa y otro mediante un símbolo:



- Preiconográfico: podemos ver un ejemplar masculino de la raza humana de muy corta edad, recostado sobre un almohadón color bordo, desnudo y con los genitales tapados con un manto azul.
- Iconográfico: en este nivel de análisis podemos reconocer en ese niño al hijo de dios hecho hombre, en una de sus imágenes representativas mas comunes y que esta ligada a su nacimiento en el pesebre. Se encuentra en la pose clásica en que el señala su pecho (corazón y alma) con la mano derecha y lo ofrece a los hombres con la izquierda.
- Iconológico: en el sentido mas profundo de esta imagen encontramos todos los misterios de la fe cristiana, a través de este niño (su hijo hecho hombre) que es la ofrenda de dios a los hombres para la sanacion de los pecados y el pasaje a la vida eterna.



- Preiconográfico: podemos ver dos trozos de madera, uno mas corto que el otro, cruzados perpendicularmente por las dos terceras partes del mas largo. Sujetos entre si por encastre.
- Iconográfico: en este nivel de análisis podemos reconocer en esa pieza de madera al símbolo más importante del cristianismo, la cruz de cristo, la misma en la que el hijo de dios fue crucificado.
- Iconológico: en el sentido mas profundo de esta imagen encontramos todos los misterios de la fe cristiana, la demostración máxima del amor de dios al hombre mediante el sacrificio de su hijo hecho hombre (Jesús) quien fue muerto en la crucifixión, para la sanacion de los pecados y el pasaje a la vida eterna.

Poder, representación, imagen*

Louis Marin

Las tres fórmulas En cierto sentido, el presente trabajo es la continuación y la consecuencia de *La Critique du discours: études sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*.¹ En la investigación que resultó finalmente en ese libro, nos había sorprendido el lugar crucial que ocupaba, entre los gramáticos y los lógicos de Port-Royal, la noción de representación y su equivalencia general, planteada o supuesta por ellos, con la noción de signo, en cualquier nivel que se analizara el lenguaje (término, proposición, discurso) y cualquier ámbito al que ese lenguaje perteneciera (verbal, escrito, icónico).

Fue esa equivalencia la que entonces pusimos en cuestión, al examinar la definición portroyalista del signo como representación en dos ámbitos en que la función signifiante debía desempeñar un papel esencial y que, no obstante – escribíamos –, escapaban en cierta medida a las restricciones de sus reglas de funcionamiento; se trataba del ámbito exegético, del discurso de Dios al hombre, y del ámbito retórico, del discurso del hombre al hombre. En los dos casos, la representación dejaba de representar, porque en ella comenzaba el juego de las figuras. Por ello, el análisis del lenguaje ya no podía ser pura y simplemente su descripción, sino que se convertía, de manera subrepticia, en su regulación o, mejor, en su normalización. La *Lógica de Port-Royal* nos parecía el texto ejemplar para estudiar ese análisis en que el hecho y el derecho, la constatación y la prescripción, lo dado y lo ideal, para no hablar de lo ideológico, se mezclaban en forma indisoluble.

Se trataba, pues, de sacar a la luz un trabajo interno al modelo teórico y práctico de la representación y el signo, un trabajo indicado por dos síntomas que animaban el texto mismo: el primero se refería al lugar y la función de la cita pascaliana que terciaba en puntos clave de la teoría del lenguaje como contramodelo del propuesto por los señores de Port-Royal. Un contra

* Bajo este título, se han reunido dos textos de carácter programático de Louis Marin: "Les trois formules", capítulo introductorio de su libro *Le Portrait du Roi*, París, Éditions de Minuit, 1981; y "L'être de l'image et son efficace", capítulo introductorio de su libro, *Des pouvoirs de l'image: gloses*, París, Seuil, 1993. La traducción de los dos textos es de Horacio Pons. (N. de los E.)

¹ Louis Marin, *La Critique du discours: études sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*, París, Éditions de Minuit, 1975.

modelo que, lejos de importarse desde el exterior como un elemento heterogéneo, no era otro que el de Port-Royal, pero en cuanto había comenzado a actuar en sus articulaciones, en el juego de sus partes, en sus pretextos como en sus márgenes.² Pascal nombraba ese trabajo interno, ese reverso del dominio analítico del lenguaje por los lógicos, no su cara oculta, sino los procesos que dicho dominio desplegaba para cumplirse y que, en el mismo acto, designaban su crítica.

El otro síntoma lo encontrábamos entonces en el examen de las ediciones sucesivas de la *Logique* entre 1662 y 1683 y los agregados introducidos en ellas. Esos agregados tenían que ver, otra vez, con dos problemas clave del modelo representativo: por un lado la estructura del signo representación, en la que se planteaba la cuestión de la distinción o la confusión entre significación y

referente, donde la confusión podía aparecer, paradójicamente, como la marca de un lenguaje verdadero, y la distinción, como la del error; por otro, la estructura de la frase juicio, en que se planteaban las cuestiones de sus valores alético y existencial.³ Ahora bien, en esos textos a la vez ocasionales y esenciales, encontrábamos un ejemplo que, a la vez que se privilegiaba desde el punto de vista de la teoría lógico gramatical, parecía participar de un ámbito que le era ajeno: se trata de la fórmula que al mismo tiempo presenta, cumple y resume el dogma católico de la presencia real, “esto es mi cuerpo”, impugnada por los ministros calvinistas por considerarla una interpretación lingüística “errónea” de la palabra de Jesucristo. Este enunciado, un acto de habla que da a un deíctico, mediante una afirmación ontológica, un predicado que es el cuerpo del sujeto de la enunciación, ¿no es más que una figura? ¿O bien la cosa mostrada se convierte, en y por el acto de habla, en el acto mismo, es decir el cuerpo sujeto? Con ello, la cuestión de la eucaristía perdía su jerarquía de ejemplo adicional y circunstancial, el de una aplicación de la teoría del signo como representación, para fundar, centralmente, el modelo representativo y, en el mismo movimiento, ponerlo a trabajar, interrogarlo y, a fin de cuentas, producir su crítica interna.⁴

Hoy reencontramos a Pascal y la eucaristía, uno en su texto eminentemente citable y otra en su fórmula católicamente repetida, en este trabajo que, si jugamos un poco con las palabras y con la figura retórica del quiasmo, está consagrado a la representación del rey y al rey de la representación; en otras palabras, a las relaciones entre poder y representación, que pueden reformularse en dos preguntas: ¿qué pasa con el poder y las representaciones? ¿Qué pasa, a la inversa, con la representación y sus poderes? La expresión de la conjunción del poder en general y de la representación se enuncia aquí como reversible en la de una doble y recíproca subordinación. Esa relación es la que el presente trabajo explora en el campo de la política. Primera relación: la institución del poder se apropia de la representación como si fuera suya. El poder se da representaciones, produce sus representaciones de lenguaje e imagen. ¿Con qué fines? Segunda relación: la representación, el dispositivo de la representación, produce su poder, se produce como poder. ¿Cuáles son los poderes de la representación? Sin embargo, estas preguntas serían vacías si el o los sentidos de la representación o el poder no se precisaran de algún modo.

¿Qué es re-presentar, si no presentar de nuevo (en la modalidad del tiempo) o en lugar de... (en la del espacio)? El prefijo re- importa al término el valor de la sustitución. Algo que estaba

² Louis Marin, *La Critique du discours...*, op. cit., pp. 105-146; pp. 258-269; pp. 365-419.

³ *Ibid.*, pp. 191 y ss.; pp. 275-290.

⁴ *Ibid.*, pp. 168-190; pp. 290-299. *Prismas*, N° 13, 2009 137

presente y ya no lo está ahora se representa. En vez de algo que está presente en otra parte, tenemos presente, aquí, algo dado. En el lugar de la representación, por tanto, hay un ausente en el tiempo o el espacio o, mejor, otro, y un mismo de ese otro lo sustituye en su lugar. Así, el ángel en la tumba en la mañana de la resurrección: “No está aquí, está en otra parte, en Galilea, como había dicho”; así el embajador, en el país extranjero. Ése sería el primer efecto de la representación en general: hacer como si el otro, el ausente, fuera aquí y ahora el mismo; no presencia, sino efecto de presencia. No se trata, es cierto, del mismo, pero todo sucede como si lo fuera y, a menudo, como si

fuera más que el mismo. Así la fotografía del muerto sobre la chimenea; así el relato de la batalla de antaño hecho por su narrador de hoy. En el libro II de su tratado *De la pintura*, Alberti ya escribía: "La pintura oculta una fuerza divina que no sólo hace presentes a los ausentes como se dice que lo hace la amistad, sino que, más aun, logra que los muertos parezcan casi vivos. Luego de muchos siglos, se los reconoce con gran placer y gran admiración por el pintor".⁵ Maravilla de la representación, este efecto es su poder, un poder (una fuerza divina, si damos crédito a Alberti) aferrado a la dimensión transitiva de la representación; esa cosa otra, simulacro de lo mismo, es el complemento de objeto directo del "representar".

Pero también leemos en el diccionario: "Representar: exhibir, exponer ante la mirada. Representar la licencia, el pasaporte, el certificado de vida. Representar a alguien, hacerlo comparecer en persona, volver a ponerlo en manos de quienes lo habían entregado a nuestra custodia". Representar es entonces mostrar, intensificar, redoblar una presencia. Para representar a alguien, ya no se trata de ser su heraldo o su embajador, sino de exhibirlo, mostrarlo en carne y hueso a quienes piden una rendición de cuentas. El prefijo re- ya no importa al término, como hace un momento, un valor de sustitución, sino el de una intensidad, una frecuentatividad. Por su propio arcaísmo, los ejemplos del diccionario son reveladores: en mayor o menor medida, todos se refieren a la exhibición de un título de derecho. Así, mediante la representación del pasaporte en la frontera, su poseedor no sólo se presenta realmente en ella, sino que también presenta su presencia legítima por el signo que la autoriza o la permite, e incluso la obliga. La representación se mantiene aquí en el elemento de lo mismo, y lo intensifica al redoblarlo. En ese sentido, es su reflexión, y representar será siempre presentarse como representante de algo. Al mismo tiempo, la representación constituye a su sujeto. Tal sería el segundo efecto de la representación en general, el de constituir a un sujeto por reflexión del dispositivo representativo. Todo sucede como si un sujeto produjera las representaciones, las ideas que tiene de las cosas; y todo sucede como si sólo hubiese mundo, realidad, para y por un sujeto, centro de ese mundo. Producción y centración "idealistas" que no serían más que los simulacros sustantivados del funcionamiento del dispositivo, efectos diversificados resultantes de la reflexión de éste sobre sí mismo y de la intensificación por redoblamiento de su funcionamiento.

Primer efecto del dispositivo representativo, primer poder de la representación: efecto y poder de presencia en lugar de la ausencia y la muerte; segundo efecto, segundo poder: efecto de sujeto, es decir poder de institución, de autorización y de legitimación como resultante del funcionamiento reflejo del dispositivo sobre sí mismo. Si la representación en general tiene pues, por cierto, un doble poder: el de hacer de nuevo e imaginariamente presente, y hasta

⁵ Leon Battista Alberti, *On Painting*, traducción de John R. Spencer, New Haven, Yale University Press, 1956, p. 63 [trad. esp.: *De la pintura*, México, unam, 1996]. 138 *Prismas*, Nº 13, 2009

vivo, lo ausente y lo muerto, y el de *constituir a su propio sujeto legítimo y autorizado al exhibir calificaciones, justificaciones y títulos de lo presente y lo vivo para serlo; en otras palabras, si la representación no sólo reproduce de hecho sino también de derecho las condiciones que hacen posible su reproducción, se comprenderá el interés del poder en apropiársela. Representación y poder son de la misma naturaleza.*

¿Qué decimos cuando decimos “poder”? Poder es, ante todo, estar en situación de ejercer una acción sobre algo o alguien; no actuar o hacer, sino tener la potencia, *tener esa fuerza de hacer o actuar*. Poder, en el sentido más vulgar y general, es ser capaz de fuerza, tener –y hay que insistir en esta propiedad– una reserva de fuerza que no se gasta sino que pone en estado de gastarse. Pero ¿qué es entonces una fuerza que no se manifiesta, que no se ejerce? Como dice Pascal, una fuerza semejante sólo es dueña de las acciones exteriores. El poder es asimismo potencia y, por añadidura, valorización de ésta como coacción obligatoria, generadora de deberes como ley. En ese sentido, poder es *instituir* como ley la potencia misma concebida como posibilidad y capacidad de fuerza. Y éste es el punto donde la representación cumple su papel, en cuanto es a la vez el *medio* de la potencia y su *fundamento*. De allí la hipótesis general que sirve de base a todo este trabajo, a saber, que el dispositivo representativo efectúa la transformación de la fuerza en potencia, de la fuerza en poder, y ello dos veces, por una parte al *modalizar* la fuerza como potencia y por otra al *valorizar* la potencia como estado legítimo y obligatorio, justificándola.

¿Cómo puede la representación llevar a cabo esa transformación? Por un lado, la representación pone la fuerza en signos (así como se pone un barco en el agua), y, por otro, significa la fuerza en el discurso de la ley. Efectúa la sustitución del acto exterior, en el cual se manifiesta una fuerza para aniquilar a otra en una lucha a muerte, por signos de la fuerza que sólo necesitan ser *vistos* para que ésta sea *creída*. La representación en y por esos signos representa la fuerza: delegaciones de fuerza, los signos no son los representantes de conceptos, sino representantes de fuerza sólo aprehensibles en sus efectos representantes: el efecto poder de la representación es la representación misma.

Pero ¿en qué consiste el *hacer* de una fuerza? Podemos discernirlo con toda claridad en el proceso de lucha y enfrentamiento de una fuerza contra otra, y ese proceso –aun cuando se trate de una abstracción, ésta tiene valor de modelo ideal típico de inteligibilidad– carece de otro objetivo que el de anonadamiento de la fuerza contraria. Una fuerza sólo es fuerza por aniquilación, y, en ese sentido, toda fuerza es, en su esencia misma, absoluta, porque sólo es tal al anonadar cualquier *otra* fuerza, carecer de exterior y ser incomparable. Ésa es la lucha a muerte de las fuerzas que encontramos en toda la reflexión política sobre los orígenes del Estado, desde Maquiavelo, Hobbes o Pascal hasta Hegel o Clausewitz, en quienes luchar a muerte significa llevar toda fuerza al extremo, a la tensión absoluta.

Por ello, la puesta en reserva de la fuerza en los signos, que es poder, será a la vez la negación y la conservación de lo absoluto de la fuerza: negación, porque la fuerza no se ejerce ni se manifiesta y porque está en paz en los signos que la significan y la designan; conservación, porque la fuerza, por y en la representación, se dará como justicia, es decir como ley obligatoriamente vinculante bajo pena de muerte. El poder es la tensión absoluta de la

representación infinita de la fuerza, el deseo de lo absoluto del poder. En consecuencia, la representación (cuyo efecto es el poder) es a la vez la consumación imaginaria de ese deseo y su cumplimiento real diferido. En la representación que es poder, en el poder que es representación, lo real –si se entiende por real el cumplimiento siempre diferido de ese deseo no es otra cosa que la imagen fantástica en la cual el poder se contemplaría absoluto. Si en la esencia de todo poder está el tender a lo absoluto, en su realidad está el hecho de no consolarse jamás de no serlo. La representación (cuyo efecto es el poder y que, a cambio, lo permite y autoriza) sería el trabajo infinito del duelo de lo absoluto de la fuerza. Tendría a su cargo la transformación de la infinitud de una falta real en lo absoluto de un imaginario que hace las veces de ésta. Todo nuestro estudio, entre su apertura que, con Pascal, se ocupa de la relación unívoca entre dos *heterogeneidades*, la fuerza y la justicia, y su final, consagrado, otra vez con Pascal, a la extraña figura del usurpador legítimo de un reino cuyo rey se encontrara ausente por azar, aspira a recorrer la transformación, en campos y sobre objetos diversos, de lo infinito en absoluto, de las representaciones infinitas del príncipe en el absoluto imaginario del monarca. En ese *marco* filosófico, todo este trabajo procura exponer un retrato del rey (una representación del poder) que sea el monarca mismo (el poder como representación).

Representar, hemos dicho, es hacer volver al muerto como si estuviera presente y vivo, y es también redoblar el presente e intensificar la presencia en la institución de un sujeto de representación. ¿Cómo puede ser entonces la representación el cumplimiento del deseo de absoluto que anima la esencia de todo poder, si no al ser el sustituto imaginario de ese cumplimiento, si no al ser su imagen? El retrato del rey que el rey contempla le ofrece el icono del monarca absoluto que él desea ser, al extremo de reconocerse e identificarse por él y en él en el momento mismo en que el referente del retrato se ausenta. El rey sólo es verdaderamente rey, es decir monarca, en imágenes. Éstas son su *presencia real*: una creencia en la eficacia y la operatividad de *sus* signos icónicos es obligatoria, porque, de lo contrario, el monarca se vacía de toda su sustancia por falta de transustanciación y de él no queda sino el simulacro; pero, a la inversa, porque *sus* signos son la *realidad* regia, el ser y la sustancia del príncipe, los signos mismos exigen necesariamente esa creencia; su falta es a la vez herejía y sacrilegio, error y crimen.

Si presente y presencia del príncipe significan deseo de lo absoluto del poder, la representación será también el redoblamiento reflexivo de ese mismo deseo, producción de un sujeto de representación que está animado por él: el príncipe está atravesado por el cuidado desgarrador de su gloria. El acontecimiento, y hasta el accidente, no tienen otra razón ni otro sentido que ser oportunidades de manifestar ese cuidado y apaciguar su inquietud mediante la proeza. Pero la hazaña siempre será insuficiente para saciar la sed de gloria. De allí esta otra paradoja, la de que la reflexión de presencia delate cada vez con mayor intensidad, en el sujeto de representación que es su efecto, el deseo de absoluto como una falta que es preciso llenar, ese lugar vacío del que habla Pascal justamente con referencia al rey: cumplimiento siempre diferido. El rey es ante todo el movimiento de una voluntad, de un deseo, en la diversión de la guerra, la caza, el ballet. El deseo de lo absoluto del poder, de la gloria *incomparable* del monarca, tomará la forma del tiempo. El sujeto de representación, para realizarse sujeto de absoluto poder –el

monarca absoluto—, será producido como efecto de la representación narrativa, efecto de relato, efecto de relato de historia donde se construye, en el presente mismo del acto extraordinario del príncipe, el memorial de la memoria del rey, que cumple el tiempo en un pasado que es un presente eternizado.

Por un lado, pues, un icono que es la presencia real y “viva” del monarca; por otro, un relato que es su tumba subsistente para siempre. La representación como poder, el poder como representación, son una y otro un sacramento en la imagen y un “monumento” en el lenguaje, donde, al intercambiar sus efectos, la mirada deslumbrada y la lectura admirativa consumen el cuerpo resplandeciente del monarca, una al recitar su historia en su retrato, otra al contemplar una de sus perfecciones en el relato que eterniza su manifestación. Como es sabido, la representación es a la vez la acción de poner ante los ojos, la calidad de un signo o de una persona que ocupa el lugar de otra, una imagen, un cuerpo político y un “sepulcro vacío sobre el cual se extiende una sábana para una ceremonia religiosa”.⁶

Por eso, la reflexión a la vez filosófica e histórica que intenta esta obra sobre las relaciones del poder y la representación conduce directamente, en los campos articulados por esa relación, lo imaginario y lo simbólico políticos del monarca absoluto, a recuperar el motivo eucarístico cuyo papel central y encubierto en la teoría del signo y la filosofía práctica del discurso que la prolonga y la corona había mostrado nuestro trabajo sobre *La lógica de Port-Royal*. Ese encuentro podría parecer el efecto de un azar o la ilusión de una obsesión teórica y filosófica, si el gran libro de Ernst H. Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey*, no hubiera demostrado de la manera más rigurosa la función fundamental de modelo jurídico y político desempeñada por la teología católica del *corpus mysticum* en la elaboración de la teoría de la realeza, la corona y la dignidad regias.⁷ Pero acaso habría sido fructífero escrutar con instrumentos de análisis más refinados las complejidades y los desplazamientos de una teología del sacramento que, como lo mostró Henri de Lubac, remite simultáneamente a un ritual y una liturgia, un comentario y una exégesis, un relato y una historia, una institución y una sociedad, a la vez que es por definición y por esencia, la repetición de un misterio sagrado del signo y el secreto.⁸ Semejante riqueza significativa no podía dejar de proporcionar orientaciones de pensamiento y acción, concepciones y paradigmas, a lo largo de una historia en la que, a partir de la noción imperial y pontifical, se despliega el Estado nacional y secular cuya cabeza es el rey y cuyos miembros están constituidos por un aparato institucional de poder, que reclaman para sí, uno y otro, la misma perpetuidad que antaño sólo se atribuía a la Iglesia y al vicario de Cristo, al Sacro Imperio Romano Germánico y a su emperador. La obra de Kantorowicz explora esos modelos y paradigmas, que, de una manera u otra, están pendientes de las diversas funciones de un único enunciado: “esto es mi cuerpo”, pronunciado en una comunidad que ese enunciado funda y hace existir como tal.

