

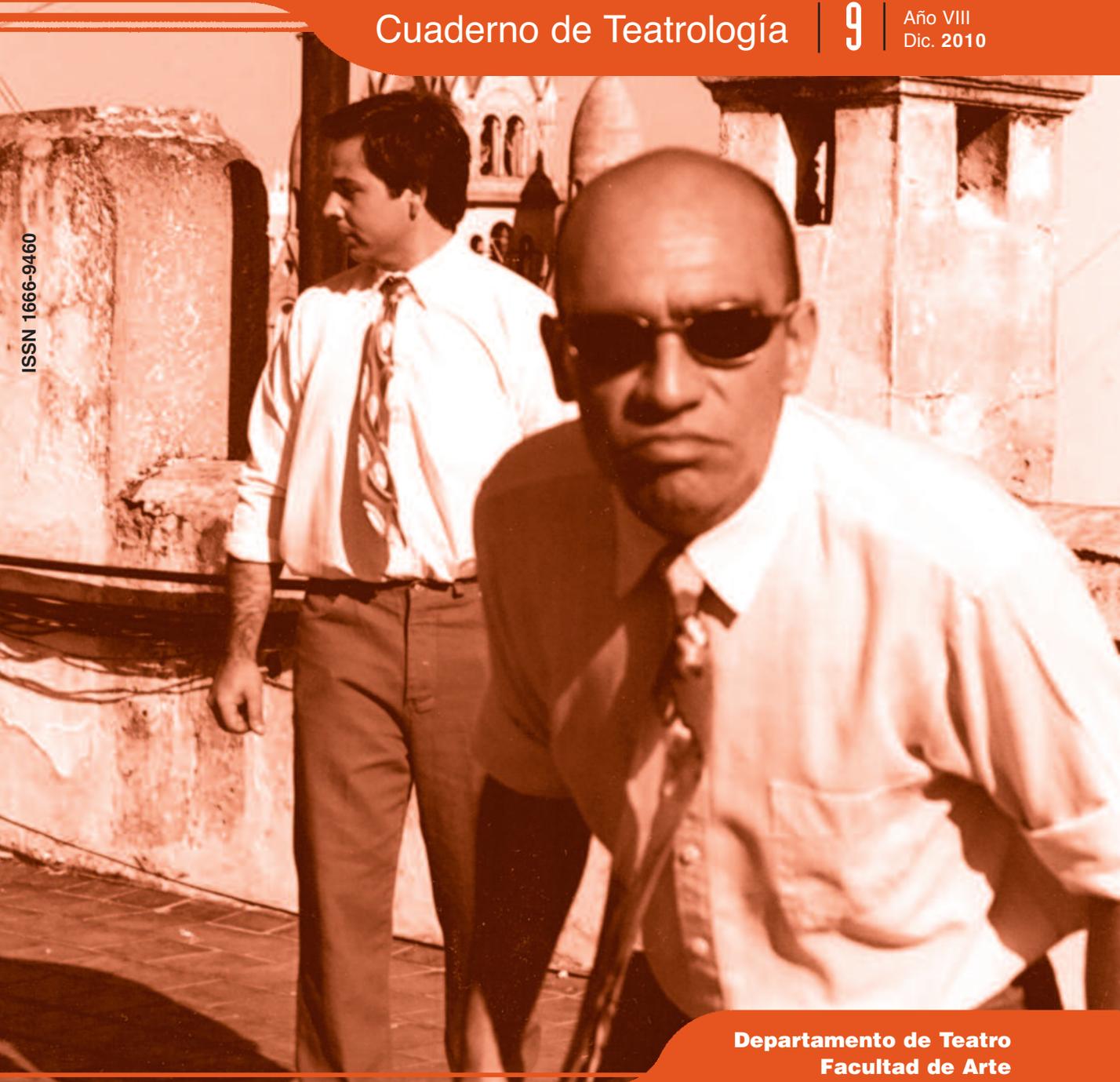
El Peldaño

Cuaderno de Teatrología

9

Año VIII
Dic. 2010

ISSN 1666-9460



**Departamento de Teatro
Facultad de Arte**

Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires
Tandil • Buenos Aires • Argentina



