

## La captura de lo frágil

Fabián Díaz  
Universidad Nacional de las Artes  
fabian.diaz@hotmail.com

**Resumen:** Este ensayo trata sobre el proceso de creación escénica de *Los días de la fragilidad*, texto de Andrés Gallina escrito en 2015 y estrenado en 2018 en el Estudio Fraga (Chacarita, Capital Federal), bajo mi dirección. Se estructura en notas discontinuas que pretenden dar cuenta de las tensiones entre texto y escena, esa experiencia de lo frágil, desde el trabajo de dirigir como generación de un efecto alucinatorio, de un accidente perceptivo, tanto en el grupo creador como en el público.

**Palabras clave:** Proceso creativo – Dramaturgia de dirección – Efecto alucinatorio – Accidente perceptivo

**Resumo:** Este ensaio analisa o processo de criação de *Los Dias de la Fragilidad*, texto de Andrés Gallina escrito em 2015 e lançado em 2018 no Estudio Fraga (Chacarita, Capital Federal), sob a direção de Fabián Díaz. Está estruturado em notas descontínuas, que podem explicar as tensões entre texto e cena, essa experiência do frágil, a partir do trabalho de dirigir como geração dum efeito alucinatorio, dum acidente da percepção, tanto no grupo criativo quanto no público.

**Palavras-chave:** Processo criativo - Dramaturgia de direção - Efeito alucinatorio - Accidente da percepção.

**Abstract:** This essay discusses the scenic creation process of *Los días de la fragilidad*, a text by Andrés Gallina written in 2015 and premiered in 2018 at Estudio Fraga (Chacarita, Federal Capital), under my direction. It is structured in discontinuous notes which aim to account for the tensions between text and scene, that experience of the fragile, from the work of directing as a production of a hallucinatory effect, a perceptual accident, both within the creative group as in the public.

**Key-words:** Creative process - Dramaturgy of direction - Hallucinatory effect - Perceptual accident



Supuse que escribir sobre mi experiencia al dirigir *Los días de la fragilidad* iba a resultar algo así como un ejercicio para sistematizar una experiencia sensible. Muy por el contrario, naufragué una y otra vez al intentar darle orden a un recorrido sobre el cual no tengo aún la suficiente distancia.

En estos intentos atacaba, como para comenzar a escribir, un nuevo frente cada vez: el proceso de ensayos, el texto, la actuación, los lenguajes de la escena, las tensiones entre dramaturgia y dirección.

Cada intento llevaba a una especie de nudo, o a un divague, o a un extravío.

Más de 10 páginas se acumularon así. Pensé que, tal vez, cada comienzo era una especie de prisma de un proceso que no puede ser reconstruido. Como si la intimidad de cada instancia del proceso hubiese quedado resguardada mediante algún tipo de movimiento que impide desandararlo y darle nombre. Al igual que la eventualidad de una función, el proceso acumuló capas de cosas que no pueden ser dichas, que le escapan al gesto analítico, a la reconstrucción.

A su vez, este fracaso en la escritura de un texto que se supone debe dar cuenta de las instancias de dirección de una obra de teatro tenía algo alentador: no puede ser escrito lo que acontece mientras acontece, de la misma manera que no podemos narrar aquello que nos conmueve en tiempo presente. Sucede, nos afecta, se desvanece.

De alguna manera, no puedo hablar de la dirección de la obra más que mediante la obra misma.

Me animo, sin embargo, a dejar aquí un trabajo errático, deforme, que empieza una y otra vez. Son páginas de puro desconocimiento. Algo así como una jungla, o un monte impenetrable. Un mar adentro. Son XX derivas sobre un proceso de dirección que ya no existe, para un texto que sí existe, y sobre una escena que se desvanece cada vez.

No me queda más que invitarlos al naufragio.

1-

Dirigir me genera una sensación poco frecuente, es en cierto sentido una experiencia de orden alucinatorio. Los sentidos experimentan como verdadero algo que en realidad no existe: alucinaciones sonoras, táctiles, olfativas, visuales, gustativas. La práctica de la dirección escénica está siempre en un campo alucinatorio: imagina, experimenta y afirma con intensidad que una serie de sucesos están presentes allí donde

vibran virtualidades, ficciones, potencias. La dirección entiende que la escena es una materialidad que se incendia, arde, desaparece: pura pólvora. Dirigir me provoca un efecto alucinatorio a la vez que despierta mi subjetividad incendiaria.

2-

En todo caso, cuando dirijo, lo que me interesa es que el público entre en el mismo juego alucinatorio. Que sea interceptado por nuestras alucinaciones y cree, a partir de ellas, las suyas. Porque, en definitiva, generar un accidente perceptivo es lo que nos ocupa en el terreno de la creación teatral.