Por esa razón, podría considerarse, desde este punto de vista, que el presente estudio intenta examinar distintos dominios del lenguaje, relato de historia y discurso de elogio, o de la imagen, cuadro histórico, medalla o retrato, como las expansiones del siguiente enunciado: “esto es mi cuerpo”, proferido por la boca del príncipe, para transformar así las representaciones de éste, en sus diversas modalidades, en otros tantos signos del sacramento político del Estado en la presencia real del monarca. Si, en su sentido católico, la fórmula

eucarística aplicada al rey constituye el centro de la obra, de hecho, todo su desarrollo consistió en articular con el enunciado teológico sacramental otras dos proposiciones, una político jurídica que habría sido pronunciada en el Parlamento, en abril de 1655, por el joven Luis XIV: “el Estado soy

6 Charles Du Fresne Du Cange, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis*, París, C. Osmont, 1733-1736, s.v. *représentation*: “Honorarius tumulus”. Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, París, L. Hachette, 1863-1877, s.v. *représentation*. Cf. Ralph E. Giesey, *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*, Ginebra, Droz, 1960, pp. 85 y ss.

7 Ernst H. Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, Princeton University Press, 1957 [trad. esp.: *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*, Madrid, Alianza, 1985].

8 Henri de Lubac, *Corpus mysticum, l'Eucharistie et l'Église au Moyen Âge: étude historique*, París, Aubier, 1949. *Prismas*, Nº 13, 2009 141

yo”, y otra semiótico semántica, escrita entre 1662 y 1683 por los lógicos de Port-Royal en el capítulo 14 de la segunda parte de su *Lógica*: “el retrato de César es César”, donde “César” es el nombre genérico del príncipe (el retrato de Luis es Luis). Un análisis minucioso –semántico y pragmático– de la primera proposición (hecho sobre todo en relación con las palabras que Luis XIV habría dicho efectivamente) mostraría que la esencia del Estado no se define en ella ni mediante un concepto ni mediante un individuo; no reside ni en el rey (o en la dignidad real) ni en Luis el decimocuarto, y no es otra cosa que el nombre propio (“yo” [moi]) del “yo” [je] que enuncia “el Estado soy yo” [“l'État, c'est moi”]. Un texto de Hegel en la *Fenomenología del espíritu* muestra que ése es el momento clave del absolutismo: “pues es el nombre y sólo él aquello en que la diferencia de lo singular no es simplemente *supuesta* por todos los otros, sino que se hace *real* por todos; en el nombre, el individuo singular como puro singular no vale solamente en su conciencia, sino en la conciencia de todos”.⁹ Y, como escribe Vincent Descombes en su comentario: “La nominación no consiste en encontrar una palabra para alguien que ya esté allí [*un cuerpo natural*] [...], el ser único de aquel que, sólo él, es aquel que es. La nominación hace de la diferencia de uno y todos los otros una diferencia real. [...] La palabra del Otro es la que hace aparecer al sujeto”.¹⁰

Y en ello radica la función esencial del discurso de la lisonja. “El Estado soy yo”: así se postula el monarca absoluto, el monarca o el poder en su singularidad; lo absoluto, o el poder en su universalidad. Se descubre a la sazón la paradoja de la proposición en que se resumen algunas frases (?) del joven Luis: si “yo” es el nombre propio de quien dice aquí y ahora “el Estado soy yo”, el mismo que lo enuncia se localiza entonces como un cuerpo singular en el tiempo y el espacio. Pero la proposición, en el mismo gesto verbal, lo identifica con el Estado, es decir con el poder universal en todos los lugares y todos los tiempos, presente por doquier. En otras palabras, el cuerpo aquí presente de quien habla ahora no es otro que un cuerpo en todas partes y siempre: ahora bien, un cuerpo a la vez local y translocal es precisamente lo que realiza la hostia sacramental para Jesucristo en la comunidad universal de la Iglesia. Pero tal vez convendría también decir lo contrario, y nos acercaríamos así a lo que René Demoris llama obsesión del discurso clásico: no enunciar jamás el lugar donde el rey no está,¹¹ lo cual haría, en última instancia, imposible todo discurso del rey y sobre el rey, porque decir que éste está aquí es decir que no está en otra parte. Estar presente por doquier y siempre, ¿no es hacer equivaler esa presencia, siempre y por doquier, al retrato y el secreto que Pascal considera justamente como el rasgo fundamental del cuerpo eucarístico?

Así como la teoría del signo en cuanto *representación* era labrada desde adentro por el enunciado eucarístico “esto es mi cuerpo”, que era su aplicación aparente, el “esto es mi cuerpo” jurídico político, “el Estado soy yo”, labra las representaciones del príncipe para hacer de ellas la presencia real de un monarca y, a la vez, revelar su poder fantasmático.

“El retrato de César es César.” En rigor de verdad, cuando los lógicos de Port-Royal formulan este enunciado en el capítulo 14 de la segunda parte de *La lógica o el arte de pensar*, como eco al capítulo 4 de la primera parte, donde mapas y retratos ejemplifican la definición

9 Georg W. F. Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, traducción de Jean Hyppolite, París, Aubier, 1947, vol. 2, p. 72 [trad. esp.: *Fenomenología del espíritu*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966].

10 Vincent Descombes, *L'Inconscient malgré lui*, París, Éditions de Minuit, 1977, p. 47.

11 René Demoris, “Le corps royal et l'imaginaire au xviii^e siècle: le portrait du Roy par Félibien”, *Revue des sciences humaines*, Lille, 44(172), diciembre de 1978.142 *Prismas*, N° 13, 2009

del signo como representación, su intención explícita es mostrar mediante el ejemplo de esa proposición que todos comprenden que quien lo enuncia habla “en significación y en figura”. Una manera simple de hablar, que no exige otra preparación u otra ceremonia, “porque la relación visible que existe entre estos tipos de signos [*los signos naturales cuyo prototipo es la imagen en el espejo*] y las cosas indica con claridad que, cuando se afirma con el signo la cosa significada, se quiere decir no que ese signo sea realmente dicha cosa”,¹² sino sólo su figura, su representación. El retrato del rey sigue siendo un retrato, su signo.

Por ello, el enunciado “es Luis”, pronunciado delante de un retrato de Luis, es tres o cuatro veces figura: una especie de metáfora;¹³ tal sería esa “relación visible” de la que hablan los lógicos entre el signo y la cosa que autoriza a dar a aquél el nombre de ésta.

Pero es también una especie de metonimia.¹⁴ En ese caso, la relación visible tendría menos que ver con la semejanza efectiva o supuesta del retrato de César y el propio César que con la relación manifiesta y evidente que hay entre la existencia y la manera de un retrato y aquel a quien éste retrata.

Es, asimismo, una suerte de sinécdoque, la llamada de individuo o antonomasia.¹⁵ El espectador de un retrato de César, nombre común de una especie, lo designaría por el nombre propio de un individuo, el de César a quien el retrato representa.

La cuestión planteada por los lógicos por medio del retrato de César no concierne a la descripción lingüística de un uso gramatical y semántico, sino a una regla o, mejor, a una norma. ¿Cuándo hay *derecho* a dar a los signos el nombre de las cosas? En el caso del retrato del rey, es un derecho natural, pues el retrato en general y ese retrato en particular son un signo natural, y los tropos de la metáfora, la metonimia y la sinécdoque que se condensan en ellos se *justifican* de inmediato por la semejanza, por la correspondencia y por la conexión, para utilizar los términos de Fontanier, es decir simultáneamente por una relación mimética, una relación de dependencia interna y una relación externa. Nombrar al rey delante de su retrato es a la vez decir que éste se le parece, que le debe su existencia y que incluye su nombre.¹⁶

Sin embargo, la introducción, al comienzo del capítulo 14, del ejemplo del retrato del rey y de la proposición enunciada frente a él por su espectador, “es el rey”, no tiene otro objetivo que el de fundar la validez, al final de ese mismo capítulo, de otro enunciado proferido por Jesucristo y repetido en toda la tierra:

“(esto) es mi cuerpo”. Así como “sin preparación ni ceremonia” estaremos autorizados a decir que un retrato del rey “es el rey”, Jesucristo pudo decir del pan, sin preparación ni ceremonia: “es mi cuerpo”. Pero mientras que, en el primer caso, la relación visible existente entre el retrato y el rey marca con claridad que se quiere decir que el retrato del rey es, en significación y figura, el rey, en el segundo, “al no ver los apóstoles el pan como un signo y no preocuparse por lo que significaba, Jesucristo no habría podido dar al pan como signo el nombre de la cosa significada, su cuerpo, sin hablar contra la usanza de todos los hombres y sin engañarlos”.¹⁷ En consecuencia, no se puede entender “esto es mi cuerpo”

12 Antoine Arnauld y Nicole Pierre, *La Logique, contenant outre les règles communes, plusieurs observations, propres à former le jugement*, quinta edición, Paris, Desprez, 1683, p. 204 [trad. esp.: *La lógica o el arte de pensar*, Madrid, Alfaguara, 1987].

13 Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 99.

14 *Ibid.*, p. 79.

15 *Ibid.*, p. 87.

16 Gérard Genette, “Introduction”, en *ibid.*, p. 14.

17 A. Arnauld y N. Pierre, *La Logique.... op. cit.*, p. 211. *Prismas*, Nº 13, 2009 143

en el sentido de una figura, y “todas las naciones del mundo se inclinaron *naturalmente* a tomar esas palabras en el sentido de una realidad”.¹⁸ Notable proximidad entre los dos enunciados y no menos notable distancia en la interpretación: el mismo derecho natural autoriza al sujeto espectador del retrato del príncipe a dar a la representación el nombre de aquel a quien ella representa y a ser entendido como si hablara con una figura, y al fiel que comulga con el cuerpo de Jesucristo a hacer del pan ese cuerpo y a entender las palabras de Jesús en el sentido de una realidad, a saber, que ese pan es su cuerpo. Entre los símbolos eucarísticos de Jesucristo y los signos políticos del monarca, Port-Royal destaca una contigüidad, pero traza una frontera infranqueable. Es esa frontera la que el deseo de absoluto del poder cruza con la representación fantástica del monarca absoluto en su retrato y su nombre, retratos legitimados por la enunciación de un solo nombre, un nombre único autorizado por la representación del príncipe: retrato nombrado, nombre de una imagen que es la presentación donde el monarca se aprehende absoluto.

Para resumir esquemáticamente en sus grandes articulaciones el modelo eucarístico y mostrar cómo pudo funcionar en carácter de modelo jurídico y político, podríamos considerar que en la enunciación de la fórmula “esto es mi cuerpo” se saca a relucir *un cuerpo sacramental visible como presencia real de Jesucristo* en el altar, cuerpo realmente presente que las especies simbólicas del pan y el vino disimulan al término del acto performativo de habla. Pero deberemos agregar que la transformación del pan y el vino en carne y sangre de Jesucristo es el punto de partida de una conmemoración del sacrificio histórico del cuerpo de Cristo tal como se cuenta en la Escritura: relato repetido y recitado que constituye el ritual consagratorio. En consecuencia, también se exhibe sobre el altar *el cuerpo histórico ausente de Jesucristo como representación narrativa*. Para terminar, puesto que esa misma transformación del pan en cuerpo de Cristo sirve “para concebir que Jesucristo es el alimento de nuestra alma y que los fieles están unidos unos a otros”,¹⁹ ese cuerpo define el lugar de comunión de los fieles y plantea la significación de la obra espiritual que se construye en él: *cuerpo eclesial como sociedad ficticia simbólica a la vez visible e invisible*.²⁰

Si intentamos trasponer esta notable estructura del cuerpo teológico al ámbito jurídico y político –trasposición destacada, a nuestro juicio, por el gesto histórico del absolutismo–, podemos considerar que el retrato del rey –“es Luis”– constituye el cuerpo sacramental del monarca que, así como la hostia visible sobre el altar remite a la trascendencia del verbo en el misterio del Padre, manifiesta y sella a la vez la invisibilidad insondable de Luis, los *arcana imperii*, los misterios de la sustancia regia.²¹ Pero hay que advertir igualmente que el retrato del rey, en su misma dimensión sacramental, como presencia del cuerpo del rey en las especies pintadas, esculpidas o escritas, también es, y de manera indisoluble, una representación narrativa e histórica. En el retrato real hay una dimensión de relato y recitación que es también la celebración del cuerpo histórico del rey, su tumba monumental en y por la repre

18 *Ibid.*

19 *Ibid.*, p. 58.

20 Cf. Otto Gierke, *Political Theories of the Middle Age*, trad. de F. W. Maitland, Cambridge, Cambridge University Press, 1958, caps. 7 y 8, pp. 61-73 [trad. esp.: *Teorías políticas de la Edad Media*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1995].

21 Ernst H. Kantorowicz, “Mysteries of state: an absolutist concept and its late mediaeval origins”, *Harvard Theological Review*, 48(1), enero de 1955, pp. 65-91.144 *Prismas*, Nº 13, 2009

sentación de historia. Por último, el retrato del rey envuelve al rey en su nombre como su ley engloba su imagen: el rey como derecho, el rey como Estado, cuerpo ficticio simbólico del reino en su cabeza y su alma. Así, el retrato como cuerpo sacramental del rey produce el cuerpo histórico representado en el cuerpo simbólico político y lo libera de su ausencia y su imaginario en la ficción simbólica del cuerpo político. De tal modo, el cuerpo del rey es visible en tres sentidos: como cuerpo sacramental es visible *realmente presente* bajo las especies visuales y escritas; como cuerpo histórico es visible *representado*, ausente que vuelve a estar presente en “imagen”; y como cuerpo político es visible en cuanto *ficción simbólica*, significado en su nombre, su derecho, su ley. Y la tensión, que pudo describirse y analizarse históricamente, entre el nombre del rey vivo –el sello de su ley– y la efigie del rey muerto puesta sobre su representación –la majestad de la dignidad real–, *el retrato del rey como monarca absoluto* la resuelve en su triple dimensión, a la vez como presente, representante “imaginario” y nombre simbólico.²²

Es menester volver a la fórmula “el Estado soy yo”, en la cual –aunque al parecer no fue dicha– se resume y se simboliza, en un enunciado a la vez jurídico y político, el discurso regio del que nos informa el relato histórico de Voltaire, y cuyo efecto éste nos describe como cuerpo del rey, un efecto de retrato que sin duda es lo esencial. En lugar de la fórmula, por tanto, lo siguiente:

Cuando, en 1655, luego de la conclusión de las guerras civiles y después de su primera campaña y su coronación, el Parlamento quiso reunirse una vez más con motivo de algunos edictos, el rey partió de Vincennes en traje de caza, entró al Parlamento calzado con gruesas botas y látigo en mano y pronunció estas palabras: “Son conocidas las desgracias que han producido vuestras asambleas. Ordeno que cesen las que se han iniciado para tratar mis edictos. Señor primer presidente, os prohíbo tolerar asambleas, y a cada uno de vosotros solicitarlas”. A lo cual Voltaire agrega: “Su estatura ya majestuosa, la nobleza de sus rasgos, el tono y el aire de señor con que habló, se impusieron más que la autoridad de su rango, hasta entonces poco respetada”.²³ El discurso del príncipe dado aquí a leer en su inmediata autenticidad –“estas

mismas palabras”–, contenido, empero, en un relato de historia como una de sus secuencias, produce, en el propio texto del historiador narrador y en concepto de comentario glosador, *un efecto icónico*: el cuerpo del joven Luis, pero en verdad constituido como cuerpo regio –estatura majestuosa, nobleza de los rasgos, tono y aire de señor– por el discurso *referido* y las circunstancias que lo enmarcan. *De improviso, Luis se convierte en rey como retrato de rey*, en virtud de una manifestación de voluntad que, en muchos aspectos, parece una parodia invertida del asiento real [*lit de justice*] donde, más de diez años antes, el rey había sido reconocido tal por el Parlamento, en los días siguientes a la muerte de Luis XIII.²⁴ El retrato del rey sería así el dispositivo mediante el cual el orden absoluto se representa a través de un individuo en el texto y hace de él su representante, su apoderado. El orden absoluto se encarna en un cuerpo, se convierte en un *cuerpo en el relato histórico*. Pero el retrato del rey también es, y a la in

22 R. E. Giesey, *The Royal Funeral Ceremony...*, *op. cit.*

23 Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, París, Garnier-Flammarion, 1966, vol. 1, p. 310 [trad. esp.: *El siglo de Luis XIV*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996].

24 R. E. Giesey, *The Royal Funeral Ceremony...*, *op. cit.*, pp. 180 y ss. *Prismas*, N° 13, 2009 145

versa, el producto final de una operación narrativa que presenta *el orden absoluto como ya inscripto en lo real narrado*, que propone leer lo real como ya articulado por él.²⁵

Según esta perspectiva, nuestro trabajo apunta a comprender la presencia real del rey bajo las especies de su retrato –su cuerpo sacramental– como un operador de intercambio entre imagen y nombre, relato y ley, real y norma. Cuerpo sacramental del rey, el retrato del rey como monarca absoluto significa y muestra el lugar de tránsito entre el nombre en el que el cuerpo ha llegado a ser significativo y el relato, la historia, en virtud de la cual la ley se ha convertido en cuerpo. Como una modesta prolongación de la obra cumplida por Kantorowicz en lo concerniente a la Edad Media, nuestro estudio propondría la siguiente hipótesis para el absolutismo “clásico”: el rey ya no tiene más que un solo cuerpo, pero, en verdad, ese cuerpo único reúne tres, un cuerpo histórico físico, un cuerpo jurídico político y un cuerpo sacramental semiótico, y el cuerpo sacramental, el “retrato”, lleva a cabo el intercambio *sin residuo* (o procura eliminar todo residuo) entre el cuerpo histórico y el cuerpo político.

En 1662, en su sermón sobre los deberes de los reyes, Bossuet exclama: Para establecer ese poder que representa el suyo, Dios pone en la frente de los soberanos y sobre su rostro una marca de divinidad. [...] Dios ha hecho en el Príncipe una imagen mortal de su inmortal autoridad. Vosotros sois dioses, dice David, y sois todos hijos del Altísimo. Pero, oh dioses de carne y sangre, oh dioses de tierra y polvo, moriréis como hombres. No importa, sois dioses aunque muráis, y vuestra autoridad no muere; ese espíritu de realeza se transmite sin mengua a vuestros sucesores e impone por doquier el mismo temor, el mismo respeto, la misma veneración. El hombre muere, es cierto; pero el rey, decimos, no muere nunca: la imagen de Dios es inmortal.²⁶ Algunos años antes, en un pedacito de papel, Pascal había analizado los mecanismos del dispositivo representativo; describía entonces los efectos producidos y discernía su razón en las configuraciones que ellos esbozan en los planos político, jurídico y teológico:

La costumbre de ver a los reyes acompañados de guardias, de tambores, de oficiales y de todas las cosas que someten la máquina al respeto y el terror,

hace que su rostro, cuando están solos y sin esas compañías, imprima en sus súbditos el respeto y el terror, porque el pensamiento no separa su persona de sus séquitos, que de ordinario se ven juntos. Y el mundo, que no sabe que ese efecto proviene de aquella costumbre, cree que se debe a una fuerza natural; y en ello tienen su origen estas palabras: “El carácter de la Divinidad está impreso en su rostro, etcétera”.²⁷ Como si parafraseara, parodiándolos, los apóstrofes de Bossuet, el pensamiento de Pascal revela el poder como representación y la representación como poder en el fantasma de un cuerpo real, un retrato del príncipe, nombrado monarca absoluto.

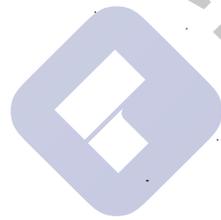
Nuestro estudio tiene también la ardua ambición de proseguir ese diálogo crítico del teólogo católico que entra a la corte y del moralista jansenista que sale del mundo, bajo la forma

²⁵ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien*, vol. 1: *Arts de faire*, París, Union générale d'éditions, 1980, pp. 242-243 y 253-256 [trad. esp.: *La invención de lo cotidiano*, vol. 1: *Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente/cfemca, 1996].