RECTOR DE LA UNCPBA
Cdr. Roberto Tassara

VICERECTOR DE LA UNCPBA
Ing. Omar Losardo

FACULTAD DE ARTE

DECANO
Lic. Mario Valiente

VICE DECANO
Jorge Daniel Tripiana

DIRECTOR DEPARTAMENTO
DE TEATRO
Dra. Julia Lavatelli

El Peldaño

Departamento de Teatro Facultad de Arte

Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires

Año VIII • Nº 9 • Diciembre 2010

Pinto 399, 3er. Piso
Tel./Fax: 54 (02293) 422063
E-mail: elpeldanio@arte.unicen.edu.ar
7000 Tandil, Buenos Aires
República Argentina

El Peldaño – Cuaderno de Teatología es una publicación académica cuyo objetivo es difundir distintas reflexiones acerca de la teoría y la práctica del hecho teatral, abordando aspectos pedagógicos, artísticos y técnicos.

Su editor propietario es la Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires bajo responsabilidad y dirección del equipo de docentes investigadores agrupados en el Centro de Investigaciones Dramáticas –C.I.D.- y al Departamento de Teatro de dicha Facultad.

DIRECTOR
Carlos Catalano

COORDINACIÓN EDITORIAL
Nº 9: Paula Fernández

CONSEJO EDITORIAL
Dra. Julia Lavatelli / Mg. Gabriela Pérez Cubas
Lic. Cecilia Gramajo

CONSEJO ASESOR
Jorge Dubatti, Universidad de Buenos Aires /
Universidad Nacional de Lomas de Zamora
Mauricio Kartun, Universidad Nacional del Centro de la
Provincia de Buenos Aires
Elina Matoso, Universidad de Buenos Aires
Dra. Ciane Fernandes, Universidade Federal da Bahía, Brasil.
Dr. Nel Diago, Universidad de Valencia, España
Dra. Ileana Azor, Universidad de las Américas, Puebla, México.

*Tapa: Alejandro Paez y Silvio Torres en "Después de la lluvia" de Sergie Berbel.
Dirección: Daniela Ferrari. (1999)*

*Las opiniones expresadas en los artículos firmados son exclusiva responsabilidad de los autores.
Se autoriza la reproducción total o parcial del material publicado, mencionando la fuente y el autor.*

ISSN 1666-9460

Diagramación, CTP e impresión
INDEPENDENCIA Gráfica & Editora
Sarmiento 293, Tel. 02293-428477, 7000 Tandil, Bs. As. • bossiograf@speedy.com.ar



Infinita Tristeza

Adiós a Alejandro Páez (1965 – 2010)

Planeábamos empezar a ensayar juntos en septiembre,

pero junio interrumpió todos esos planes.



Estaba dirigiendo una obra que pensaba estrenar en agosto, estaba estudiando el postgrado en Dramaturgia en el Instituto Universitario de Arte, muy estimulado e interesado a pesar de las pocas clases a las que podía asistir, por la distancia y los horarios laborales,

quería que escribiéramos juntos y pusiéramos ese texto en escena; sus ganas y claridad acerca de cómo hacerlo *ahora nos faltan*.

planeábamos repetir viaje a Capital para ver teatro,

planeábamos viaje a Mar del Plata y repetir fin de semana en Arenas Verdes.

planeábamos las fiestas próximas,

el cumpleaños 40 que no llegamos a compartir,

ir de compras para esa amiga que se casó lejos,

comentar esos libros que intercambiamos, el que yo compré pero leyó él y el que estoy leyendo para luego pasarle.

Pero ...

el 22 de junio de 2010, y sin previo aviso, Alejandro Páez nos dejó sin planes.

Su familia – pareja, hermanas y sobrinos-

los amigos,

los colegas,

los compañeros de elenco,

los compañeros de cátedra,

los alumnos de Interpretación I,

los alumnos de Práctica Integrada II,

los no-docentes,

los directivos,

la Facultad,

la Universidad,

hemos perdido una gran persona, un docente entregado a la Facultad por completo, a sus alumnos y compañeros -a los cuales consideraba **su** gente-

y lo vamos a extrañar larga y profundamente.