3-

Creo que el teatro está en serio peligro. Que pronto va a desaparecer. Que pronto esa práctica va a perder sus significantes. Que el teatro va a hablar una lengua muerta, imposible de decodificar, que va a ser puro material arqueológico: restos sepultados en los grandes museos, bibliotecas y teatros; bellísimos restos, todos inútiles. Mera descomposición. Vamos a ver a los actores y actrices deambulando, caminantes muertos, zombies, releyendo algún texto herrumbrado, usando vestuarios quemados, armaduras agujereadas, gritando sobre los escombros, manipulando con delirio algún objeto: el fin del mundo va a comenzar, me temo, con el fin del teatro.

4-

Con los años pienso que para hacer teatro hay que matar a la familia, a los amigos, a todos. Hay que herirlos de muerte. Cargar sus restos. Enterrarlos. Orar por ellos. Olvidarlos. Exiliarse. Hay que dirigir sobre el cementerio y entre las sombras de los afectos de las vidas que armamos y dejamos. Hay que llorar para dirigir.

5-

Esta foto nos dejó el primer ensayo de *Los días de la fragilidad*.



Figura 1. Elementos del primer ensayo de *Los días de la fragilidad*.

Un bordado de un niño que duerme / una taza quebrada y reconstruida / una muñeca diminuta / el envoltorio de una golosina (figura 1).



6-

Ensayar no tiene nada que ver con la insistencia frenética de las horas que discurren en una sala de ensayo. Ni con la fecha de estreno. Ensayar es un ejercicio que le da forma a un espacio significativo para una experiencia singular del cuerpo, el tiempo, el espacio. Es una experiencia para el amor.



Figura 2. Foto referencial para los ensayos.

7-

La escena negocia con el texto.

El texto batalla la escena.

La escena impone sus potencias.

Y siempre es el cuerpo de los intérpretes la fisura que cataliza las intensidades caóticas de estos cruces.

Son ellos, los cuerpos, quienes son atravesados por las tensiones mutantes entre la dirección y el texto.

Siempre es el cuerpo el espacio de las disputas.

8-

El texto demanda especificidad en la resolución de estos problemas: las palabras no se pueden extraviar.

Los cuerpos que las portan deben estar sincronizados con esas palabras.

La espacialidad, y la suma de los lenguajes, deben reenviar a la escucha del texto. El presente de los cuerpos, el tiempo y el espacio, en su totalidad, debe darle al espectador la certeza sobre lo que oye.

No se pueden generar ambigüedades, ironías, sarcasmos ni cualquier otra desviación perceptiva o retórica.

Se tiene que dar una equivalencia entre lo que se dice, lo que se escucha, el estado de los cuerpos y los demás lenguajes de la escena.

Se debe construir una unidad continua y líquida.

9-

El texto, de por sí, no es audible ni está activo. Solo puede relacionarse a través de la lectura con un único individuo: su lector.

Transferir esa carga a la tridimensionalidad del espacio escénico es un desafío para el trabajo de la dirección. Y es una provocación directa para los intérpretes: el texto debe volverse audible en la singularidad de los cuerpos. No hay un modo por defecto para solucionar este problema. No hay nada dado. Cada palabra debe actualizarse en los cuerpos o, por el contrario, queda confinada al vínculo dado por la lectura. La construcción material de una escena que torne audible cada palabra del texto, para el conjunto del público, fue la tarea que encaramos.

10-

Centrarnos en el flujo que se produce con el/la que mira para una experiencia más  
intensa / erótica / singular.

Estar en la delicadeza

Bajar la velocidad

Afinar la conciencia a nivel de la frase.

11-

La belleza es simétrica.

-Wes Anderson (figura 3):



**Figura 3.** Fotograma de *Moonrise Kingdom* (Wes Anderson, 2012)

-Eric Kandel:

Cuando contemplamos una obra de arte bella, nuestro cerebro asigna grados de significado a la variedad de formas, colores, y movimientos que vemos. Esta asignación de significado, o estética o visual, ilustra que el placer estético no es una sensación elemental como la sensación de frío o de calor, o como la del sabor dulce o amargo, sino que representa una evaluación de orden superior de los datos sensoriales que se procesa en unas vías especializadas del cerebro que juzgan el potencial de recompensa de un estímulo del entorno, en este caso la obra de arte que contemplamos... Uno de los factores es la simetría. (Kandel, 2013: 409).

Ahora sabemos que ver una imagen querida, al igual que ver una persona amada,

no solo activa la corteza orbitofrontal en respuesta a la belleza, sino que también activa las neuronas dopaminérgicas de la base del cerebro en previsión de la recompensa. Estas neuronas se activan ante la imagen de un objeto amado, ya sea una persona viva o un cuadro, del mismo modo que se activan en una cocaínómano cuando ve cocaína. (Kandel, 2013: 418).