²⁶ Citado por Jacques Truchet, *Politique de Bossuet*, París, Armand Colin, 1966, p. 82.

²⁷ Blaise Pascal, *Pensamientos*, 62-308.146 *Prismas*, N° 13, 2009

y según la estructura de uno de esos ballets cortesanos en los que Luis XIV se complacía en presentarse:²⁸ la puesta en representación de un episodio de la historia de la representación y el poder en tres entradas, pero donde los intermedios tuvieran la función irónica de mostrar los muelles de las maquinarias cuyo efecto es el gran espectáculo del absolutismo.



haya apuntado directamente. Seguramente «**Ana María...**» está dentro de esas escrituras contemporáneas que trabajan incorporando los medio de comunicación, audiovisuales en particular. En este caso la contaminación podría ser la del reality show televisivo.

En estos tres trabajos, la relación entre escritura, espacio y nuevas tecnologías varía bastante de uno a otro. Creo que como espectadora, los espectáculos que más me gustaron siempre tenían algo sorprendente en el uso del espacio, algo inesperado, y es lo que busco recrear en mis producciones.

En **La balsa de la Medusa**, el espacio reducido y cerrado mantiene expuestos a los actores todo el tiempo. La trayectoria del conjunto de la obra describe un círculo donde se anula la idea de progresión cronológica. De las propuestas es sin dudas la más convencional y parte también de un espacio teatral convencional con cámara negra.

En **Humus**, en un único espacio coexisten distintos lenguajes que incluyen nuevas tecnologías y la trayectoria descripta es más bien un espiral, como un círculo que se abre y se expande en diferentes planos. La puesta en escena se vuelve un trabajo de equipo con el videasta y sonidista, y la construcción estética también se pluraliza.

En **Ana María**, hay una línea con progresión cronológica en el monólogo, pero la inclusión del espacio de la videoinstalación plantea un problema sobre la idea de inicio y fin del espectáculo, abriendo el espacio, incorporando otro lenguaje y fragmentando la recep-

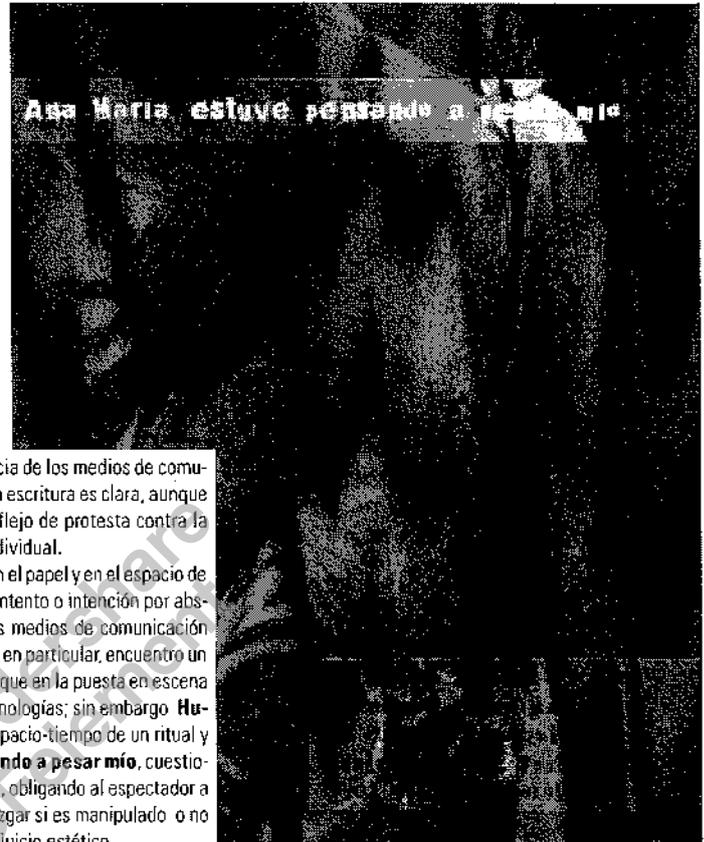
ción. El origen de la influencia de los medios de comunicación audiovisuales en la escritura es clara, aunque ideológicamente hay un reflejo de protesta contra la alienación de la palabra individual.

Creo que, en la escritura en el papel y en el espacio de estos tres trabajos, hay un intento o intención por abstraernos del dominio de los medios de comunicación masivos. En los dos últimos, en particular, encuentro un camino de mayor interés ya que en la puesta en escena hay inclusión de nuevas tecnologías; sin embargo **Humus** invita a entrar en el espacio-tiempo de un ritual y **Ana María, estuvo pensando a pesar mío**, cuestiona el inicio y final de la obra, obligando al espectador a estar siempre en vilo, y a juzgar si es manipulado o no y cómo puede intervenir su juicio estético.

Para concluir, vuelvo a Pavis cuando afirma que hay principios estéticos diferenciados que atraviesan la línea divisoria entre hombre y máquina, animado e inanimado, voz y micrófono. Pero esta línea divisoria cambia y se impugnan viejas dicotomías; se aplican atributos de ficción diferente de la imagen o del actor vivo, a la presencia o a la repetición y del mismo modo, densidades diferentes caracterizan todos los elementos de la puesta en escena.

El riesgo y el juego es comprender con qué se compone la obra, para seguir arriesgando y jugando más.

1 Cf. Pavis, Patrice, artículo «Las escrituras dramáticas contemporáneas y las nuevas tecnologías», escrito para una conferencia en la ópera de Francfort, en marzo de 2000.



RUBÉN

SZUCHMACHER

El espacio como Totalidad

Rubén Szuchmacher, titular de la cátedra de Espacio escénico en el IUNA (Instituto Universitario Nacional de Arte), dice que, a diferencia de cómo lo entienden algunos semiólogos, el espacio escénico incluye el espacio del espectador. «No es solamente el espacio en el que transcurre la obra o el espectáculo. Es la totalidad».

por Juan Carlos Fontana

Varias de las obras dirigidas por Rubén Szuchmacher demuestran esta teoría que sostiene y que incluye al público como participante activo del espectáculo. La violencia que Steven Berkoff destila en **Decadencia**, a través de esa iracunda burla hacia los tópicos de una burguesía inglesa, encontraron en la puesta en escena que Szuchmacher hizo en la sala Cunill Cabanellas del San Martín, el universo que la pieza necesitaba. Dos actores, Ingrid Pellicori y Horacio Peña, hacían un extenso recorrido a través de una pasarela-escenario, que se asemejaba a la presentación de un desfile de modas, mientras el público observaba y escuchaba, entre atónito y asombrado, la ácida ironía de esos textos dichos por esas dos parejas de burgueses, que podían expresar las más crueles palabras casi con un constante esbozo de sonrisa.

Un contexto de similar concepto, que lo acercaba a lo que se denomina teatro político, es el que pudo observarse en otro interesante e inquietante montaje que Rubén Szuchmacher también realizó para el Teatro San Martín. En este caso se trató de **Lo que pasó cuando Nora dejó a su marido o Los pilares de las sociedades**, de la Premio Nóbel Elfriede Jelinek. Allí la autora austríaca busca continuar la vida de Nora, la protagonista de **Casa de muñecas** de Henrik Ibsen, y muestra de que manera ella, después de abandonar a su marido, intenta insertarse infructuosamente en el sistema capitalista.

Para esta obra, el director eligió agregar previamente a su representación, la última media hora de **Casa de muñecas**. Estas escenas se le ofrecían al público mientras ingresaba a la sala desconcertado, pensando que había llegado tarde a la función. Luego, cuando el público ya estaba ubicado, se apagaban las luces, se cambiaba el decorado y se daba inicio a la pieza de Jelinek. Un acierto conceptual que permitía confrontar una y otra época y observar cuál era el tránsito que hacía Nora a través del tiempo y de qué manera el sistema capitalista terminaba devorándola, tan sólo porque se había atrevido, a finales del siglo XIX, a dejar a su esposo.

Para la obra de Federico García Lorca **Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín**, un espectáculo que se representó en las bibliotecas del gobierno de la ciudad, el director trabajó nuevamente con Ingrid Pelligrini y Horacio Peña. En ese caso sólo una mesa, dos sillas y varios instrumentos musicales, permitieron al dúo de intérpretes recrear el mundo poético del autor granadino. Sobre estos tres trabajos, el director se va a explayar en la nota que sigue. «El teatro se constituye en el espacio intermedio, entre el espacio del espectador y el del actor o de la escena. Yo prefiero denominarlo

espacio de la escena, no del actor», asegura Rubén Szuchmacher.

«Por lo tanto el espacio escénico es ese lugar que no es de nadie, ni de uno ni del otro. Si montara **Ariadna en Naxos** (libro de Hugo von Hofmannsthal y música de Richard Strauss) en una fábrica, su recepción sería muy distinta a representarla en el teatro Avenida o en el Colón. El espectáculo cambia de acuerdo a cuál sea el lugar del espectador, o el ámbito o edificio teatral en el que se realice. Por eso insisto en que espacio escénico es la totalidad. Mi concepto es diferente del que plantea la semiología, en la que el espacio escénico es sólo el espacio de la obra».

EL LUGAR DE LA REPRESENTACIÓN

—*Cuando hoy se habla de espacio total, este también aparece ligado a algunos conceptos que tienen que ver con las instalaciones plásticas.*

—Es cierto. Pero al espacio hay que pensarlo históricamente. Cuando se analiza una tragedia griega es imposible separar ese análisis de la forma que tenía el espacio de representación en la antigua Grecia. Ese espacio es el que vuelve significativo al material. Ese espacio con dos ámbitos. El espacio escénico para mí, es la unión de esos dos lugares inevitables para construir el hecho teatral. No puedo analizar las características de lo escénico, sino analizo las características del ámbito en el que se ubica el espectador. Ese sería mi planteo.

El espacio en el que voy a inscribir una obra me lo señala el material, en el caso de que tenga libertad de acción respecto del lugar en el que se va a estrenar.

—*¿Eso ocurrió con El siglo de oro del peronismo que transcurre simultáneamente en dos espacios. En la primera que se titula Comuni-*



Escena de «Decadencia»

dad organizada, cuyos autores son **Marcelo Bertuccio y vos, el espectador ve la intimidad de los camarines en donde los actores hilvanan sus intrigas, rumores, chismes; mientras que en el segundo, titulado Casa con dos puertas buena es de guardar de Pedro Calderón de la Barca, el público está ubicado en gradas a unos cuatro o cinco metros del escenario.**

—Ese espectáculo dictó en qué tipo de lugar debía ser representado. A tal punto que terminé comprando un teatro, que desde hace unos meses se llama El Kafka espacio teatral, para poder hacerlo. Esa idea era imposible de llevar a la práctica en los espacios ya establecidos. Resultaba imposible por cuestiones físicas. ¿Dónde encontrar un lugar que me permitiera llevar a cabo dos escenas simultáneas? No sólo por lo arquitectónico sino por la disponibilidad de lugares. ¿Qué sala independiente, con tres o cuatro espectáculos por

fin de semana, podía guardar esas escenografías inmensas? Otro elemento importante a tener en cuenta, es el análisis profundo que es necesario hacer cuando el espacio ya está predeterminado. Cuando me llamaron para hacer **Galileo Galilei**, de Bertolt Brecht, en la Martín Coronado, o **Ifigenia en Aulide**, de Eurípides en la Casacuberta, las dos ubicadas en el Teatro San Martín, tuve que poner en práctica otro tipo de reflexión. Porque esas salas tienen una conformación, una historicidad y una arquitectura inmodificable.

Cuando me ocurre eso, a veces observo si es necesario cuestionar o no la relación de esa obra que voy a montar con el espacio. Siempre lo que me va a dictar qué espacio emplear, o cómo lo voy a trabajar, es el material por un lado, o la predeterminación de un espacio dado que no puede ser modificado. Es muy difícil modificar la Martín Coronado o la Casacuberta. Cuando monté **Lo que pasó cuando Nora dejó a su marido**

(estrenada en la sala Casacuberta del San Martín), el problema fue cómo resolver dieciocho escenas distintas adentro de un lugar que prácticamente no tiene desembarcos.

En ese tipo de montajes mi trabajo como director está totalmente ligado al equipo que me acompaña, que conforman el escenógrafo y vestuarista Jorge Ferrari y el iluminador Gonzalo Córdova. Entre los tres tratamos de pensar en la totalidad del espectáculo y qué es lo que se adecua mejor a ese material. Lo bueno es que no planteamos una estética predeterminada que intentamos imponer a cualquier material. El mismo material es el que determina cómo va a ser trabajado el espacio.

—Hablas del equipo que integrás con Jorge Ferrari y Gonzalo Córdova, esto quiere decir que cuando lees una obra dejás abierta una puerta para poder completar el espectáculo con ellos.

—Tengo una gran fidelidad con el equipo. Algunas veces también trabajé solo. Ocurrió con **La biblioteca de Babel** y **Amor de Don Perlimplim con Belisa en su jardín**. En ambos casos decidí apelar a mi formación de escenógrafo e iluminador y prescindir de los colaboradores, pero porque eran espectáculos en los que el espacio estaba ya determinado de antemano. En el caso de **La biblioteca de Babel**, de Jorge Luis Borges, el espacio era la misma biblioteca Miguel Cané, en donde había trabajado Borges y donde había escrito ese cuento.

EL ESPACIO DE LA MÚSICA

—¿Qué ocurre con el espacio en una ópera, donde la música es un elemento esencial?

—Se vuelve más complejo porque aparece un personaje más que es el director de orquesta y, porque en una ópera, el lenguaje que regula al resto es el musical no el dramático. Por eso es necesario entender cómo funciona la música. Tengo a mi favor mi formación musical. Por



Escena de «Decadencia»

lo tanto no impongo lo teatral por fuera de la música. En **Ariadna...** además de trabajar con las palabras, las situaciones, valoricé mucho la música. Esa ópera es tan generosa en cuanto a los temas musicales, que se le debe dejar un lugar, para que se escuchen y el espectador pueda disfrutar mejor del espectáculo.

—Tu régie de Ariadna en Naxos fue elogiada por la crítica. ¿Cuál fue tu criterio de trabajo?

—Esta ópera surgió como un entremés de **El burgués gentilhomme** de Moliere. Resulta que un compositor que escribió una obra sería llamada **Ariadna en Naxos** —en la que muestra el dolor de Ariadna abandonada por Teseo en la isla de Naxos, creyendo en que va hacia la muerte, finalmente encuentra el amor en Baco—, se enfrenta a la situación de que su obra se realizará en el mismo evento en el que va a representarse una obra de la comedia del arte. El dueño de casa, el burgués gentilhomme que en la ópera de Strauss no aparece sino a través de un Mayordomo, decide que las dos se hagan al mismo tiempo. El resultado es una obra disparatada, en la que lo serio y lo cómico funcionan simultáneamente.

La obra transcurre en un salón en la Viena del siglo XVIII. Con Jorge Ferrari y Gonzalo Córdova decidimos ambientarla en el presente. La obra plantea la idea de lo imponderable, lo inesperado. Sucede en la vida, se piensa algo y acontece un hecho imprevisto, completamente distinto a lo que se había imaginado. Eso ocurre en el prólogo, donde el compositor cree que va a estrenar una obra y al final se la mezclan con otra. A veces alguien está convencido de que no va a conocer el amor y se termina enamorado. Lo mismo sucede en esta ópera. Ariadna cree que va a morir y termina enamorada.

—¿Por qué decidiste trasladar la obra al presente, utilizando teléfonos celulares o trajes modernos en escena?



—Resultaba más económico y le otorga más sentido a la propuesta. Genera una mayor teatralidad que si lograra intentar mostrar un siglo XVIII, que inevitablemente iba verse falso. Hacer reconstrucción de época es algo que en la Argentina es casi imposible, porque sería puro disfraz y eso me molesta. Si el montaje se hiciera en Europa, donde esa historicidad está presente, resultaría mucho más creíble. Para mí, el uso de elementos contemporáneos funciona mejor y esa toma de partido, fue calificada por la crítica como excelente.

—Los cantantes de ópera, con excepción de las nuevas generaciones, casi siempre muestran un determinado estatismo en el escenario. En cambio los actores crean cierta dinámica en ese espacio. ¿De qué manera unos y otros influyen en tu pensamiento a la hora de elegir un espacio, una escenografía?

—Siempre depende del material. Con Jorge Ferrari y con Gonzalo Córdova pensamos que una ópera como **Ariadna en Naxos** había que trabajarla a partir de la sustracción de elementos. A diferencia de la obra **Lo que pasó cuando Nora dejó a su marido** en la que

fue necesario imponer otras resoluciones, algo así como una saturación de elementos. Con mis colegas trabajamos buscando desarrollar un pensamiento estético que posibilite observar qué nos demanda la obra o la ópera a montar. Por supuesto que en todo análisis existe una gran subjetividad. El material en sí mismo no demanda nada, no es una persona. Se trata de hacer una lectura, un análisis del material, hasta que el mismo material pueda respondernos qué necesita, que genere su propia autonomía. Mis espectáculos tienen una característica desde el punto de vista formal: cuando se los observa parece que esa estética que elegimos, fuera la única manera en que podían ser representados. Ocurrió, por ejemplo, con **Galileo Galilei**. Mis espectáculos crean esa ilusión. Es como si encontráramos la forma eficaz de cómo tiene que ser puesto ese espectáculo.

—¿Cómo llegaste a encontrar esa «forma eficaz» en *El siglo de oro del peronismo*?

—A través de las oposiciones: lo alto, lo bajo, el lenguaje elaborado, el banal. **Comunidad organizada** fue armada sobre la banalidad del lenguaje y la primera fila de espectadores está prácticamente dentro de la



Escenas de «El siglo de oro del peronismo»



escena, en el nivel del piso, igual que los actores. En cambio si se analiza **Casa con dos puertas buena es de guardar**, de Calderón, el espectador está ubicado a unos cuatro o cinco metros de los actores. En la de Calderón, como es una pieza culturalmente más lejana, el público fue ubicado a una distancia diferente de como se encontraba en **Comunidad organizada**, que se refiere a la historia más cercana casi de una manera promiscua. Es un espacio del secreto, el rumor, el chisme. El espectador de la primera fila casi es tocado por los vestidos de las actrices, eso señala que esta historia es parte del espectador. En la de Calderón, el alejamiento histórico se refleja en el espacio.

EL LUGAR DEL ACTOR

—¿De qué manera el estilo de actuación influye en la elección del espacio?

—El actor es parte de un espectáculo, por lo tanto de una estructura mayor. Antes de ponerme a trabajar con el actor intento tener claro cuál va a ser el espacio en el que se va a mover. Necesito que el actor entienda en qué espacio está ubicado. A veces tuve problemas con ciertos actores que creen que todo espacio demanda una verdad naturalista. Cuando eso ocurre tengo ganas de decirle al actor «¿por qué no te das vuelta y mirás la escenografía en la que estás ubicado?, eso te va a indicar cómo tenés que actuar». En **El siglo de oro del peronismo** eso está muy claro. En **Comunidad organizada** los actores tienen que trabajar de una manera naturalista, realista,

casi hiperrealista. Luego cruzan una zona neutra y aparecen en el lugar en el que se desarrolla la obra de Calderón, en la que el estilo es distinto.

Para poder trabajar así, se necesitan actores dispuestos a no presionar con una única manera de actuación. Actores que estén dispuestos a pegar saltos imaginarios. Los prejuicios en el actor resultan fatales, porque piden determinados tipos de cosas que terminan destruyendo los espacios. Lo que le da sentido a la totalidad de una obra es el espacio.

—¿Cómo llegaste a sintetizar que el espacio para representar **Decadencia**, de Steven Berkoff, fuera una especie de pasarela, en la que el público, como en un desfile de modas, estaba ubicado a un lado y otro de ese «corredor» por el que se desplazaban los actores?