Homenaje a Conrado Ramonet

(1931-2010)

En la figura de Conrado se conjugaban múltiples formaciones y actividades: la Psicología con la docencia, la investigación con la dramaturgia, la dirección teatral y la coordinación de grupos terapéuticos. Con todo este bagaje de conocimientos y experiencias realizó numerosas puestas en escena tanto en Buenos Aires como en el interior de nuestro país.

En este homenaje no pretendo un exhaustivo recorrido por su extenso y nutrido currículum, sino una semblanza de este hombre a quien conocí en 1993, cuando fue convocado como profesor de Psicología Evolutiva de la Creatividad en la entonces Escuela Superior de Teatro. En ese año yo también iniciaba mi actividad docente en esta institución y Conrado fue uno de los primeros docentes con quienes me tocó compartir reuniones y mesas de examen. En estas oportunidades pude comprobar su profundo sentido del humor y capacidad de escucha, aunque algún alumno confundiese las tópicas freudianas, lo que no invalidaba la posibilidad de continuar la instancia de evaluación.

Algunos viernes compartíamos café antes de clase también con el Profesor Fabiani, y allí escuchábamos sus relatos de viajes y su retrato de los habitantes de otros países. Al pasar por los salones de clase eran inconfundibles su voz, su tono narrativo y su pasión por lo que exponía a los alumnos que iniciaban la carrera de Teatro.

A mediados de junio de este año, cuando su esposa nos avisó que había fallecido, no tuve la temida imagen de la muerte. Tuve presentes su sonrisa permanente y sus ojos de sorpresa... Así quisiera seguir recordándolo...

Hasta el próximo viernes, Conrado!!!

María Cristina Dimatteo

EDITORIAL

Paula Fernández	6
-----------------------	---

 ARTICULOS

Entrenamiento actoral: el trabajo sobre los matices vocales. Conceptos teóricos y propuesta práctica <i>Rubén Maidana</i>	9
---	---

Liberación de la voz. <i>Marta Sánchez</i>	16
--	----

Seré un emblema. <i>Lillian E. Mc Kenzie-King</i>	18
---	----

La creación en el espacio y en el tiempo. <i>Jerónimo Ruiz</i>	21
--	----

La crítica genética como marco teórico para el análisis de procesos constructivos en teatro: análisis comparativo de dos procesos de creación realizados por el IPROCAE. <i>Martín Rosso / Marcela Juárez</i>	27
---	----

Construcción de sentido en la obra "Nada que ver". El papel de los estímulos sonoros. <i>Cecilia Gramajo / Teresa Domínguez / Roberto Landa / Silvina Mazzola / Carlos Catalano</i>	31
---	----

Personajes: Corolario de ruta para la creación, cría y amamantamiento. <i>Esteban R. De Sandi</i>	36
---	----

La estética desencantada de T. W. Adorno: Crisis de la apariencia. <i>Paula Fernández</i>	42
---	----

El presente de la danza. Revisión histórica y análisis de obras. <i>María Belén Errendasoro</i>	47
---	----

 ENTREVISTA

Procesos de creación en Danza Teatro. Entrevista a Danza Viva. Por Gabriela González / Valeria Guasone	53
--	----

 TEXTOS DRAMATICOS

La crisis del comediante (o el momento en que no se ve), de Alan Darling .	61
---	----



Editorial

Llegamos a El Peldaño N° 9 y al mirar panorámicamente el camino transitado podemos reconocer en cada tramo la tozuda voluntad de hacer de la docencia, la creación artística y la investigación una práctica articulada. Esta publicación renueva nuestro compromiso de generar y sostener espacios donde la acción y la reflexión convivan, potenciando el intercambio de saberes y experiencias artísticas.

En la sección Artículos Rubén Maidana aporta estrategias prácticas para trabajar matices y entrenar la voz de los actores; mientras que en “Liberación de la voz” Marta Sánchez analiza principios y procedimientos de su propio método de trabajo.