12-

¿Lo frágil es una condición, una consecuencia, un estado, una decisión? Lo frágil no estaba en la cosa en sí. Sino en la narración de la cosa.

13-

Algunas veces tengo la sensación, cuando voy al teatro, de que se me está “obligando” a ver, pero no se me ayuda a escuchar: como si se inflamaran los dispositivos de orden óptico para que la estimulación de ese campo perceptivo nunca se distienda. Muchas veces ir a ver una obra de teatro es como pasear por una metrópolis de carteles luminosos: ¡mire aquí! ¡y ahora aquí! ¡y ahora mire esto! Nuestros ojos están incesantemente estimulados.

Otras veces tengo la sensación de que los cuerpos que dicen están tomados por alguna alquimia que los escinde de la escena: como si esos cuerpos fuesen unas bocas ventriculares, articuladas mecánicamente. Cuando eso sucede da la impresión de que aquello que está siendo dicho podría reemplazarse por cualquier otro texto y el cuerpo no sufriría ninguna modificación.

Otras veces me parece algo así como un sostenimiento asistido de los textos. Resulta un poco dificultoso ejemplificar esto. Habría que pensar al texto como un cuerpo, a la escena como un respirador artificial, y luego imaginar que el texto es sostenido bajo un pulso mecánico, exógeno a ese cuerpo y que ese sostenimiento está al servicio exclusivamente óptico del espectador. La consecuencia es un texto que discurre inaudible, vacío.

14-

Un texto dramático no es una excusa óptica.

Esa fue, promediando nuestro proceso de ensayos, una de las cosas que aprendimos de *Los días de la fra-*

gilidad.

15-

Dirigir es un derroche de energía. Sin finalidad, más que la de la experiencia alucinatoria de confiar, con vehemencia, que la configuración de una sensibilidad poética es posible a partir de cosas tan frágiles como las palabras, los movimientos, los colores, la vibración de las formas.

16-

Escuchar las vibraciones del texto en los cuerpos de los actores y del público.  
Diseñar una continuidad entre espacio – tiempo – texto

17-

Decidimos:

- que los intérpretes no tenían que hacer ningún esfuerzo para que los escuchen: si se percibía el esfuerzo, el texto dejaba de escucharse y se veía, irónicamente, el esfuerzo por ser escuchado. Aparecía el nervio óptico.
- que los espectadores no debían hacer esfuerzo por escuchar.
- que la escena no debía generar accidentes ópticos.



18-

Frágil para la RAE:

1. adj. Quebradizo, y que con facilidad se hace pedazos.
2. adj. Débil, que puede deteriorarse con facilidad. *Tiene una salud frágil.*
3. adj. Dicho de una persona: que cae fácilmente en algún pecado, especialmente contra la castidad.
4. adj. Caduco y perecedero.



Para nosotros estas definiciones son insuficientes.

Para nosotros, la liquidez de la experiencia de lo frágil suponía una incógnita.

¿Cómo tramar lo frágil?

Pensaba con recurrencia que las cosas frágiles suelen ser duras, y que están altamente señalizadas con carteles, bandas y que, por sobre todo, están ocultas, protegidas por telgopor, plásticos, ocultas en una caja.

Me preguntaba si nuestra sociedad, nuestro modo de organizar la vida, era frágil: estamos ocultos, refugiados en casas, con sistemas de alarmas, puertas, seguridad las 24 hs. Vivimos en cajas.

Pensaba en algunas cosas como el viento, la luz, el sonido. No podía determinar si esas cosas tenían alguna condición frágil: ¿Pueden la luz, el sonido, el viento, ser frágiles?

Dicen que para poder hacer una obra -de teatro en este caso- hay que tener un misterio que contar. Nosotros no podíamos responder a la pregunta sobre qué es lo frágil, como si la respuesta fuese lábil, poco asible. Y, a su vez, sobre esa liquidez podíamos trabajar, jugar con ella como con un misterio.

AURA  
REVISTA DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

19-

Ensayamos alrededor de un año sin poder detectar una clave que activara la escena. Como una especie de pesadilla que se repite ensayo a ensayo, pensaba que no íbamos a encontrar una especificidad para el texto:

“Adentro de la pesadilla que no me suelta siento  
que voy a habitar para siempre  
el punto ciego de esa popular que antes era para mí la casa  
y que tendré que irme ahora a una tierra lejana  
practicar el ritmo de la soledad en un bosque  
juntar leña prender fuego  
mantener la calma  
lejos de los asedios  
de este mundo  
y otros.” (Gallina, 2015: 17).