—Tuvo que ver con una casualidad y eso es algo que uno lo puede tomar o desechar. El primer día de ensayo de **Decadencia** en la sala Cunill Cabanellas del San Martín, encontramos que el espectáculo anterior había sido montado con un frente doble, los espectadores estaban ubicados a ambos lados del lugar en el que se movían los actores. La Cunill es una sala que se puede modificar y podía haber pedido que modificaran el espacio, sin embargo no lo hice. Me quedé observando y me dije «está bien» pero hagamos aún más largo ese espacio. Así apareció la imagen de una pasarela. En los '90, cuando fue estrenada la pieza, en plena etapa menemista, la pasarela era algo que tenía mucho que



ver con ese tipo de gobierno. La idea de ese espacio escénico de cuatro metros de ancho por diecisiete de largo, resultaba interesante. Fue gracioso lo que ocurría con el público porque la gente entraba, veía una banqueta en uno de los extremos y trataba de sentarse lo más cerca de ese extremo, pensando que ahí iba a suceder la escena. Lo que en verdad ocurría es que a lo largo de la obra los actores se iban desplazando por esa pasarela. La puesta de **Decadencia** tenía una lógica espacial estricta. Los personajes de los ricos siempre estaban en relación octogonal, en cambio los otros, la pareja de la nueva rica y su amante pobre, siempre en diagonal. Eso resultaba no evidente para el público, pero generaba tensiones visuales que devenían conceptuales. La idea de pasarela funcionaba porque dentro de la obra hay una escena en la que Helen, la mujer aristocrática, habla de la ropa y eso venía bien para sugerir un desfile de modelos.

—Elegir una pasarela como síntesis para Decadencia, de Steven Berkoff, coincidía con lo que el autor quería decir y también con un momento histórico de la Argentina. ¿Es importante para vos reflejar en tu puesta en escena aspectos sociales, políticos, o ideológicos de ese presente en el que estrenás una obra?

—Sí, siempre. Hay materiales que son más permeables a este tipo de lecturas. Siempre intento que haya un campo de ficción política en lo que hago. Creo que uno de mis grandes trabajos con relación al

espacio, es **Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín**, en la que sólo había una mesa y dos taburetes. Porque lo que estaba en discusión era cómo hacer un espectáculo que, lo sabíamos de entrada, tenía que circular por espacios no teatrales. Por lo tanto tenía que ser un espacio que se autoabasteciera y que no fuera vivido como algo degradado de acuerdo al lugar en que se representara. La manera de no alterar ese espacio era generando una estructura estable. De esa manera el espectáculo podía funcionar en la Biblioteca Güiraldes, en la que se estrenó; la Miguel Cané, en la biblioteca de Villa Lugano, o en la sala Casacuberta del San Martín. Es un espectáculo en el que los actores jamás se paran, porque hacerlo significa develar el espacio real. Los actores llegaban, saludaban como si fuesen músicos y se sentaban y hasta que no terminaba la obra no se paraban. Hice un trabajo centripeto. El espacio era hacia adentro. Tenía que ver con una reflexión política: romper la costumbre de que cuando un espectáculo sale del centro y va hacia la periferia se degrada. La preocupación fue cómo lograr que eso no sucediera.

En esa obra, Federico García Lorca detalla los lugares en los que transcurre cada escena: en una casa, un balcón, el dormitorio, etcétera. Resolví esos cambios haciendo que los actores dijeran las didascalias. En un momento, el texto de García Lorca dice: «Por la ventana pasa una bandada de pájaros negros de papel». Si se pone eso en escena resultará seguramente algo horrible. En cambio escuchar

esa frase es maravilloso. Traté de que la entidad poética fuera creíble. Eran dos actores vestidos de negro, con una mesa llena de instrumentos musicales, actuando los textos y produciendo sonidos. De esta manera el público «veía» todo, es decir que podía dejarse llevar por su imaginación. El trabajo sobre la música permitía que la palabra generara el espacio. No había necesidad de ilustrar nada.

NUEVAS DRAMATURGIAS

—*Cambiando de tema ¿cómo ves el tratamiento del espacio en los nuevos dramaturgos argentinos? Hace varios años atrás, por ejemplo, Javier Daulte y Gabriela Izcovich dieron a conocer Faros de color. Esa pieza estrenada en Espacio Callejón exploró cada uno de los rincones de la sala, inclusive el espacio aéreo.*

—En general los nuevos dramaturgos tienen poca relación con el tema del espacio. Eso es evidente en cómo esa generación no ha generado espacios propios como pudo haber sido la generación del teatro independiente histórico, el de los años '30 y '40 o la del movimiento teatral de los '80, que debió inventar espacios para sus espectáculos, tales como el Parakultural, Mediomundo Varieté, el café Einstein, etc. Su preocupación por lo textual no los ha llevado a pensar el espacio. En general, suelen usar los espacios ya establecidos por artistas de otras generaciones. Por ejemplo, el hecho que actualmente muchos de los espectáculos de la llamada nueva dramaturgia se hagan en el Teatro

del Pueblo marca esa relación no significada con el tema del espacio. Porque el espacio no es sólo el escenario, como decíamos antes, sino también todo el edificio teatral, que aparte de sus condiciones físicas, arquitectónicas, es también lo que comunica ideológicamente. La nueva dramaturgia no supo o no pudo generar esos nuevos espacios y eso es evidente en la producción escénica. Muy buenas obras que no supieron inventar sus propios espacios. Estas obras se «acomodan» en los espacios existentes tanto oficiales como privados y no los modifican, porque son absorbidos por ellos. Además hay muy poca reflexión sobre la problemática de lo visual.

—*¿Cuál es el primer concepto que les proponés poner en práctica a tus alumnos, en la cátedra que dictas en el IUNA?*

—Les propongo que cuando el disparador del trabajo es un texto, tienen que poder descubrir cuál es el espacio que esa obra requiere. Ese espacio no es el que está marcado por la didascalia que pone el autor, en el caso de que haya didascalia. Es algo que surge del puro lenguaje y de su historicidad y de su relación con la contemporaneidad. Cómo eso puede ser percibido por un espectador de hoy, es muy complejo de explicar y excede el marco de esta nota. En general los artistas más jóvenes tienden a leer las obras en un sentido directo o a leer cualquier cosa en un texto, es decir a no «leer» eficazmente, y a no manejar todas las elementos y variables que contiene el espacio de lo visual. Y eso provoca que aun



Escena de «Lo que pasó cuando Nora bajó a su marido»

habiendo buenos actores, buenos textos, muchos espectáculos sean poco interesantes, porque la problemática espacial-visual no está elaborada a la misma altura que los demás elementos. Muchos creen que en el teatro con buenos actores basta, con demostrar sistemas de actuación es suficiente, pero esto no es así. El teatro, cualquier forma de teatro, es también una aventura plástica que incluye todo aquello que ven nuestros ojos, y también todo aquello que involucra la percepción del espacio, es decir, nuestra presencia en la sociedad.

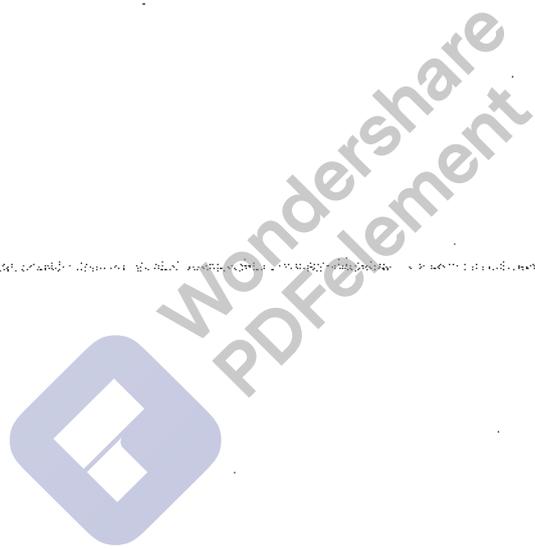
Introducción a la Historia del Arte

El siglo XX

Rosemary Lambert

Editorial Gustavo Gili, S.A.

08029 Barcelona Rosselló, 87-89. Tel. 322 81 61
México, Naucalpan 53050 Valle de Bravo, 21. Tel. 560 60 11
Santa Fe de Bogotá Calle 58, N.º 19-12. Tel. 217 69 39



6135
109.04
L 175

4807

6.12.00
JL

GG®

La pintura informalista en España, por <i>Pilar Vález</i>	70
Abstracción pospictórica.....	72
Arte op y arte cinético.....	73
Arte pop.....	75
Vuelta al realismo.....	76
7. ¿Qué hacemos con todo esto?	78
Notas sobre los artistas	81
Glosario	85
Bibliografía	87
Índice de nombres propios y de conceptos	88

1. La ruptura con la tradición

El arte del siglo XX nos interesa en especial porque es el arte de nuestra época, y nosotros formamos parte de ella. En el siglo XX han cambiado más cosas y de modo más rápido que en épocas anteriores, y estos cambios se reflejan en el arte. El siglo XX es un siglo único debido al enorme número de cambios y experimentos realizados en pintura, escultura y arquitectura.

La primera ruptura importante con la tradición tuvo lugar ya en 1789, con la Revolución Francesa. A partir de entonces los artistas pensaron que los temas aceptados comúnmente en las obras de arte, temas históricos, religiosos y mitológicos, no eran necesariamente el elemento de sus vidas y experiencias que querían expresar en su obra. Querían pintar lo que les encargarían no limitarse a subrayar de modo personal lo que les encargarían; esta actitud marcó realmente el comienzo del arte moderno. El artista seguía escogiendo un tema, algo que podemos reconocer con bastante facilidad, pero hacía con él lo que quería. Podía poner de relieve un aspecto concreto exagerándolo, como hizo Goya; podía utilizar el color que esperamos encontrar, o, como hizo Van Gogh, utilizar un color totalmente inesperado, que para él tenía un significado personal; podía realizar experimentos científicos con el color, como Seurat; podía tomar partes de un paisaje o de una naturaleza muerta tal como los capta el ojo al moverse y reordenarlos en una composición, como hizo Cézanne, o fragmentar el tema y recomponerlo de un modo diferente, como hicieron los cubistas; podía representar la imagen distorsionada por sus sentimientos, como los expresionistas, o prescindir casi del tema reconocible, como hizo Kandinsky cuando, para expresar sentimientos y sensaciones, llenó los espacios de color y de objetos sugeridos (véase pág. 9).

Todo esto eran posibilidades. Sin duda no eran ideas totalmente nuevas, y podemos reconocer muchos de estos elementos en pinturas anteriores. Pero los artistas del siglo XX escogieron y elaboraron conscientemente elementos simples convirtiéndolos en el principio fundamental de su arte.

A menudo unos cuantos artistas trabajaban juntos para de-

Francisco de Goya, *Los fusilamientos del 3 de mayo de 1808*, 1814-1915, óleo sobre lienzo, 262,5x400 cm. Museo del Prado, Madrid. Goya intensifica el horror exagerando el tamaño de la víctima arrodillada.



sarrollar un determinado enfoque. Exponían juntos su obra y hablaban y escribían sobre sus teorías. Algunos dieron un nombre apropiado a lo que estaban haciendo, y se convirtieron en un "movimiento". A veces los movimientos se sucedían rápidamente y los artistas podían pertenecer primero a uno y luego a otro. Los movimientos podían no ser siempre distintos, sin embargo su carácter individual es suficientemente claro y nos permite adoptarlos como nuestra principal clave del período. Conocer estos movimientos es una de las maneras de aprender a disfrutar del arte del siglo XX.

Por supuesto no todos los artistas pertenecieron a un movimiento. Hay muchos ejemplos excelentes de pintura, escultura y arquitectura realizados en estilos tradicionales, y algunos artistas sólo tomaban de un movimiento lo que les interesaba. Es decir, que en el siglo XX tenemos muchos tipos de arte distintos. Algunos se inspiran básicamente en el pasado, y algunos se inspiran básicamente en otros movimientos nuevos. Todo esto puede complicarnos las cosas. Si no sabemos de dónde proceden las ideas del artista, difícilmente sabremos de qué trata su pintura ni por qué ha elegido esta técnica concreta habiendo tantas otras para elegir. Si miramos y leemos con atención una obra de arte, podemos situarla en su contexto histórico, y esto nos revelará más cosas sobre ella. Después podemos pasar a considerar las formas y el color, decidir si nos satisfacen, si nos gusta la pintura, la escultura o el edificio; pensar lo que sabemos sobre las intenciones del artista, sobre lo que intentaba decir. Intentemos, por lo menos, llegar hasta aquí. No deberíamos rechazar de entrada la obra de un artista sólo porque no nos da, de modo inmediato, información y placer. Para poder disfrutar del arte del siglo XX, generalmente hay que trabajar.

El arte de nuestra época no puede comprenderse si antes no se tienen en cuenta los cambios experimentados por las ideas y



Wassily Kandinsky, *Batalla*, 1910, óleo sobre lienzo, 94,5x130 cm. Tate Gallery, Londres © ADAGP. Las armas sugeridas en la pintura evocan la retórica heroica de la guerra.

los estilos de vida, cambios que han hecho del siglo XX algo completamente diferente de las épocas anteriores. Por ejemplo, la agitación y el ritmo crecientes de la vida cotidiana afectan tanto al arte como a la filosofía. A finales del siglo XIX el primer tren eléctrico, el Metro de París, aceleró la vida de esta ciudad. Simultáneamente, el filósofo francés Bergson elaboraba sus teorías del tiempo, el cambio y la evolución, y consideraba el tiempo como un proceso continuo y no como una sucesión de momentos separados. En 1902 apareció el primer libro de Freud sobre la interpretación de los sueños, y un director francés, Georges Méliès, realizó uno de los primeros films mudos de ciencia-ficción, *El viaje a la Luna* (*Le Voyage dans la Lune*). En 1905 la teoría de la relatividad de Einstein desarrolló las teorías de Newton, volviendo al tema del espacio, del tiempo y del movimiento. Aparecieron las primeras fotografías en los periódicos, y la gente comenzó a hacerse una idea visual de lo que estaba sucediendo a miles de kilómetros de distancia. En 1906 el teléfono empezó a utilizarse en la vida diaria. Pronto llegaría el primer vuelo transatlántico y el primer coche familiar, el modelo T de Ford.

La idea que se tenía del tiempo y de la distancia estaba cambiando. La gente se había puesto en marcha y estaba acelerando. El mundo circundante estaba transformándose. No es de extrañar que muchos se sintieran incómodos y desconcertados. El aislamiento se hizo imposible. La insistencia en el presente y el futuro colaboraba también a que el pasado contara cada vez menos. ¿Cómo iba a reaccionar el individuo? Y especialmente, ¿cómo iba a reaccionar el artista? En los capítulos siguientes estudiaremos las respuestas de los artistas del siglo XX a un mundo que cambia con gran velocidad.

2. Los nuevos movimientos

Cubismo

El cubismo, el primero de los movimientos del nuevo arte del siglo XX, marcó un hito decisivo en la historia del arte. Con él cambió la manera de representar el tema de una pintura.

Los artistas, durante mucho tiempo, habían intentado resolver el problema de la representación del mundo tridimensional sobre la superficie plana de un lienzo o tabla. A partir del siglo XV, los artistas habían seguido las reglas del dibujo en perspectiva, según las cuales las cosas de primer plano son más grandes y las cosas situadas a lo lejos más pequeñas. Este procedimiento da a una pintura la ilusión de profundidad. Luego, en el siglo XIX el artista francés Paul Cézanne experimentó un sistema nuevo. Estudió detenidamente el paisaje natural, identificando las formas geométricas presentes en casas, árboles y montañas, pero



Paul Cézanne, *La Montaña Sainte-Victoire*, 1886-1888, óleo sobre lienzo, 66x90 cm. Courtauld Institute Galleries, Londres

Cubismo

sin observarlas necesariamente desde un único punto de vista. Quizás esto responde al proceso de la visión ordinaria, en la cual el ojo no permanece quieto. Después Cézanne reordenó estas formas formando una composición de los objetos que quería presentar. El ojo del observador reconoce las formas separadas, pero el paisaje global queda compuesto en la mente. Este proceso tiene lugar cada vez que contemplamos las cosas, pero era una manera nueva de organizar una pintura, y supuso el abandono de la perspectiva tradicional.

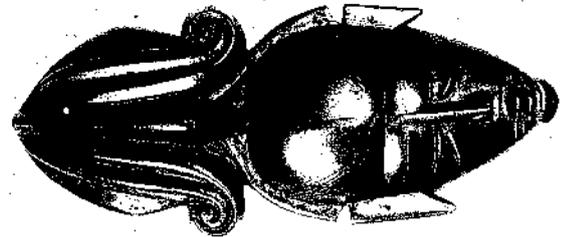
En 1904 tuvo lugar en París una gran exposición de la obra de Cézanne. Produjo un gran impacto y estimuló a los pintores jóvenes a experimentar nuevas ideas. Al mismo tiempo se expuso la obra de Vincent Van Gogh y de Paul Gauguin, y la simplicidad y la fuerza de sus obras dirigió la atención de los artistas hacia los mismos orígenes del arte. Brotó un nuevo interés por el arte africano y por las primitivas pinturas rupestres. Es cierto que los objetos "primitivos" estaban desde hacía mucho tiempo en los museos y que la gente lo había visto, pero considerándolos como curiosidades y no como arte. Ahora los artistas comenzaron a contemplar, admirados, el poder y la simplicidad de los objetos ceremoniales primitivos y a buscar en ellos inspiración y renovación.

El artista que pintó el primer cuadro cubista, el español Pablo Picasso, fue uno de los primeros en volver al pasado prehistórico. Esto respondía a su propio temperamento: su intensa producción de nuevas ideas se inspiraba continuamente en la obra de artistas anteriores. Pero, como veremos, su interés por el arte primitivo no era casual ni mucho menos. Picasso hacía sentir a la gente, tal como debió de sentirlo él mismo, que en ese estado de la historia europea la crudeza y el salvajismo del arte africano cobraban de pronto un valor propio. Picasso comenzó como un pintor tradicional, con una formación de dibujante, y dicha habilidad manual le permitiría dominar el tema, incluso cuando ya había abandonado del todo el dibujo tradicional. Su pintura experimental puede dividirse en varias etapas. En su época "azul" utilizó el color para expresar las penalidades y la pobreza. En la época "rosá" sus figuras se hicieron más redondeadas y esculturales, aunque sus temas, arlequines y colombinas, producen aún una sensación de melancolía. Luego, en 1907 pintó una obra que escandalizó a quienes la vieron, sus famosas *Señoritas de Avignon*, una escena de burdel que se convirtió en el prototipo de la pintura cubista. Las figuras parecen estar compuestas de varias facetas del cuerpo femenino, pero captadas

Pablo Picasso, *Las señoras de Avinión*, 1907, óleo sobre lienzo, 244 x 234 cm. Colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York, adquirido a través del Legado de Lillie P. Bliss © SPADEM

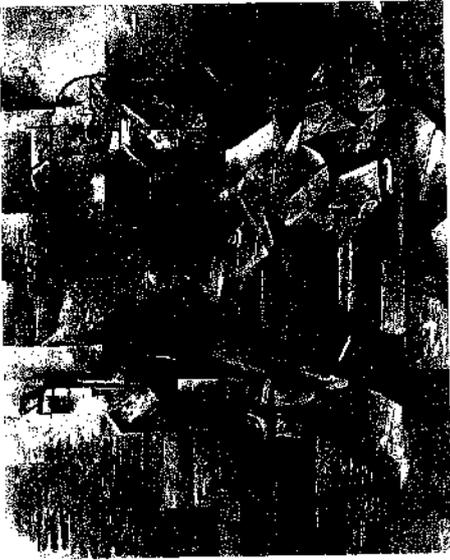


Máscara ashanti, África occidental, siglo XIX, madera, 36,5 cm de altura. Museo Universitario de Arqueología y Antropología, Cambridge



desde ángulos distintos, mostrando lo que sabemos que hay y no lo que vemos a primera vista. Las distorsionadas figuras han quedado aplanadas casi del todo, y al haber poco espacio detrás o enfrente de ellas son empujadas hacia delante, sin que exista entre nosotros y ellas una distancia prudente. Si observamos el fondo azul de la derecha, podemos ver que Picasso estaba decidido a mantenerlo todo en la superficie del cuadro. Este color no ha malmente retrocedería, pero Picasso al perfilarlo en blanco lo ha hecho avanzar marcadamente. La figura de la izquierda tiene la actitud de las figuras del Antiguo Egipto, y las dos de la derecha cuerdan figuras del primitivo arte ibérico, y las dos de la derecha presentan muecas de máscaras africanas. Picasso utilizó el arte exótico porque era un modelo que le permitía alejarse con más facilidad de los métodos tradicionales de representar un tema. Fragmentó las figuras y recompuso brutalmente algunas de las caras, produciendo un efecto salvaje que sabía que escandalizaría. La disposición general de la obra, su composición, es casi una caricatura de la organización que Cézanne imponía en una pintura.