El artículo de Esteban De Sandi hurga en el oficio del dramaturgo y extrae herramientas útiles para afrontar la escritura teatral. Por su parte, Lillian E. Mc Kenzie-King reflexiona sobre conceptos comunes a distintos métodos de actuación, y sobre modelos de transferencia de saberes vigentes en la formación del actor/actriz. Jerónimo Ruiz estudia la naturaleza de los procesos de creación en artes escénicas con el objetivo de definir sus límites espacio-temporales. Martín Rosso y Marcela Juárez se centran también en el análisis de procesos creativos realizando una comparación entre la composición de Secuencias de Acciones en dos obras. Bajo la dirección de Carlos Catalano un grupo de docentes/investigadores presenta un análisis sobre el rol y las implicancias del estímulo sonoro en la obra “Nada que ver”; mientras que en “La estética desencantada de T. W. Adorno: Crisis de la apariencia”, personalmente acerco una introducción al pensamiento del filósofo alemán y a su visión del arte moderno. Al final de esta sección, Belén Errendasoro realiza una revisión histórica de la danza moderna y posmoderna, ejemplificando sus rasgos principales a través de diferentes obras.

En la sección Entrevistas, Gabriela González y Valeria Guasone dialogan con las integrantes de la compañía cordobesa “Danza viva” realizando un recorrido por su trayectoria y por los procesos creativos de dos de sus obras. En la sección dedicada a textos teatrales inéditos de autores nacionales presentamos “La crisis del comediante” de Alan Darling.

Finalmente, dedicamos este número a la memoria de nuestros compañeros de trabajo y queridísimos amigos: Alejandro Paez y Conrado Ramonet.

Paula Fernández



Entrenamiento actoral: el trabajo sobre los matices vocales

Conceptos teóricos y propuesta práctica

Dr. Rubén Maidana ¹

Las palabras son como los huesos de un esqueleto. Tienen forma, pero no tienen personalidad. Los huesos deben estar cubiertos de carne cálida, debe haber alma y pulsación si se quiere que haya vida. Y esa "vida" se la da el emisor a través de la entonación. Por eso, se hace necesaria entrenarla.

Resumen

En el presente trabajo se acerca una serie de estrategias pedagógicas para trabajar los matices vocales en los actores. Asimismo se exponen algunos fundamentos teóricos que dan sustento a dichas ejercitaciones.

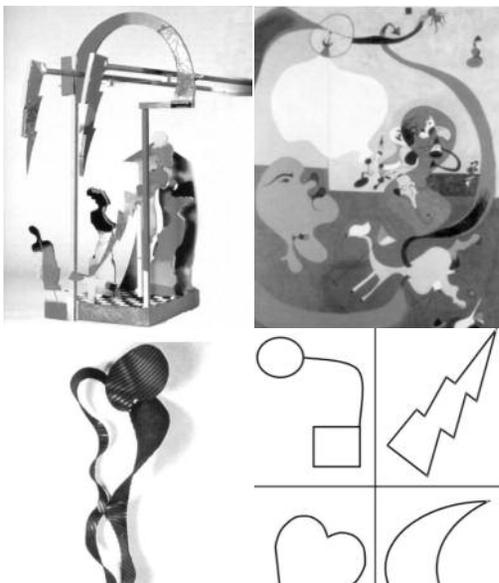
Palabras Claves: Entonación – Ejercitación – Fundamentos Teóricos

Abstrac

In the present work we approach a series of teaching strategies to work the vocal nuances of the actors. It also presents some theoretical foundations that sustain these exercises.

Keywords: Intonation - Fitness - Theoretical Foundations.

9



ALGUNOS CONCEPTOS A PRIORI

En cualquier discurso existe un contenido formal; esto es **“lo que se dice”**, pero también, de manera definitiva, se encuentra el objetivo o propósito de comunicación de quien los dice, en otras palabras **él “como se dice”**.

De este último aspecto nos ocuparemos en este trabajo, pues es la forma del **“como se dice”** que define la entonación o matiz con que se expresan los textos.

Al analizar el desempeño vocal de un actor en situación de actuación podríamos distinguir tres grandes aspectos:² 1) dicción, 2) proyección y; 3) entonación.

Maidana: 9-15

¹ Licenciado en Teatro por la Facultad de Arte, Unicén. Doctor en Filología Española, mención teatro por la Facultad de Filología, Traducción y Comunicación, Universidad de Valencia, España. Profesor Adjunto Exclusivo de la Cátedra Voz I, Pinto 399, rmaidana@arte.unicen.edu.ar

² Aspectos éstos que en la práctica van juntos pero a los fines metodológicos de entrenamiento los separamos.



Conceptos teóricos y propuesta práctica.