Sin embargo, mientras el texto nos jugaba una pulseada contra la cual parecía que estábamos destinados a perder, en ese tiempo transcurrido, de intento tras intento por encontrar una escena, se generó el campo

de ensayo, es decir, una red de determinaciones, de convicciones inherentes a la búsqueda, que fija los límites de la práctica: esto no lo haremos, esto sí, esto lo haremos de determinada manera, esto no lo admitiremos. Estos son nuestros amigos, estos nuestros enemigos. Este es el dinero con el que contamos, este es el tiempo con el que contamos, este es el espacio que tenemos para trabajar. Estos son nuestros saberes, esto debemos estudiarlo, estos son nuestros intereses. Así está el país, así la economía, más o menos así está el teatro. Así está el público.

Resulta imposible trabajar, entiendo, si el campo de ensayo no se definió con potencia, porque de lo contrario uno se extravía en la niebla de un espacio en el que no se pueden medir las distancias.

## 20-

Silencio.

La música (figura 4) pone de manifiesto el silencio: se construye precisamente allí, entre los intersticios de algo que se pronuncia y calla.

¿Qué puede sonar? ¿Cómo debe sonar? ¿Cuál es su relación con la escena?

¿Porqué es tan necesaria?

La música reemplaza al ojo en nuestra escena de *Los días de la fragilidad*.

Le confirma a la percepción que puede descansar de la mirada, del nerviosismo óptico.

LOS DÍAS DE LA FRAGILIDAD  
 Una chica y un chico hablo de...

Para Guitarra

Ukulele (C130)

Handwritten musical notation for guitar, including lyrics and performance instructions like 'rall...', 'A tempo', and 'Do copiar al fine'.

Patricia Casares 2018

**Figura 4.** Partitura de la música de Patricia Casares para la puesta de *Los días de la fragilidad*.

A diferencia de las pulsaciones ópticas, por las que habitualmente estamos traccionados, las sonoras configuran un campo donde lo *sensible* tiene un enclave menos funcional a la deducción lógica. Es un discurrir más poético.

Nuestra clave es, ciertamente, el silencio.

## 21-

El público llegó a nuestra escena mucho antes de estrenar. Para la primera función habíamos hecho más de 8 ensayos abiertos, prácticamente 2 meses –dentro de nuestra frecuencia de trabajo– de poner en circulación la prueba con el público.

Dirigir también implica alucinar que el público está. Y cuando está se estudia si alucina o no dentro de determinados parámetros, que son los que garantizan el funcionamiento de la escena.

No se puede hacer cualquier cosa para cualquier público. Antes que nada, hay que construir un campo alucinatorio para un público muy específico. Esa construcción no está relacionada con la temática de la obra, sino con una cosmovisión del estado de la sensibilidad de esos sujetos.

Estas son algunas preguntas que me hago: ¿Cómo habitan el mundo? ¿Cómo lo narran? ¿Qué accidentes pueden proyectarse sobre su percepción? ¿Cómo reconstruyen poéticamente las narraciones que reciben?

Finalmente, me digo: hay que hurgar en la basura que dejan las personas para saber qué comen, cuándo y dónde, y recién ahí es posible reeducar sus hábitos nutricionales.

## 22-

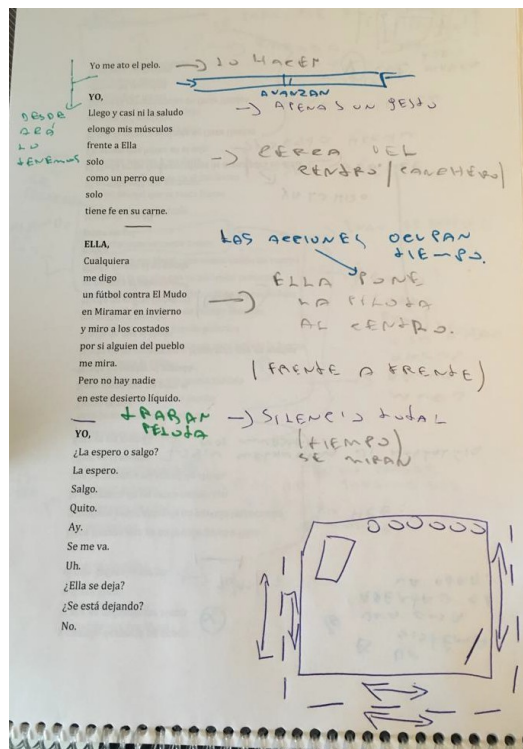
Construir una escena es construir una ética.

Es una obra sobre la belleza y hay que darle lugar. Estamos mucho más familiarizados con los relatos del horror.

Sabemos poco sobre cómo tramitar la belleza y hacerle lugar en nuestros cuerpos.

## 23-

Huellas



Bibliografía

Gallina, Andrés. (2015). *Los días de la fragilidad*. Archivo de Word cedido por su autor.

Kandel, Eric. (2013). *La era del inconsciente: la exploración del inconsciente en el arte, la mente y el cerebro*.

Barcelona: Paidós.