Cuando Georges Braque vio por vez primera *Las señoras de Avinión* de Picasso quedó asombrado. Braque, que estaba des-



Arriba

Georges Braque, *Casas en l'Estaque*, 1908, óleo sobre lienzo, 73 x 59,5 cm. Kunstmuseum Bern, Hermann y Margrit Ruppel-Stiftung. © COSMO-PRESS & ADAGP

Arriba a la derecha

Georges Braque, *Naturaleza muerta con arenques*, ca. 1909-1911, óleo sobre lienzo, 61,5 x 75 cm. Tate Gallery, Londres. © COSMO-PRESS & ADAGP

contento de sus propios experimentos, pintó entonces *Casas en l'Estaque*. Este cuadro es también una respuesta a las ideas de Cézanne. Braque abandonó la perspectiva y construyó formas con el color. Iluminó cada forma por separado en vez de representar un paisaje donde la luz procediera de un único punto de vista. Incluso la línea diagonal del árbol es un recurso que Cézanne había utilizado ya.

Por tanto, Braque y Picasso tenían algo en común; ambos estaban sustituyendo la perspectiva tradicional y su ilusión tridimensional por un espacio pictórico mucho más plano. Las figuras y objetos que representaban parecían empujados hacia la superficie del lienzo. Los representaban también como colecciones de formas sólidas, organizadas para crear una nueva composición. Picasso pintaba con su estilo directo, a veces con descaro; Braque, con su estilo más sensible. Los críticos dijeron que realizaban experimentos de laboratorio y no obras de arte.

Picasso y Braque, en la etapa que hoy se considera la primera fase del cubismo, desde 1907 a 1909, trabajaban aún en gran medida bajo la influencia de Cézanne. Pero, poco a poco, fueron desarrollando un estilo más distintivo y propio. Pintaron paisajes que a primera vista podían parecer naturalezas muertas. Al eliminar toda la ilusión de profundidad, los elementos de la escena avanzaban hacia delante, salían de su contexto, quedando incluso amontonados como objetos dentro de una caja. Ésta fue una etapa transitoria del cubismo. Parece como si el artista quisiera eliminar cualquier interés que pudiésemos sentir por el tema. Su habilidad en hacerlo desaparece casi del todo nos fascina. [En la siguiente fase del cubismo, de 1909 a 1911, conoció actualmente como "cubismo analítico", el tema pasa todavía

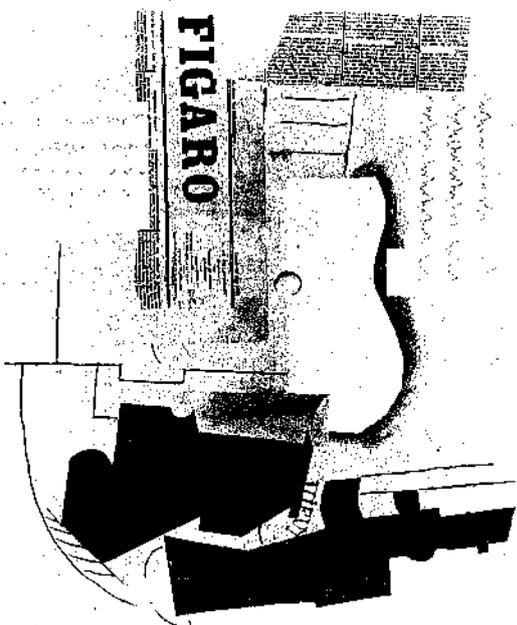
ser menos importante que su tratamiento. Al parecer, Braque y Picasso decidieron que su enfoque podía definirse y desarrollarse mejor escogiendo un tema en un espacio cerrado, como una naturaleza muerta, sin interferencias de su entorno. Tampoco querían que el color distrajerse, y por ello introdujeron una severa paleta de grises, negros, marrones y ocres. Una vez decidido el tema, concibieron la idea de observarlo desde todos los lados, y de agrupar después todas estas facetas simultáneamente en una vista única. En teoría este procedimiento tenía que presentar lo más posible del tema. En la práctica dificultó mucho el reconocimiento de los objetos de sus naturalezas muertas.

Los arengues y la botella en la obra de Braque, *Naturaleza muerta con arengues*, se han de componer a partir de las claves visuales que el artista nos proporciona. Gracias al título sabemos que estamos contemplando un grupo de objetos, pero la manera en que están fragmentados estos objetos nos hace mucho más conscientes del espacio que ocupan y de la manera claustrofóbica de rellenarlo que de los objetos en sí. Los objetos parece que llenen casi totalmente la pintura, y esto les da una calidad monumental. Sentimos la intensa concentración del artista en unos cuantos elementos domésticos, y debido a esta concentración los objetos parecen extenderse en el aire que los rodea.

Sin duda, hacía falta un criterio muy preciso para saber hasta dónde era conveniente llevar la desintegración del tema. La idea era llegar tan lejos como fuera posible sin perderlo todo. En realidad no podían dejar de lado el tema, de lo contrario no tendría ninguna justificación fragmentar esas botellas, guitarras, vasos de vino, e incluso personas, y luego recomponerlos.

Después de haber llegado tan lejos, a Picasso y a Braque lo único que les quedaba por hacer era reponer en sus pinturas objetos reconocibles. En la tercera fase del cubismo, denominado "cubismo sintético" o *collage* (1911-1916), encontramos dentro de los cuadros letras, palabras enteras, números y, en ocasiones, objetos reales. Otra idea concebida por Braque (que había sido antes pintor de paredes) fue pintar imitando las vetas de la madera. Esto constituye un ingenioso juego en torno a la pregunta: "¿qué es lo real?". En vez de lograr una copia de madera pintando la "imitación" de madera auténtica (como en la pintura convencional), introdujo el tradicional vetado de los pintores de paredes, es decir, auténtica madera imitada. Se utilizaron todo tipo de trucos humorísticos, incluyendo serrín, papel recortado, y hasta tabaco adheridos a la superficie del cuadro, para de este modo olvidar la pintura y centrarse en el tema.

Pablo Picasso, *Botella de Vieux Marc, vaso, guitarra y periódico*, 1912, materiales diversos, 44x61,3 cm. Tate Gallery, Londres © SPADEM



¿Por qué los pintores cubistas reaccionaron tan energicamente contra la idea de la pintura como copia imitativa? Lo ignoramos. Un motivo podría ser que el artista estaba afirmándose a sí mismo, y rechazaba ser un mero intermediario entre el tema y el espectador. Quizás el pintor, honestamente, ya no podía actuar de intermediario, puesto que ya no estaba seguro de saber lo que era la realidad, ni de que todo se limitase a la normalidad de esas botellas, guitarras y mesas que vemos. Pero esto nos lleva a una pregunta sin respuesta: ¿Manifiestan estas pinturas una incertidumbre respecto a la realidad conocida o manifiestan una certeza en relación a alguna otra realidad? Algunos escritores tienden a creer esto último, que la pintura cubista intenta ofrecer una imagen de los objetos más profunda que las pinturas que simplemente presentan la apariencia de las cosas. No se trata de mostrar lo más posible del objeto, porque los cuadros siguen siendo bidimensionales y todos dejan mucho campo a la imaginación. Las pinturas cubistas pueden presentar diferentes lados de las cosas, pero la mente aún tiene que completar el cuadro a partir de lo que sabemos. De hecho, a juzgar por lo que vemos, las pinturas cubistas nos ofrecen mucha menos información sobre los objetos que las pinturas convencionales. ¿Quién podría adivinar, a partir de las pinturas cubistas, el aspecto de un vaso y de una guitarra si antes no hubiera visto estos objetos? De modo que la cuestión es saber si este "menos" puede llegar a ser "más".

Desde hace tiempo, algunos filósofos y artistas han opinado que con menos apariencia puede lograrse una mayor autenticidad: han creído que detrás de lo que vemos hay algo más.

opinión, como veremos, sostenida por Mondrian (pág. 39). Pero la pintura es un medio visual, y aunque un pintor crea saber lo que se esconde detrás de lo que vemos, ha de convencernos de ello visualmente. Ninguna filosofía puede convencernos de que es auténtico lo que se nos muestra en una pintura concreta si no podemos constatarlo también por nosotros mismos. Aún tenemos que decidir si en esta destrucción de apariencias hemos ganado algo, aparte de la diversión que proporciona un rompecabezas. Quizás, después de todo, tengamos que llegar a la conclusión de que menos es menos, de que "lo más real" ha resultado definitiva menos real. Quizás el abandono de la representación ha significado, al final, la pérdida del tema. Pero quizás era esto lo que los cubistas pretendían, porque, como hemos indicado, les interesaba más afirmar la presencia del artista que decir algo sobre la realidad exterior.

Otros pintores y escultores utilizaron a su manera las ideas de Picasso y de Braque, y las incorporaron a sus propios movimientos. Juan Gris, otro pintor español, había entrado en contacto en 1906 con el círculo de Picasso. Desarrolló el cubismo de un modo todavía más estricto e intelectual que Picasso y Braque, organizando la estructura del cuadro antes de que los objetos situados en él pudieran reconocerse en su calidad de mandolinas o de fruta, por ejemplo. El artista francés Robert Delaunay había pintado escenas y objetos con pequeños puntos de colores puros, técnica denominada "divisionismo". Después le continuó interesando más el color y la luz que el "análisis" del tema, y estuvo más cerca de perder el tema de la pintura que Picasso y Braque en su tiempo. Su estilo se denominó "cubismo órfico", movimiento que duró de 1910 a 1914. Otro pintor, Fernand Léger, simplificó mucho más que Cézanne sus formas, convirtiéndolas en elementos geométricos, pero las recomponía sobre un fondo que tenía profundidad y utilizaba colores brillantes para sugerir esta profundidad. Mas tarde pintó obreros y máquinas, con las personas subordinadas a las máquinas. La pintura de Léger es una combinación de cubismo y realismo.

El nuevo estilo denominado "cubismo" fue, por tanto, un tratamiento especial del tema, una manera de desmenuzarlo, de analizarlo, de relacionar de diferentes maneras una parte con otra, de simplificar el tema para conectarlo más intensamente con el espacio circundante; en definitiva, de abolir la pintura de un tema como mera imitación. El objetivo concreto de este experimento aún no está claro, sin embargo las consecuencias históricas de la obra de Picasso y de Braque fueron de gran importan-

Adolf Loos, Casa Steiner, Viena, 1910. Grapischesammlung, Albertina (Viena). Influencia cubista en la arquitectura.



cia. En unos pocos años habían roto con todos los tabús y tradiciones del arte occidental, ofreciendo, de este modo, a todos los artistas la libertad y la inseguridad de pintar sin normas.

Fauvismo

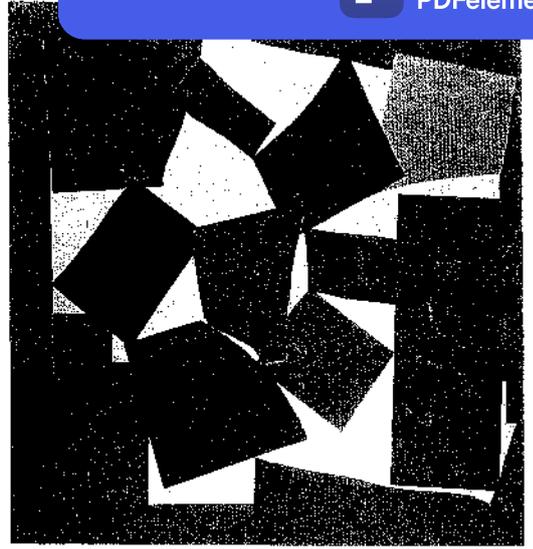
Los fauvistas eran un pequeño grupo de pintores que bajaba en París a comienzos de siglo. Se les dio este nombre, que significa "animales salvajes", cuando expusieron en el Salón de 1905. El líder del grupo era Henri Matisse, y los demás miembros, entre ellos Derain, Vlaminck, Dufy y Braque, procedían de varios grupos distintos. Tenían en común el interés por un color brillante y puro. Matisse, convaliente de una enfermedad, comenzó copiando grabados en color. A partir de entonces se dedicó exclusivamente a estudiar la pintura. Su primera obra, muy competente, estaba influida por Cézanne, a quien admiraba mucho.

Cuando Matisse suspendió el examen de ingreso en la Escuela de Bellas Artes, Gustave Moreau, un profesor y pintor de gran imaginación, lo acogió en su estudio. Allí el joven Matisse

Henri Matisse, *Retrato de Madame Matisse con una franja verde*, 1905, óleo sobre lienzo, 40x32 cm. Museo de Arte del Estado, Copenhagen. © SPADEM

Abajo a la derecha

Henri Matisse, *El caracol*, 1933, gouache sobre papel cortado y encolado, 286,4x287 cm. Tate Gallery, Londres. © SPADEM



estudió las composiciones de Rafael, los maestros holandeses y Poussin, así como la decoración ondulante de Moreau, basada en el "arabesco", las líneas curvas y entrelazadas de follaje en el arte islámico. Matisse se convirtió en un maestro de la línea curva. Podemos seguir su proceso en los firmes y sensitivos dibujos que ejecutó hasta la misma década de 1950. Sin embargo, lo que por encima de todo le gustaba era el color, y lo utilizaba para dar placer y no sólo para describir algo.

Matisse había experimentado varios estilos, pero en 1905, influido por la luz clara y el color brillante del paisaje del sur de Francia, encontró ya el suyo propio. Hoy en día nos sorprende que esta pintura fauvista fuese considerada salvaje. El color era brillante, pero la composición estaba muy organizada. Matisse utilizaba el color intenso porque era lo que mayor impacto producía, aunque el color no fuese siempre "correcto". Cuando pensaba que con un color diferente lograría mejores resultados, lo utilizaba. Para sugerir el espacio, para indicar la luz y a menudo cómo simple decoración, recurría más al color que al clarooscuro. Esta plena utilización del color está muy bien ilustrada en el retrato *Madame Matisse con una franja verde*. El retrato es muy intenso y presenta al mismo tiempo una gran calma, lo cual podría parecer una contradicción. La posición de la cabeza y de los hombros es en la pintura bastante convencional, pero no lo son el modelado ni la formación de los rasgos. ¿Por qué ha pintado una franja verde que desciende por el centro de la cara? Si miramos el cuadro con los ojos medio cerrados e intentamos suprimir la franja verde, el retrato parece incompleto. Parece como si todo el modelado de la cara, las partes hundidas y prominentes de la piel sobre los huesos se hubieran condensado dando esa franja verde que recorre el centro y que equilibra las dos mitades de la cara y los intensos ojos. Sin ella, los ojos oscuros y las cejas des- tacarían excesivamente. Esta franja une el cabello oscuro al es- cote verde, y "mantiene" la cara relacionada con el vestido y el cabello. Conecta el rostro con el fondo, con las pinceladas verde y rojo vivo que componen el fondo y que se repiten en el vestido. La oposición de estos dos colores crea una deslumbrante vibra- ción que no permite profundidad alguna; todo está en la superfi- cie. En esta pintura de tema pasivo suceden muchas cosas, y el efecto se consigue por la calculada utilización del color. El resul- tado no se debe a una teoría de los colores, como la de Seurat y la de los impresionistas, sino más bien a una afirmación personal de las cualidades vivaces y vitalistas del color. Y esto crea un retrato inolvidable.

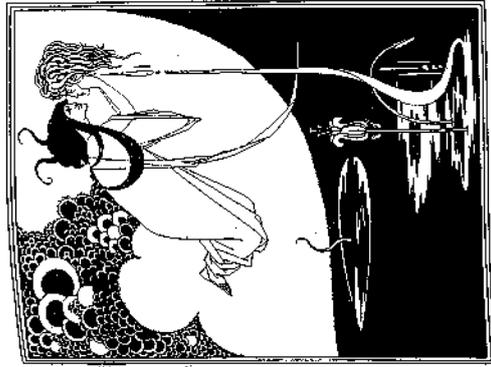
Hacia 1908 el fauvismo había alcanzado su punto álgido.

Jóvenes artistas, a quienes quedaba toda una vida de trabajo por delante, habían llevado este movimiento a su límite. Sin duda, Matisse era consciente de la obra de los cubistas, y su pro- pia colección de arte primitivo había sido uno de los factores que estimularon el interés de aquéllos por aquel arte; pero la explora- ción analítica de dichos artistas no se ajustaba a su temperamen- to, por lo que él continuó su propia trayectoria. Le impresionó enormemente la exposición islámica de Munich de 1910, y a con- tinuación emprendió un viaje a Tánger. La combinación de orden y color del arte oriental ejercieron una gran atracción sobre él; y de nuevo se sintió entusiasmado por la luz intensa y clara del norte de África, como le había sucedido anteriormente en el sur de Francia.

Después, en la década de 1950 (cuando la artritis de sus manos le impedía pintar), hizo unos recorridos en los que llevó a cabo su tendencia primera a la simplificación e intensificación, para sugerir las cualidades esenciales de un tema. Recorría el papel como un escultor talla directamente su obra. Mezclaba los colores, luego "dibujaba" sobre el papel coloreado utilizando las tijeras como un lápiz. El efecto era intenso e inmediato, a pesar de la simplicidad de medios. *El caracol* es uno de estos recorta- bles. El movimiento comienza en el centro y sigue en espiral hacia fuera. El ritmo de los movimientos parece a veces rápido, otras veces más lento. El borde irregular forma parte de la espi- ral, pero a la vez la contiene. Y Matisse está de nuevo manipu- lando el color. El amarillo normalmente debería proyectarse hacia delante y el verde retroceder, pero aquí están superpuestos y desobedecen las normas.

Expresionismo

Edvard Munch, en su pintura *El grito*, expresa una desespe- ración total; todos los elementos refuerzan esa desesperación. La figura humana carece de sustancia, se dobla y se agita bajo la presión de sus emociones. Las sinuosas formas del cielo y del agua y la marcada diagonal del puente dirigen la mirada hacia la boca, abierta en un grito. En el puente hay otras personas; sin embargo, el ambiente es de un terrorífico aislamiento. El grito expresa que no hay escapatoria para la *existencia*; que sólo crea- ta el insupportable dolor que esto produce. No hay descanso en el cuadro para la mirada, el fondo entero está agitado. La fuerza de



Arriba

Aubrey Beardsley, ilustración para la obra de Oscar Wilde, *Salomé*, 1894, lápiz y tinta, 17,7x12,9 cm

Arriba a la derecha

Edvard Munch, *El grito*, 1893, óleo sobre papel, 91x73,5 cm. Nasjonalgalleriet, Oslo

las elaboraban de un modo poético y a menudo exagerado. En el siglo XVIII, cuando la unificación de Alemania, esperada durante tanto tiempo, no se realizó y el patriotismo quedó ahogado, los artistas se alejaron de las frustraciones del mundo de la política y volvieron al mundo interior de la imaginación. En su mundo romántico, los tiempos pasados parecían más felices.

Caspar David Friedrich trabajó en la misma época que Constable, Turner y Blake lo hacían en Inglaterra. Pintaba fragmentos de la naturaleza cuidadosamente observados, elegidos conscientemente y compuestos para inducir un cierto estado anímico en vez de reproducir un lugar y un momento concretos. Utilizaba símbolos tradicionales, el verde perenne de la eternidad, las rocas de la fe, la niebla como el enigma de la muerte. Los temas de Friedrich eran melancólicos e inquietantes, a pesar de que incorporaban elementos familiares.

Esta tendencia reapareció particularmente en el movimiento conocido por *Art Nouveau*, que batió Europa y se internacionalizó a finales del siglo XIX. Esto puede observarse en las líneas tortuosas del artista inglés Aubrey Beardsley. En Alemania el movimiento se llamó *Jugendstil* (estilo joven), nombre de una publicación periódica, y sus artistas produjeron cuadros todavía más tensos y sinestros, dando gran importancia a las líneas retorcidas.

Al mismo tiempo, otros grupos de artistas en Alemania y Austria intentaban introducir el impresionismo y lograr su reconocimiento. Tuvieron lugar varias "Secesiones" a medida que los artistas se retiraban de las tendencias artísticas establecidas para formar sus propios grupos. En 1903 estuvieron expuestas en Ber-



Caspar David Friedrich, *La mañana*, 1820, óleo sobre lienzo, 22x30,7 cm. Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover, Landesgalerie

las líneas y ritmos marcados y la agitación en el tratamiento de los colores ponen de manifiesto la emoción del artista. Munch nos presenta un estado aparentemente peor que la muerte, y *Expresionismo* es el nombre que reciben en el arte del siglo

XX pinturas como ésta que adoptan como tema del cuadro estados mentales, representados con tanta fuerza que la apariencia normal de las cosas queda distorsionada. Sin embargo, la desventaja del expresionismo es que muchos estados mentales extremos son demasiado personales y apenas tienen significado e interés para quien no sea el propio artista. Pero en sus mejores cuadros, como *El grito*, los expresionistas pusieron al descubierto una amplia desesperación humana que nadie había expresado anteriormente en pintura. Worringer, el historiador de arte alemán, mantiene que el expresionismo no es simplemente un estilo, sino una fuerte tendencia que se repite principalmente en el norte de Europa, como si el mundo frío del norte indujera a sentimientos de inseguridad y temor. Si rastreamos el pasado de esta tradición, podremos explicar mejor los movimientos expresionistas modernos.

Los pintores de esa gran zona de la Europa central, lo que corresponde actualmente a Alemania y Austria, durante los casi doscientos años que siguieron a 1520 copiaban generalmente las tendencias artísticas de Italia y de los Países Bajos. Los pintores alemanes, a pesar de que viajaban y adoptaban ideas diferentes,

Los nuevos movimientos

En obras de Munch, Cézanne, Van Gogh y Gauguin. No es de extrañar que tuvieran mayor influencia los pintores que mostraban mayor emoción, como Munch y Van Gogh.

En 1905 se formó en Dresde un nuevo movimiento. Se denominó *Die Brücke* (el puente), porque sus fundadores querían vincular el pasado con el futuro. Iniciaron el movimiento cuatro estudiantes de arquitectura: Ernst-Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Fritz Bleyl y Karl Schmidt-Rottluff, quienes se dedicaron a la pintura, litografía y grabado en madera, porque en estos materiales podían expresar con mayor plenitud sus sentimientos.

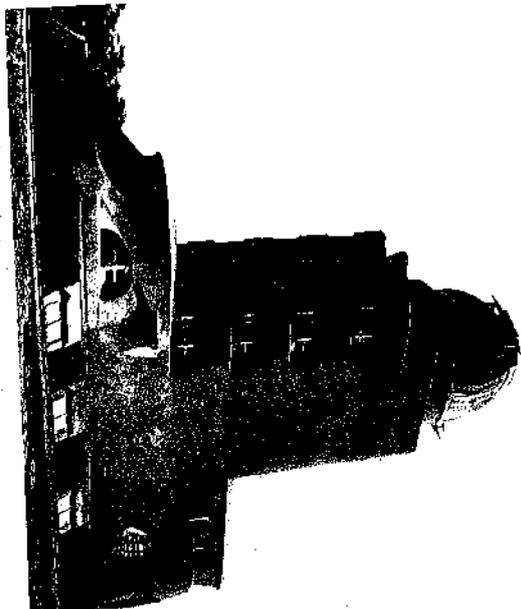
Ernst Kirchner, dibujo para la portada de *Die Brücke*, 1909, grabado en madera, Colección Neuenburg, Wallraf-Richartz-Museum y Museo Ludwig, Colonia



Los artistas de Die Brücke se entregaron frenéticamente a su labor. Trabajaban con un sentido de urgente creatividad, con una prisa real para dejar listo el cuadro. Utilizaban el tema del cuadro para comunicar sus sentimientos intensos y no dudaban en deformarlo hasta que conseguían el efecto buscado. En este aspecto eran parecidos a los artistas fauvistas, pero se negaban a reconocer ninguna influencia. Sus pinturas se parecen también a la obra de los cubistas en el hecho de tener muy poca perspectiva o fondo.

Erich Mendelsohn, Torre Einstein, Potsdam, 1919.

Después de la Primera Guerra Mundial, la arquitectura sufrió una influencia expresionista, antes de que los edificios se hicieran simples y funcionales de acuerdo con el nuevo estilo moderno.



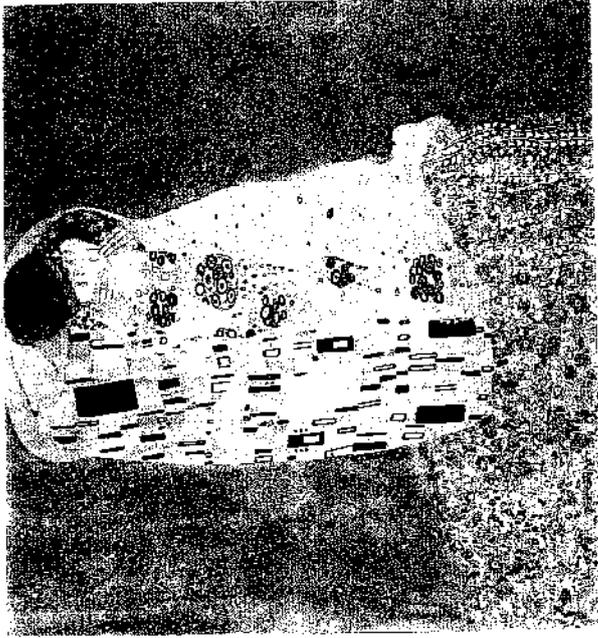
Ludwig Mies van der Rohe, edificio para oficinas en la Friedriehstrasse, Berlín (proyecto), 1919. Dibujo en perspectiva, carboncillo y lápiz sobre papel marrón montado sobre tabla, 170,6x120 cm. Colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York, donación de Ludwig Mies van der Rohe





Ernst Kirchner, *Cinco mujeres en la calle*, 1913, óleo sobre lienzo, 118,7x89,7 cm. Wallraf-Richartz-Museum, Colonia

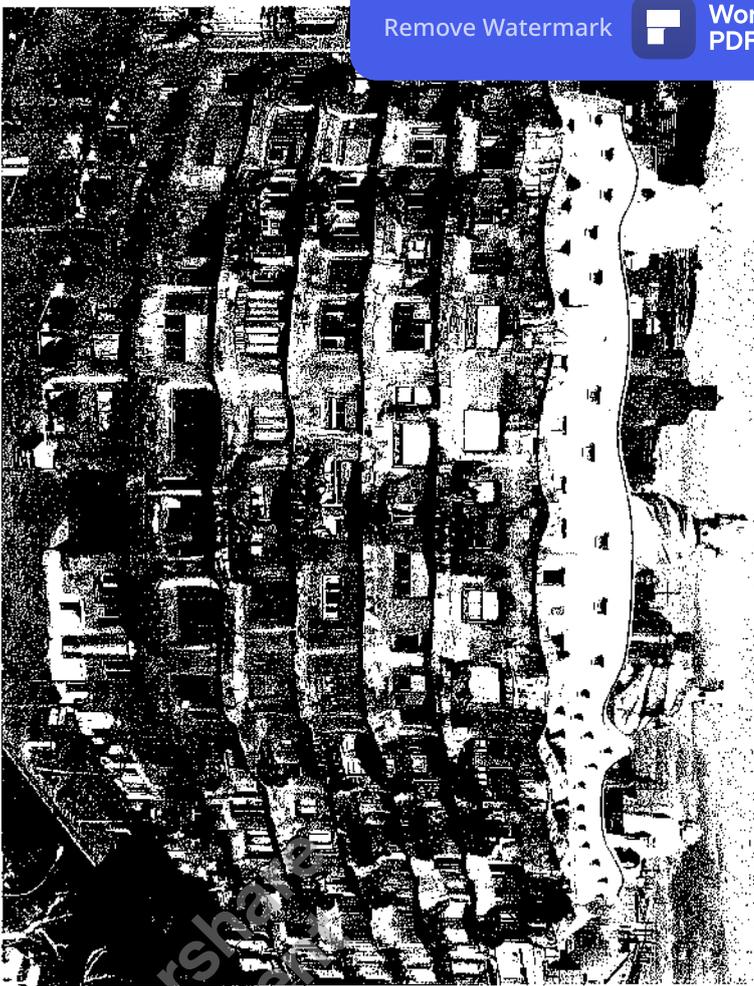
El enfoque expresionista, la atmósfera que estos artistas captaron y subrayaron, aparece bien expresado en la obra de Kirchner, *Cinco mujeres en la calle*. Unas mujeres en la calle pueden presentarse de maneras distintas. Estas mujeres, vestidas a la moda y con trajes caros, están frente a un escaparate mirando otros objetos de lujo. No es un tema siniestro, y sin embargo la atmósfera global de la pintura lo es. Las mujeres parecen congeladas en posturas enzadas. La actividad está concentrada en la pincelada seca y dura. Quizás son prostitutas caras, o quizás el pintor quiso que unas ricas esposas pareciesen caras prostitutas. Sus extremidades, los zapatos y los adornos del sombrero se afilan ofreciendo un aspecto enizado y vicioso, y este efecto se refleja en las caras con el carmín de sus labios y sus duras expresiones. Las ropas y sombreros oscuros, al contrastar con caras pálidas, pueden producir un efecto de fragilidad. Aquí intensifican la dureza, la dislocación. Las sombras verdes del fondo se reflejan en los tonos de la carne; todo contribuye a crear una atmósfera de decadencia. El tema se apretuja en el lienzo; no hay lugar para que descansa la vista.



Gustav Klimt, *El beso*, 1907, óleo sobre lienzo, 180x180 cm. Österreichische Galerie, Viena © Galeria Welz, Salzburgo. La decoración nos recuerda a Botticelli, pero la postura de los amantes es poco apacible

La Secesión de Viena

En 1898 se produjo en Viena otra Secesión del arte convencional. Fue dirigida por Gustav Klimt, que había estudiado en la Escuela Técnica con el distinguido profesor Laufberger, considerado muy moderno para su época. Klimt no tuvo que esperar mucho para recibir varios encargos importantes: ejecutó un telón de teatro para Karlsbad, ganó un premio para pintar los techos del Burgtheatre y realizó los plafones para la escalinata del Museo de Historia del Arte en 1890. En 1897, siendo miembro de la Künstlerhaus, una sociedad de arte conservadora, Klimt hizo algunas consideraciones críticas sobre su propia obra y la de otros artistas. Ello le llevó a formar su propio grupo y a fundar después la Secesión de Viena y su revista mensual, *Ver Sacrum*. El objetivo de la Secesión era lograr la interacción del arte con la vida, producir arte que significara algo para todo el mundo y que no estuviera basado en ideas viejas y copiadas. Sin embargo, la Secesión recibió algunas críticas muy severas por parte de intelectuales y artistas, quienes pensaban que había llegado el momento de que el arte fuese absolutamente veraz. Para ellos, la pintura de Klimt con sus formas de Art Nouveau y su decoración deslumbrante no era más que una fachada para los privilegiados, que escondía la realidad del decadente imperio de los Habsbur-



Antoni Gaudí, Casa Milà, "La Pedrera", Barcelona, 1906-1910

mènech i Montaner (1850-1923). Gaudí, sin embargo, es la única figura internacional del Modernisme catalán, dada la original configuración de todas sus obras. Las primeras se inscriben todavía dentro del gusto historicista, y en concreto neomedievalista, tan popular en toda Europa durante el siglo XIX. La Casa Vicens (1878-1880) o el Palau Güell (1885-1889) son testimonio de ello.

La obra magna de Gaudí comienza, no obstante, en 1883, al asumir un encargo del arquitecto Franciscó de Paula del Villar. Se trata del gran Temple Expiatori de la Sagrada Família, obra polémica, cuya construcción prosigue lentamente en la actualidad. El proyecto de esta gran iglesia neogótica es sumamente complejo, y al parecer Gaudí no lo terminó, pero a la parte estríctamente arquitectónica hay que sumar una decoración floral y figurativa que supera con mucho las características estilísticas del Art Nouveau.

Futurismo

En cuanto a arquitectura no religiosa, cabe destacar la Casa Milà (1906-1910), conocida popularmente como "La Pedrera" (La cantera). Toda la planta es una línea curva, así como su entrada frente fachada pétreo, donde, como en otras obras anteriores, muestra un perfecto dominio del hierro en las barandillas de los balcones. Toda ella evoca formas naturales y orgánicas, y la línea recta no aparece en ninguna parte.

El reconocimiento de Gaudí como el primer arquitecto del Modernisme catalán no deja de ser una paradoja, puesto que trabajó siempre de forma muy independiente y su obra no tuvo fieles seguidores. Su valor es, no obstante, incalculable.

(P. V.)

Futurismo

Los pintores futuristas, conducidos por el poeta Filippo Tommaso Marinetti, trabajaron en Italia desde 1906 a 1916, aproximadamente en el mismo período que los cubistas en Francia. Este grupo, entre quienes se contaba Umberto Boccioni, Gino Severini y Giacomo Balla, opinaban que Italia estaba anclada en las glorias del pasado y que era preciso que entrase en el futuro. Su objetivo más general era introducir la cultura europea en lo que consideraban como el nuevo y glorioso mundo de la tecnología moderna.

Los futuristas intentaron con todas sus fuerzas negar el pasado. Les interesaba mucho lo publicitario, y su Primer Manifiesto, escrito por Marinetti en 1909, era una alabanza a la juventud, las máquinas, el movimiento, la potencia y la velocidad. El Segundo, un año después, atacaba las técnicas clásicas de pintura y lo que denominaron el "modernismo superficial" del arte de la Sección. En esta época tenía mucha fuerza la idea del futuro como algo excitante y glorioso. La pintura de Picasso, la música de Igor Stravinsky, la tecnología moderna, todo parecía conducir a una era nueva y excitante. (Hoy, a finales del siglo XX, los cambios son tan rápidos que hemos dejado de pensar en el futuro en esos términos). La palabra clave de este nuevo movimiento era *dinamismo*, una fuerza universal, y esto es lo que la pintura debía mostrar. Los futuristas usaron el dinamismo para glorificar la violencia; su Manifiesto proponía prender fuego a los museos, guardianes del pasado, y consideraban la guerra como algo rápido.



Giacomo Balla, *Velocidad abstracta. El coche ha pasado*, 1913, óleo sobre lienzo, 50,2 x 65,4 cm. Tate Gallery, Londres © SPADEM

do, ruidoso y teatral. El intento de reconciliarse con la máquina glorificándola era fútil, tal como se evidenció en la Primera Guerra Mundial cuando las ametralladoras fueron la causa de un horror insospechado. Ahora parece que la auténtica contribución del futurismo fue su "simultaneidad", un procedimiento para situar visualmente juntas en una pintura cosas que suceden al mismo tiempo: sonido, luz y movimiento.

El futurismo fue un movimiento que abarcó todas las artes. Luigi Russolo, por ejemplo, pintor y músico, pintó una cuerda que sobresalía de un piano convirtiéndose en una forma, y desarrolló máquinas sonoras que formaron parte de los *happenings* musicales.

Los críticos del futurismo, muchos de ellos defensores del cubismo, les acusaban de ser fotográficos, y comparaban su obra con las fotografías de exposición múltiple a alta velocidad. Sin duda, los futuristas conocían la obra de Muybridge, fotógrafo inglés que trabajaba en Norteamérica, y de Marey, fisiólogo francés, pero negaban su influencia. Aun así, cuando contemplamos obras futuristas, no podemos dejar totalmente de lado la influencia de la fotografía.

Umberto Boccioni, *Formas únicas de continuidad en el espacio*, 1913, bronce (molde 1913), 111,4 cm. de altura. Colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York, adquirido a través del legado de Lillie P. Bliss © SPADEM



Étienne-Jules Marey, *Fases sucesivas de un salto de longitud*, cronofotografía tomada por E.-J. Marey, *Movimiento*, Nueva York, 1895



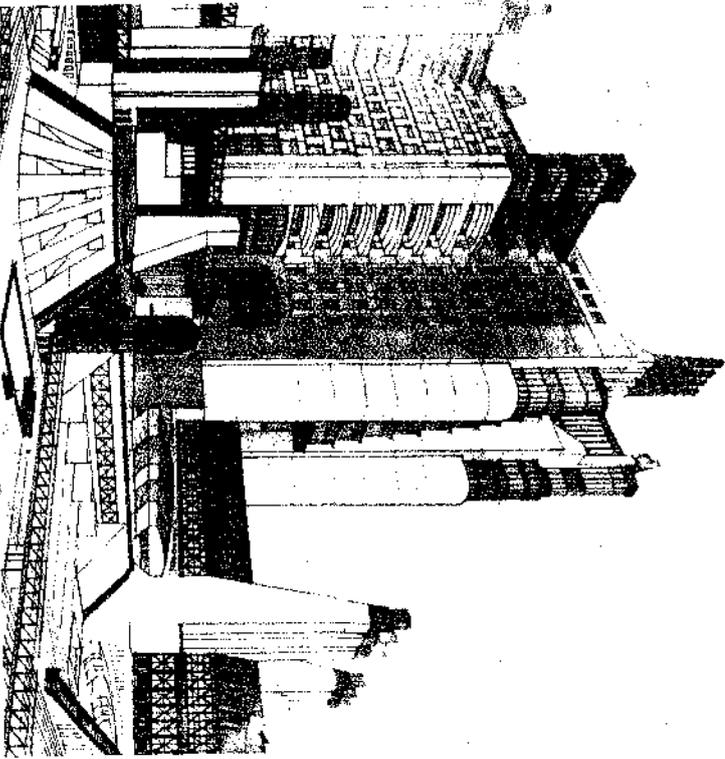
La escultura de Boccioni, *Formas únicas de continuidad en el espacio*, presenta con una gran vehemencia el dinamismo de la figura humana. Parece que encarna el movimiento en forma tridimensional, con luz e incluso sonido. Boccioni habló de la necesidad de romper los rígidos contornos de la figura, de crear una continuidad dinámica en el espacio y de fusionar la figura con su medio ambiente. El título de la cronofotografía de Marey e *Fases sucesivas de un salto de longitud*; se hace difícil creer que estas dos obras sean meras evoluciones paralelas.

¿Podría existir una arquitectura futurista? Se discutía, ya en aquella época, si el arquitecto Antonio Sant'Elia era un futurista. Su visión de ciudades con circulación a muchos niveles, con túneles para vías de ferrocarril y carreteras, coronadas por espacios de aterrizaje para la aviación, parecía profetizar realmente las necesidades urbanas de la segunda mitad de siglo. Sant'Elia podría perfectamente haber conocido el trabajo del arquitecto vienés

Loos (p. 16). Tampoco sus edificios tienen ornamentación, pero Sant'Elia va más allá y permite que la función se manifieste formando parte del diseño. Los ascensores están situados en el exterior del edificio porque en movimiento quedan bien, expresan algo que al arquitecto le interesa poner de relieve. La nueva ciudad de este cuadro no pasó de ser una idea; nunca se construyó. Boccioni y Sant'Elia murieron combatiendo en la Primera Guerra Mundial. No es de extrañar que este movimiento fuera incapaz de sobrevivir a la concreción real de sus ideales de violencia y mecanización y que pronto se desintegrara.

La obra de Balla, *Velocidad abstracta* — *El coche ha pasado*, resume, ya en su título, la idea futurista de lo que debería ser la pintura. Balla dijo: "Cuando el objeto se mueve a gran velocidad, todo lo demás se mueve. El coche se precipita y penetra, al

no Sant'Elia, *La Cina Nuova*, perspectiva, lápiz y tinta. Museo Civico. Como: Las más logradas descripciones futuras del movimiento, ¿se produjeron en pintura, escultura o en arquitectura?



pasar, en todo lo demás; revienta los átomos de luz y deja a su paso un estremecimiento."

Otra pintura que da importancia a una forma dinámica de movimiento, movimiento humano esta vez, es *El baño de fango* del artista inglés David Bomberg. Bomberg fue miembro del grupo Vorticista, el equivalente inglés del futurismo. El movimiento fue iniciado hacia 1912 por el pintor Wyndham Lewis y el poeta Ezra Pound. La obra de los vorticistas era más abstracta que la de los futuristas y estaba más cerca del cubismo. David Bomberg había trabajado con artistas de ambos movimientos, y en *El baño de fango* vemos la combinación de las técnicas que aplicó (p. 34).

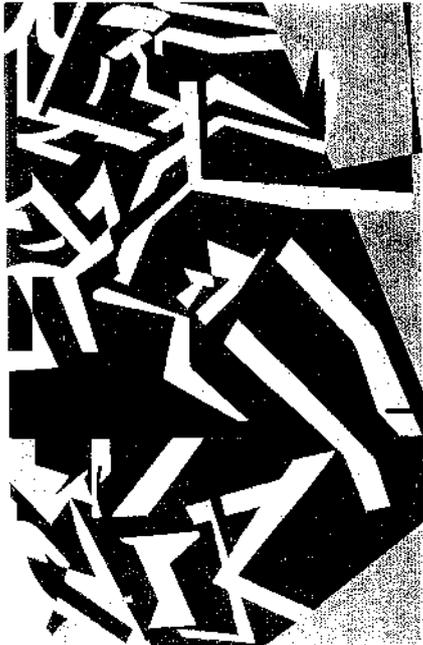
La idea de pintar un grupo de figuras en movimiento se le ocurrió a Bomberg después de visitar unos baños públicos en el East End de Londres. Las figuras están aplanadas y simplificadas hasta casi convertirse en formas abstractas, y sin embargo animan toda la superficie de la pintura. Las formas angulosas y el color intenso incrementan la sensación de movimiento, mientras que el rectángulo rojo recortado y el palo vertical negro definen el espacio y parecen contener el movimiento casi salvaje de las figuras.

Bomberg utilizó formas y color para representar el movimiento, y a la vez estas mismas formas y el color controlan el movimiento en el espacio poco profundo del cuadro. El artista confía del todo en lo que está haciendo, y si en una pintura puede combinar varias técnicas es porque las entiende perfectamente.

Hacia 1910 las ideas de los movimientos modernos se habían difundido por Europa. La acumulación de movimientos e ideas era ahora mayor debido a la mayor rapidez de los viajes y las comunicaciones. En París los cubistas sabían lo que estaban haciendo en Milán los futuristas. Marcel Duchamp, quien trabajaba en París al estilo fauvista, estuvo influido por el cubismo y pintó una figura bajando una escalera en la cual el tratamiento de la figura es cubista, la sensación de movimiento futurista y el conjunto presenta el aspecto de una fotografía de exposición múltiple (p. 34).

Este cuadro causó una enorme indignación cuando, en 1913, fue expuesto en Nueva York. La gente no estaba acostumbrada a estas pinturas revolucionarias, o a las ideas que había detrás, pero todavía captaban el tema en su nivel más simple y respon-

David Bomberg, *El baño de fango*, 1914, óleo sobre lienzo, 152,4 x 224,2 cm. Tate Gallery, Londres

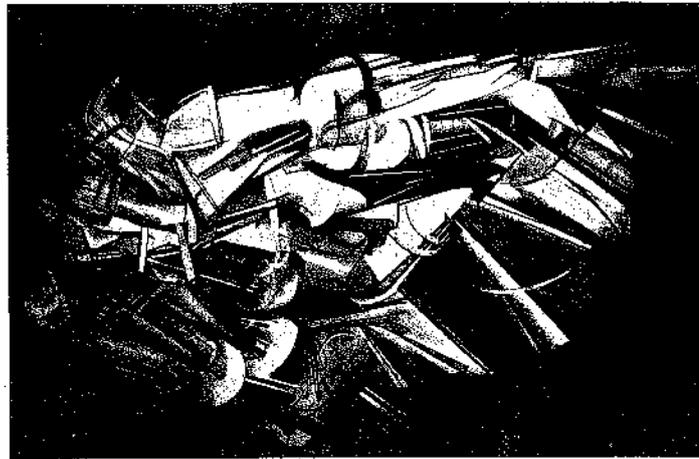


3. El camino hacia la abstracción

Los rusos

Hacia fines de siglo XIX, el pintor del Art Nouveau alemán, August Endell, había dicho que estaba a punto de aparecer un arte totalmente nuevo, un arte con formas que no significarían nada, que no representarían nada y que no recordarían nada, pero que producirían el mismo efecto emocional que la música. La música, que procede de la mente del compositor, y que sólo se convierte en real cuando es interpretada, crea un estado anímico o una atmósfera, o incluso sugiere formas y colores en nuestras mentes. Cuando llega a nuestros oídos por medio de los instrumentos se hace completa. ¿Por qué las formas y los colores que hay en la mente del artista, y que quizás no representan un objeto reconocible, no pueden también completarse cuando se pintan sobre un lienzo? Estos razonamientos de la época nos demuestran que la abstracción dentro del arte estaba ya en marcha. Wassily Kandinsky es el artista a quien suele atribuirse la invención de la pintura abstracta.

Kandinsky, que nació en Rusia y que había estudiado música, dejó escritas sus sensaciones al visitar la Exposición Impresionista de Moscú en 1895. Allí comprendió, por vez primera, que una pintura podía ser la expresión de un sentimiento, aunque faltara un tema reconocible. Cuando llegó a Múnich en 1896 se encontró con que otros artistas pensaban en términos parecidos. En Alemania reinaba la agitación, y algunos filósofos, como Nietzsche, anunciaban que la espiritualidad había muerto. En este clima habían brotado varias sociedades y órdenes relacionados con el misticismo, como los teósofos y los rosacruces, con la intención de colmar el vacío espiritual. Surgió un nuevo interés por las religiones orientales, la meditación, el ayuno, por todo lo que podía estimular la naturaleza espiritual del hombre. Se hablaba también de la abstracción en el arte, de la posibilidad de que las formas y el color procedentes de la imaginación del artista bastaran para expresar sus ideas de modo completo, sin necesidad de un tema reconocible. La abstracción en arte podía considerarse como una evasión de la dura realidad.

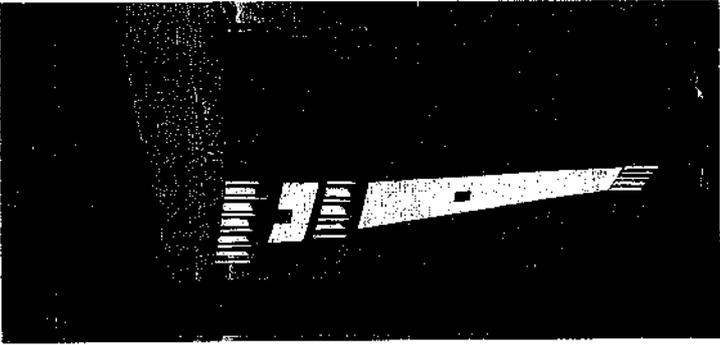


Marcel Duchamp, *Desnudo bajando una escalera* n.º 3, 1912, acuarela, lápiz y pastel sobre una base fotográfica, 147 x 90 cm. Museo de Arte de Filadelfia, Colección de Louise y Walter Arensberg © ADAGP

dian a él. La gente se había habituado a ver guitarras o fruteros “distorcionados”, pero era insultante ver una figura humana tratada como una máquina en movimiento. Esto perturbaba sus ideas sobre la pintura y sobre las personas.

4. La fantasía y el subconsciente

En 1906, Giorgio De Chirico, un pintor italiano, visitó Alemania y quedó impresionado por el tono siniestro de la pintura romántica alemana (p. 20). Continuó pintando naturalezas muertas y paisajes que, a pesar de su técnica precisa, estaban cargados de incertidumbre y de desasosiego. Parecían vacíos e irresueltos, parecían incluso amenazadores, como si De Chirico se hiciese eco de los sentimientos negativos y destructivos de los años que precedieron a la Primera Guerra Mundial.



Giorgio De Chirico, *La nostalgia del infinito*, fechada en 1911, pintado en 1913-1914, óleo sobre lienzo, 135,3 × 64,8 cm. Colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York © SPADEM. A de Chirico se unieron otros pintores que también tomaban sus temas de la imaginación, los sueños y la fantasía infantil. Se denominaron pintores *metafísicos*; para ellos la razón y la lógica no tenían lugar en el arte.

Dada

Dada La primera Guerra Mundial, que tanto había excitado a los futuristas, provocó una reacción bastante opuesta en otro grupo de escritores y artistas que eligieron el nombre *Dada*, palabra que en lenguaje infantil quiere decir "caballito de cartón", pero al ser lenguaje infantil podía significar cualquier cosa. Estos escritores y artistas creían que una sociedad capaz de producir algo tan horripilante como la Primera Guerra Mundial era una sociedad malvada, cuya filosofía y cultura deberían destruirse totalmente, ya que estaba social y moralmente en bancarota.

Dada fue una actitud más que un estilo; fue un movimiento internacional literario y artístico entre los años 1915 y 1922. Lo fundaron el pintor Hans Arp, el poeta Tristan Tzara y otros escritores en el Café Voltaire de Zúrich, en donde los artistas *Dada* presentaron por vez primera espectáculos estrafalarios de música y danza. Aproximadamente al mismo tiempo Marcel Duchamp, Man Ray y Francis Picabia fundaron en Nueva York un grupo similar. Posteriormente, en 1918, los dos grupos se reunieron en Lausane y publicaron un *Manifiesto* y una revista.

Los dadaístas se propenían a destruir de diversos modos el arte establecido. Se burlaban de los objetos artísticos que habían sido venerados durante siglos. Cogían objetos de uso cotidiano y los exponían presentándolos como objetos artísticos. Duchamp presentó un orinal como pieza escultórica, la tituló *Fuente* y firmó R. Mutt. No fue aceptada en la exposición de Nueva York de 1917, y Duchamp, que formaba parte del Comité seleccionador, publicó a través de un amigo una declaración diciendo que lo importante no era que el Sr. Mutt hubiera fabricado por sí mismo la fuente; lo importante era que la hubiera escogido. Duchamp afirmaba en definitiva que el arte establecido ya no significaba nada, que la casualidad tenía mucho más significado y más sentido que el arte de una sociedad podrida. Arp hizo un *collage* aleatorio, esparciendo sobre el cuadro trozos de papel para obtener así un resultado accidental; proceso éste muy diferente al de los *collages* cubistas de años anteriores.

El pintor y poeta Kurt Schwitters, que en aquella época había salido de Hanover como exiliado, hizo también *collages* con objetos encontrados casualmente y los denominó *Merz*. Esta palabra, *Merz*, era su marca registrada y representaba la libertad en el proceso de creación, pero una libertad con raíces en las disciplinas tradicionales; era una actitud que no coincidía con la auténtica anarquía dadaísta. *Merz* se amplió introduciéndose en

establecido, como había intentado el dadaísmo. Los surrealistas decidieron que el punto de vista racional y científico había ocupado demasiado tiempo un primer plano; querían liberar la imaginación y que la gente tomara conciencia de su aspecto poético, más que de su aspecto científico. Apollinaire había acuñado en 1917 el nombre *surrealista* para describir una de sus obras de teatro. El movimiento artístico comenzó en 1924 y continuó durante la década de 1930. El escritor francés André Breton organizó el movimiento y presentó sus teorías. Breton estudió la obra de Freud sobre el psicoanálisis y se consideró un discípulo suyo, pero el descubrimiento que hizo Freud del funcionamiento de la mente inconsciente y el uso científico de este descubrimiento por parte suya, no coincidían en absoluto con la idea surrealista de una libertad total de expresión.

Las raíces del surrealismo se remontan muy lejos. A principios del siglo XX, cuando se escribía tanto sobre el inconsciente, la vanguardia literaria y pictórica se interesó por el pintor del siglo XV Hieronymus Bosch, porque en sus pinturas El Bosco trajo en símbolos los más profundos deseos y temores del hombre medieval. Algunos de estos símbolos eran tradicionales; otros procedían de la imaginación del artista. En la Edad Media estos sentimientos intensos estaban casi en la superficie y bastaba un simple paso para hacerlos visibles en pintura. El Bosco mostró en su época lo que Freud mostraría más tarde y de un modo más científico: que el símbolo puede constituir el vínculo entre la mente consciente e inconsciente.

El Satanás del panel de El Bosco, *Los condenados en el infierno*, no es un Satanás convencional; no tiene cuernos ni cola, ni una expresión diabólica. Está sentado en un taburete y se mete en el pico pecadores que luego pasan directamente a través de suyo. La cabeza de Satanás es la cabeza de un pollito de un día de edad, lo cual resulta muy extraño porque de entrada pensamos que un pollito es un ser inocente. Este Satanás no siente placer alguno en devorar pecadores. Coge a otro y lo empuja hacia dentro como si realmente no lo quisiera, y al no deseado realmente nunca quedará satisfecho con ello. Actúa con indiferencia, y de ahí el aspecto terrorífico que manifiesta.

El muchacho de Magritte, al igual que el Satanás de El Bosco, actúa también con indiferencia. Va bien vestido y, sin duda, no está hambriento, lo que hace todavía más desagradable que se esté comiendo un pájaro recién muerto. Su rostro es inexpressivo y también él está destruyendo sin ningún motivo. También él ha perdido ya toda esperanza. Este muchacho ha sido



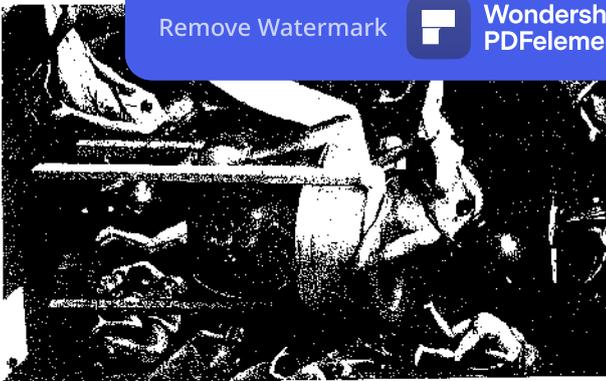
Kurt Schwitters, *Establo* Merz, 1945. Subvención de la Hutton Gallery, Universidad de Newcastle upon Tyne. © COS-MOPRESS & SPADEM. La construcción de establo, montada sobre pedazos de alambre y palos, "prototipo" de la pared como un hongo exótico y contiene una colección de rarezas: un huevo de porcelana, una bola de goma, un trozo de rueda de carro

la música, en la poesía y en habitaciones enteras cubiertas con objetos encontrados. Schwitters trabajó posteriormente en Inglaterra, y en el Lake District cubrió una pared de un granero con objetos encontrados. Esta pared ha sido trasladada a la Universidad de Newcastle.

Sin duda, *Dada* consiguió provocar el escándalo, pero en el aspecto positivo, y como muchos de los demás movimientos, hizo que la gente mirara las imágenes de una manera distinta. Las pinturas y los objetos *Dada* obligaban al observador a poner en tela de juicio las realidades aceptadas y a reconocer el papel del azar y de la imaginación. Después de la guerra se celebraron en París varias exposiciones y los artistas *Dada* entraron en contacto con André Breton, que se había convertido en el portavoz de otro movimiento, el *surrealismo*. Finalmente, hacia 1922, muchos de los artistas *Dada* se habían comprometido con el surrealismo.

Surrealismo

El surrealismo surgió tanto de la pintura metafísica, que se inspiraba en la imaginación, como de *Dada*, con su insistencia en la ordenación casual de los objetos. Al surrealismo le interesaba más explorar e ilustrar la mente inconsciente que destruir el arte



Arriba

Hieronymus Bosch, *Satán, del panel derecho de Los condenados en el infierno*, del tríptico *El jardín de las delicias*, 1500, óleo sobre tabla, 222×97 cm. Museo del Prado, Madrid

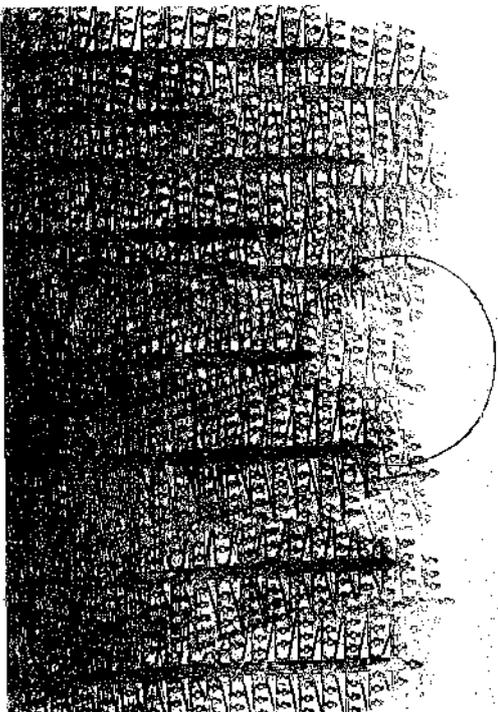
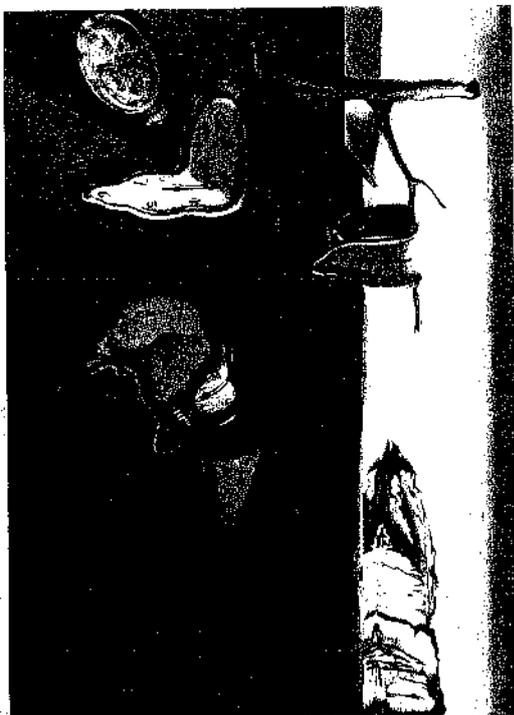
Arriba a la derecha

René Magritte, *El picador*, 1926, óleo sobre lienzo, 74×98 cm. Kunstsammlun g, Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf © COSMO PRESS & SPADEM



Salvador Dalí, *La persistencia de la memoria*, 1931, óleo sobre lienzo, 23,7×32,5 cm. Colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York, donación anónima © ADAGP

Max Ernst, *Bosque y sol*, 1925, *forrage* en lápiz negro, 20×28 cm. Colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York, donación de Mme. Helene Rubinstein © SPADEM



extraído del mismo fondo de común experiencia humana y de común terror humano que Satanás, el fondo que denominamos “inconsciente colectivo”.

Más de cuatrocientos años separan a El Bosco de Magritte y sin embargo ambos utilizan símbolos para expresar el mismo sentimiento de desesperanza.

Salvador Dalí, otro pintor con una gran precisión técnica, decía tener exactamente las mismas tendencias que un psicópata: alucinaciones, visiones y obsesiones, pero a diferencia de un psicópata que cree que sus propias fantasías son realidades, él era totalmente consciente de la diferencia entre el mundo imaginario y el mundo real. Dalí, pintándolas, pone sus vividas fantasías personales en contacto con el mundo y de este modo se hacen reales.

Los relojes blandos de Dalí, como tantas otras imágenes surrealistas, tienen su origen en un juego de palabras; en este caso se trata de la acción de sacar la lengua, *la monte molle*, que significa también “reloj blando”. Los relojes aparecen pintados como lenguas blandas. Dalí manifestó que eran también objetos masoquistas a los que aguardaba un destino terrible. Los relojes esperaban en la orilla sabiendo que los tiburones del tiempo mecánico se los tragarían, del mismo modo que el lenguado se aplana dispuesto a que se lo trague el tiburón.

Posiblemente el mayor artista surrealista fue Max Ernst. Parecía surrealista por temperamento. Desde muy temprana edad

tuvo una imaginación fértil; observaba con viveza la realidad y dejaba que su fantasía jugara con ella. Le parecía algo totalmente natural pintar sus fantasías y sus alucinaciones autoinducidas. Ernst solía pintar bosques, bosques muy densos y siniestros. El sol brilla sobre ellos, pero no penetra en su interior; a veces sus ciudades aparecen del mismo modo. Estas pinturas nos aterrorizan de un modo sutil; cuanto más las exploramos, más se parecen a una pesadilla.

Ernst, al escribir sobre el bosque, dijo que era un lugar perfecto para la imaginación y un lugar donde una persona corría



Joan Miró. *Tierra labrada*, 1923-1924

peligro de muerte. Ésta era la mezcla de fascinación y terror que había sentido el joven Ernst al entrar por vez primera en un bosque. A simple vista los cuadros resultan muy atractivos como decoración, pero poco a poco sus rasgos siniestros se ponen de manifiesto. Los bosques de Ernst están llenos de símbolos, como los del pintor romántico alemán Caspar David Friedrich (p. 21), pero sus símbolos, al no ser tradicionales, son más difíciles de analizar. Son símbolos que proceden de su imaginación, y a nosotros nos corresponde identificarlos o no con ellos.

Otro pintor español que estuvo en contacto con el grupo surrealista de París y que firmó también su primer Manifiesto en 1924 es Joan Miró. En aquel momento su obra manifestó la preocupación onírica común a todo el grupo, aunque pronto tendería hacia una mayor estilización y al uso de unos pocos colores (rojo, azul, amarillo y negro), característica fundamental de su producción posterior.

5. Más allá de los movimientos

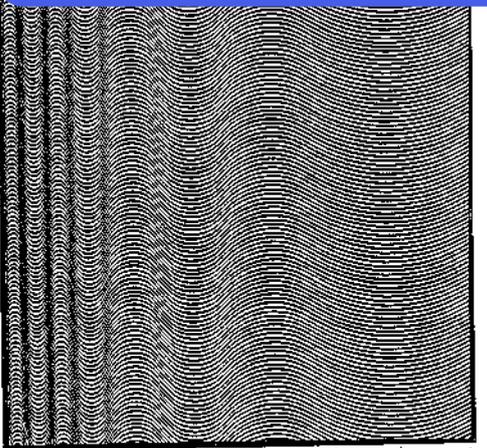
La Escuela de París

Desde luego no todos los pintores, escultores y arquitectos participaron con el mismo entusiasmo en los nuevos movimientos. Hubo muchos que siguieron la tradición y que aprovecharon en mayor o menor medida las nuevas ideas. Entre ellos está la Escuela de París, que agrupó a muchos pintores y escultores, algunos franceses, y otros de diferentes países llegados a París, que era el centro artístico del momento. Vivieron y trabajaron en esta ciudad desde principios de siglo hasta la década de los años 30. Algunas de sus obras nos parecen actualmente muy familiares, y es porque son decorativas e inteligibles, y por ello suelen reproducirse en objetos cotidianos, como calendarios o felicitaciones. Cuando miramos pinturas de Chagall, Rouault, Soutine y Modigliani, hay muchas cosas que nos conmueven o nos deleitan. Nos damos cuenta también de lo mucho que deben a las ideas de los nuevos movimientos.

Sólo hay espacio ahora para citar un ejemplo, *París tras la ventana*, de Chagall (p. 54). Chagall llegó a París procedente de Rusia en 1910, cargado con recuerdos de una infancia judía y con imágenes folklóricas. En París le influyó el color de los fauvistas y, en cierta medida, el tratamiento cubista del espacio; sin embargo pintó en un estilo completamente propio. Sus temas son realistas, puesto que reconocemos inmediatamente lo que son, pero están dispuestos de modo irreal. Las figuras suelen estar cabeza abajo o volando. Chagall ya pintaba así diez o doce años antes de que los surrealistas empezaran a destacar como los pintores de la fantasía. Regresó unos años a la Unión Soviética, y allí entró en contacto con los movimientos suprematista y constructivista, pero en 1920 volvió a París. En aquel entonces ya su reputación era internacional.

Escultura

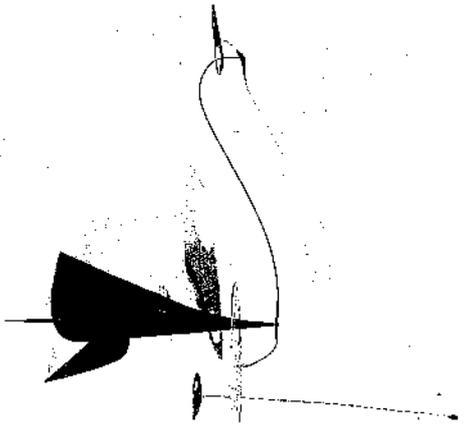
El amigo y maestro de Modigliani, el escultor Brancusi.



Arriba
Bridget Riley, *La caída*, 1963, emulsión sobre tabla, 141x140,5 cm. Tate Gallery, Londres

Arriba a la derecha

Alexander Calder, *móvil, Pequeño azul debajo del rojo*, ca. 1950, composición con hierro, 147x208 cm. Cortesía del Fogg Art Museum, Universidad de Harvard. Adquisición de la Fundación Louise E. Betrens © ADAAGP.



Andy Warhol, Marilyn Monroe, 1967, serigrafía, 91,4x91,4 cm. Tate Gallery, Londres © SPADDEM



están construidas para moverse con el sol y el viento; son una combinación de paisaje, ciencia y arte.

Arte pop

Los pintores que en los años 40 eran estudiantes, en la década de los 60 reaccionaron contra el expresionismo abstracto reemplazando imágenes de objetos cotidianos con técnicas del cine, de la publicidad televisada y de los periódicos y revistas. A esto se llamó arte *pop*. Quizás los artistas querían reflejar la vida urbana de tanta gente, mantenerse al día y convertir el arte en la vida misma. El arte pop estaba lleno de las cosas "super-reales" que bombardean nuestra vista a diario, y aunque esto debería haber derribado las fronteras existentes entre la vida y el arte, no sucedió así. Parecía más bien que el arte se estaba replegando sobre sí mismo, convirtiéndose en un asunto de selección rigurosa y determinadas técnicas de estudio. Si los temas no tienen aparentemente un significado, su intención se convierte en algo esotérico. Una libertad excesiva para elegir el tema acaba aislando una vez más al artista. Las figuras de los interiores pop parecen estar tan solas como las figuras oníricas de la pintura surrealista.

Un invento de arte en movimiento que hace disfrutar a muchos niveles es el "móvil". La idea del móvil, creado por Alexander Calder, surgió al preguntarse el artista cómo se verían los rectángulos de Mondrian si pudieran moverse. Calder experimentó primero con formas que se movían manualmente, y a partir de 1932 instaló sus formas ameboides en suspensión para que se movieran con una corriente de aire. Estas formas irregulares moviéndose apaciblemente en las corrientes de aire nos recuerdan la idea constructivista de que el arte, moviéndose y cambiando constantemente, podía representar la vida. Algunos artistas norteamericanos adoptaron la escultura cinética; en particular el sudamericano Orteros, cuyas grandes esculturas ambientales

Presentar objetos cotidianos como arte no era nuevo; los dadaístas lo habían hecho para manifestar su aversión a las obras de arte tradicionales. Stuart Davis, en los años 20, lo había hecho para captar la vida del momento. Ahora lo hacía Andy Warhol utilizando, como Davis, técnicas gráficas. Warhol cogía una persona u objeto familiar y lo multiplicaba en hileras con ligeras diferencias de impresión; el ojo tiene que seguir entonces las líneas de repetición y captar la distorsión. Las técnicas gráficas permiten reproducir a Marilyn Monroe en hileras, distorsionada, manipulada o destruida. Quizás Warhol nos esté recordando que también a una persona pueden hacérselle tales cosas. El arte pop

Morris Louis, *Vav*, 1960, acrílico sobre lienzo, 260,4 x 359,4 cm. Tate Gallery, Londres

Robert Morris, *Sin título*, 1967-1968, fieltro rojo de 457 x 183 cm. Instituto de Artes de Detroit

cuenta una historia, tanto respecto al tema y a sus conexiones, como a los cambios que experimentan los procesos gráficos y a su superposición.

Otra innovación de los años 60 fue el lienzo con forma recortada. La preocupación por el tema era tal que se prescindía totalmente del fondo porque resultaba superfluo. La forma del tema, una bandera triangular, por ejemplo, daba la forma al cuadro; no hay fondo. Es un intento drástico de eliminar la profundidad, de romper completamente con la idea renacentista de la perspectiva. Pero aún así, en algunas de estas pinturas los contrastes de color crean profundidad, y la expresión individual invalida la teoría. Otra forma de prescindir del fondo en los años 60 fue pintar directamente sobre el lienzo sin imprimación previa, de modo que la pintura penetrase y pasase a formar parte de él. Morris Louis dejaba correr lienzo abajo velos de color en finos estratos transparentes. El escultor Robert Morris conseguía, de otro modo, un movimiento de corriente. Sus trozos de fieltro están adheridos a una pared y descienden hasta el suelo, retorciéndose a medida que caen. Tampoco aquí hay fondo. El fieltro y sus sombras producen un efecto de misterio.

Vuelta al realismo

Durante las exploraciones y evoluciones de los años 60 continuó trabajándose el retrato realista y la pintura de paisaje. Los realistas sociales utilizaron la fotografía como referencia. Y era importante que la fotografía no fuese buena; el acabado había de



Don Eddy, *Sin título*, 1971, óleo sobre lienzo, 122 x 167 cm. Ludwig Sammlung, Neue Galerie, Aachen

efectuarse en la misma pintura. La fotografía solía utilizarse unos meses después de su toma, y a menudo era en blanco y negro, de modo que el color y la atmósfera de la pintura no guardaban apenas parecido con la escena original. La obra de Don Eddy, *Sin título* (1971), es una pintura en color, sacada no de la vida, sino de fotografías en blanco y negro. Al artista le interesa establecer tensiones espaciales sobre un lienzo plano y desarrollar su propia teoría del color.

Esta obra, a pesar de la precisión de su tratamiento, apenas se interesa por el tema. Realmente es un ataque más a los valores de la pintura, ya que puede reducir el tema a un mero accidente: convertir al pintor en una máquina.

Gogh, Vincent. Nació en Zundert (Países Bajos) en 1853. Comenzó a pintar en 1880. Se trasladó a París en 1886, en donde sufrió la influencia del impresionismo, y a Artes en 1888, en donde trabajó en su propio estilo postimpresionista basado en colores que expresan emociones intensas. Enunció y tuvo que ser internado en un manicomio, y allí continuó pintando hasta el suicidio en 1900. Tuvo una gran influencia sobre los fauvistas y los expresionistas alemanes.

Wright, Frank Lloyd. Nació en Wisconsin en 1869. Colaboró con Louis H. Sullivan desde 1888 hasta 1893, cuando empezó a trabajar como arquitecto por su cuenta. Desarrolló nuevas formas adaptadas a la vivienda moderna y nuevas técnicas estructurales. Especialmente famoso por sus casas "pradera", fue un profesor de gran influencia. Murió en 1959.

Glosario

ABSTRACCIÓN POSPICIÓRICA: Movimiento artístico de la década de los años 60. Reaccionó contra el expresionismo abstracto produciendo composiciones grandes, frías, impersonales y de colores ordenados.

ACTION-PAINTING (Pintura de acción): Método pictórico consistente en arrojar pintura, derramarla o dejarla caer gotearo sobre el lienzo.

ART DÉCO: Movimiento de diseño que reconstruyó el arte con la era de la máquina. Dio lugar a la aparición de cerámicas, tejidos, muebles modernos, característicamente geométricos y aerodinámicos, que se producían industrialmente.

ART NOUVEAU: Estilo decorativo, dedicado especialmente a la arquitectura, la decoración de interiores y a la ilustración de libros. Se difundió por Europa entre 1890 y 1900. Es esencialmente ornamental y utiliza trazos largos curvados sinuamente y formas de plantas trepadoras con muchos zarcillos.

ARTE ABSTRACTO: Arte que no imita ni representa directamente la realidad exterior, tanto si el artista no se inspira en la realidad como si el tema no puede describirse. Se basa en la idea de que el color y la forma tienen su propio valor artístico.

ARTE CINÉTICO: Arte "móvil" basado en la teoría de que la luz y los objetos en movimiento crean una obra de arte. Su forma más simple es un "móvil". En obras más complejas se introducen motores.

ARTE POP: Arte que trata, como formas artísticas en sí mismas, objetos de la vida cotidiana producidos por la cultura de masas: anuncios, fotografías, latas de cerveza, etc.

ARTS & CRAFTS MOVEMENT: Movimiento promovido por William Morris a finales del siglo XIX, que pretendía revivir criterios de diseño, volviendo a los ideales y a las técnicas del arte medieval. Los artistas realizaban a mano muebles, tejidos, papeles pintados...

BAUHAUS: Escuela de arquitectura, artesanía y diseño fundada en Weimar en el año 1919 por

Walter Gropius. Se trasladó a Dessau en 1926, a Berlín en 1932 y en 1933 fue clausurada por los nazis. Intentó reconectar el diseño especializado con las modernas técnicas industriales, y tuvo una amplia influencia en Europa y América después de la dispersión de sus colaboradores.

BLAUE REITER, DER (El caballo azul): Movimiento artístico formado en Múnich en 1911. Celebró dos exposiciones, en 1911 y 1912. Sus miembros se dispersaron a raíz de la guerra de 1914. Abrazó muchas tendencias del arte moderno, pero fundamentalmente el expresionismo. Kandinsky, Marc, Klee y Macke, entre otros, formaron parte de él.

BRÜCKE, DIE (El puente): Movimiento artístico fundado en Dresde en 1905 y disuelto en 1913. Influenciado por el fauvismo y básicamente por el expresionismo, contó con artistas como Kirchner, Schmidt-Rottluff y Beyerl; tuvo una importancia adicional porque hizo revivir las artes gráficas, especialmente la xilografía.

COLLAGE: Obra plástica obtenida al adherir sobre un lienzo o tabla diferentes materiales, papel impreso de colores, telas y cuerdas.

CONSTRUCTIVISMO: Movimiento abstracto de escultura y arquitectura. Fundado en la Unión Soviética hacia 1917-1920 por Naum Gabo y Anton Pevsner.

CUBISMO: Estilo pictórico creado por Picasso y Braque. Abandona la representación de una única perspectiva del tema y en su lugar combina diversas perspectivas superpuestas, a menudo en formas cuboides o geométricas. Primera fase, 1907-1909; segunda (cubismo analítico), 1909-1911; tercera (cubismo sintético), 1911-1916.

DADA: Movimiento artístico fundado en Zürich en 1915. Violentamente opuesto a la tradición, al arte y a la sociedad establecida. Pretendía escandalizar a la opinión pública acentuando lo absurdo.

DAU'AL SET: Grupo artístico creado en Barcelona en 1948, integrado por J. Brossa, A. Puig, M.

JUGENDSTIL: Término alemán para referirse al *Art Nouveau*.

NATURALEZA MUERTA: Pintura de objetos, a menudo flores, frutos y libros.

PASO, EL: Agrupación de artistas plásticos españoles reunidos para revitalizar el arte español de la posguerra. Creado en 1957, firmaron su manifiesto Canogar, Feito, Francés, Millares, Saura, Rivera, Serrano, Suárez, Conde y Ayllón.

POSTIMPRESIONISTAS: Término que utilizaron Gauguin, Matisse, Van Gogh, Seurat y Picasso cuando expusieron en 1910, para designar su reacción ante el impresionismo.

RAYONISMO: Movimiento artístico fundado en Rusia en 1911-1912 por Mikhail Larionov y Natalia Gontcharova. El cuadro debe parecer que flota en el tiempo y en el espacio, gracias a rayos de color paralelos y perpendiculares.

REALISMO SOCIAL: Pintura realista de escenas contemporáneas, a menudo de los sectores sociales menos favorecidos.

SECESIÓN: Abandono de las entidades expositivas e instituciones académicas por parte de grupos de artistas en Austria y Alemania, para llegar a establecer movimientos "modernos".

SECESIÓN DE VIENA: Secesión dirigida por Gustav Klimt en 1898.

STIJL, DE: Publicación holandesa, periódica de arte, promovida por Piet Mondrian y el neoplasticismo entre 1917 y 1928. Nombre que recibía también el grupo de artistas relacionados con la publicación.

SUPREMATISMO: Movimiento fundado por Malevich en 1913, basado en la utilización de formas geométricas simples para buscar un arte "puro", libre de toda emoción o asociación.

SURREALISMO: Movimiento que reunía, entre otros, a Magritte, Dalí, Masson, Ernst, fundado por André Breton en 1924. Perseguía la liberación de la mente inconsciente y de la imaginación, y la libertad del artista en relación a la racionalidad. Reconstruía el mundo de los sueños y produjo obras de pura fantasía y alucinación, y de carácter grotesco.

VANGUARDIA: Grupo de escritores o de artistas que en un momento dado son considerados los "avanzados" dentro de su técnica.

Cuixart, J. Poné, A. Tapiés y J.-J. Tharrats. Parte de una influencia dadaísta y surrealista, y su mundo onírico representa la vanguardia artística española de su época. Concluye en torno a 1952.

DIVISIONISMO: Neopresionismo. Técnica pictórica que en vez de mezclar los colores en la paleta, aplica en pequeñas manchas colores puros sobre el lienzo, las cuales se combinan ópticamente produciendo un efecto muy rico y sutil. Seurat fue su principal exponente.

EXPRESIONISMO: Movimiento artístico de finales del siglo XIX y principios del XX. Van Gogh fue el precursor y Edward Munch su principal exponente. Pretendían expresar las emociones interiores del artista mediante la deformación violenta, la exageración y la utilización de colores intensos.

EXPRESIONISMO ABSTRACTO: Arte abstracto no figurativo y no geométrico. Pone de relieve el acto físico de pintar, como en las obras de Arshile Gorky y Jackson Pollock.

FAUVISMO: Movimiento artístico entre cuyos miembros contaban Matisse, Rouault, Dufy, desde aproximadamente 1905 a 1908. Se caracterizó por el uso de colores violentos, la distorsión y las formas planas.

FUTURISMO: Movimiento literario y artístico surgido en Italia hacia 1909-1916, en el que destacan Balla, Boccioni y Severini. Defendía la ruptura con el pasado artístico y perseguía integrar al arte en lo que consideraba el glorioso mundo moderno de la velocidad, la violencia y la guerra.

GRABADO SOBRE MADERA (XILOGRAFÍA): Técnica de impresión en relieve. El diseño a imprimir se dibuja sobre la superficie de un trozo de madera, se eliminan las zonas que han de quedar blancas, se cubre de tinta la superficie y la pieza se presiona entonces sobre el papel para efectuar la impresión.

IMPRESIONISMO: Movimiento artístico que tuvo su mejor momento hacia 1870-1880. Reunió inicialmente a artistas como Monet, Renoir, Sisley y Pissarro, quienes expusieron juntos. En vez de reproducir objetivamente una escena, pretendía ofrecer una impresión de la misma para captar la atmósfera, especialmente en exteriores y paisajes. Concedía gran importancia al juego de la luz, a la ausencia de contornos firmes y a la utilización de colores claros aplicados en pequeñas pinceladas.

Bibliografía

Historias generales del Arte

Gombrich, E. H.: *The Story of Art*, Phaidon Press, 1978. Versión castellana: *Historia del Arte*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1979.

Janson, H. W.: *History of Art*, Prentice-Hall / Abrams, 1974. Versión castellana: *Historia del Arte*, Editorial Labor, S. A., Barcelona, 1965.

Arte del siglo XX

Argan, G. C.: *El arte moderno*, 2 vols., Fernando Torres Editor, Valencia, 1977.

Arnason, H. H.: *History of Modern Art*, Thames & Hudson, 1977. Versión castellana: *Historia del arte moderno*, Ediciones Daimon-Manuel Tamayo Editor, Barcelona, 1972.

Banham, Reyner: *Theory and Design in the Machine Age*, Architectural Press, 1960. Versión castellana: *Teoría y diseño arquitectónicos en la era de la Máquina*, Ediciones Nueva Visión, S. A. I. C., Buenos Aires, 1971.

Herbert, R. L. (ed.): *Modern Artists on Art*, Spectrum, 1965.

Huyghe, René: *El arte y el mundo moderno*, 2 vols., Editorial Planeta, S. A., Barcelona, 1971-1972.

Jardí, Enric et al.: *L'art català contemporani*, Edicions Proa, Barcelona, 1972.

Pevsner, Nikolai: *The Sources of Modern Architecture and Design*, Thames & Hudson, 1975. Versión castellana: *Los orígenes de la arquitectura moderna y el diseño*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1976.

Read, Herbert: *A Concise History of Modern Painting*, Thames & Hudson, 1975. Versión castellana: *La pintura moderna*, Editorial Hermes, S. A., México, D. F., y Buenos Aires, 1964.

Read, Herbert: *A Concise History of Modern Sculpture*, Thames & Hudson, 1964. Versión castellana: *La escultura moderna*, Editorial Hermes, S. A., México, D.F., y Buenos Aires, 1965.

Sambroic, Carlos et al.: *El siglo XX, "Historia del Arte Hispánico"*, Editorial Alhambra, S. A., Madrid, 1980.

Sobre los distintos movimientos

Véase la "Colección de Bolsillo Arte Labor", y además Blok, Cor: *Historia del arte abstracto*, Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, 1982.

De Micheli, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1983.

Elderfield, John: *El fauvismo*, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1983.

Lucie-Smith, E.: *Movements in Art since 1945*, Thames & Hudson, 1969. Versión castellana: *Movimientos en el arte desde 1945*, Emecé Editores, S. A., Madrid, 1979.

Rewald, John: *The History of Impressionism*, Secker & Warburg, 1973. Versión castellana: *Historia del impresionismo*, 2 vols., Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1972.

Rewald, John: *El postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin*, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1982.

Richter, Hans: *Dada*, Thames & Hudson, 1965. Versión castellana: *Historia del Dadaísmo*, Ediciones Nueva Visión, S. A. I. C., Buenos Aires, 1973.

Wilson, S.: *Surrealist Painting*, Phaidon Press, 1975.

Wolfe, Tom: *The Painted Word*, Bantam Books, 1978. Versión castellana: *La palabra pintada. El arte moderno alcanza su punto de fuga*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1976.



Facultad de Artes

Universidad Nacional de Córdoba



facultad
de artes



Universidad
Nacional
de Córdoba