La dicción se vincula con la precisa articulación de los fonemas que integran el lenguaje, y por lo tanto, con que el público entienda lo que el actor está diciendo.

Por su parte, la proyección se relaciona en cómo el sonido –texto- “corre” por el espacio y llega al espectador. Así, la dicción hace referencia a que se entienda el texto, y la proyección con que se escuche el parlamento.

Y finalmente tenemos los matices. Lo que en nuestras clases denominamos “entonación”. Reconocemos que este es un concepto que deviene de la práctica declamatoria³ pero que define claramente las variaciones vocales que aplicadas sobre un texto dan a éste su connotación final.

Es el aspecto de mayor influencia artística y el más complejo de abordar a la hora de sistematizar una serie de ejercicios y prácticas que abarquen la totalidad de las variables que influyen sobre la misma. Podemos aventurarnos a decir que en el caso de la dicción y la proyección la formulación y práctica de ejercicios para su entrenamiento se ven determinados a partir de aspectos de tipo fonoaudiológicos, físicos o anatómicos propios del sujeto. En cambio en la entonación, además de las condiciones fónicas del actor, influyen fundamentalmente las diversas intenciones de comunicación que se proponen en cada frase de cada texto. Esto hace suponer que las posibilidades de emisión son infinitas y por tanto tratar de establecer patrones de trabajo con cierto grado de generalidad se hace una

tarea difícil, pero al mismo tiempo muy estimulante.

Sólo a los efectos de ejemplificar podemos señalar algunas de las múltiples variables que condicionan de forma aislada o en conjunto el modo de expresar un parlamento teatral: 1) la dramaturgia con su texto y subtexto;⁴ 2) la poética donde se encuadra el texto dramático;⁵ 3) los contextos reales⁶ donde se desarrolla el espectáculo; 4) los entornos ficticios⁷ planteados por el texto dramático; 5) las relaciones entre los personajes;⁸ 6) los conflictos de los personajes;⁹ 7) las características físicas y psicológicas del actor;¹⁰ 8) las particularidades del personaje;¹¹ entre otros.

Este particular aspecto de la oralidad ha sido definido por distintos autores con denominaciones tales como Modulación¹², Melodía¹³; Entonación-Matiz¹⁴, o Retórica de la voz¹⁵ entre otros.

ELEMENTOS QUE COMPONEN LA ENTONACIÓN

Si analizamos el concepto de entonación tratando de identificar sus partes constitutivas podríamos señalar que en nuestra vida cotidiana, y por lo tanto también en nuestra vida profesional, utilizamos para “matizar” nuestros textos variaciones de 1) ritmo, 2) tono y; 3) volumen.

Así, podríamos identificar de forma sintética **tres posibilidades rítmicas de elocución**: 1) el ritmo habitual

³ “La declamación era una costumbre que venía de Europa. El estilo declamatorio tiene que ver con las corrientes teatrales que se desarrollaron durante el siglo XIX –movimiento romántico- Los actores formados en esas corrientes tenían cierto gusto por la declamación, por esa forma de expresividad algo enfática y carente de naturalidad, alejado del lenguaje corriente. Y, para declamar, los actores de otra época daban una importancia decisiva a la voz. Esas corrientes se trasladaron hasta el siglo XX, quedando como un resabio estético de otra época. El tema hoy se discute en el plano de las estéticas y las adaptaciones que cada época realiza de lo que hereda del pasado” Carlos Demartino (2005) “La televisión ha devaluado la preparación técnica del actor” en *La Voz – Cuadernos del Picadero N° 6*, Instituto Nacional del Teatro, Abril, pág. 8

⁴ Es de Perogrullo afirmar que en el teatro es más importante lo “que no se dice” que “lo que se dice”. Así en los textos encontramos un plano textual, formal y otro intertextual, mucho más rico de indagar, puesto que se relaciona con las motivaciones internas del personaje.

⁵ No es la misma situación de enunciación en un parlamento dado que éste pertenezca a: teatro isabelino, comedia del arte, realismo, absurdo, épico, farsa, etc.

⁶ Espacio de representación: un teatro, la calle, un café, etc.

⁷ Ejemplo el castillo de Elsinor, una estación espacial, la soñada casita de los viejos. Esa espacialidad influirá en mayor o menor cuantía sobre el texto expresado.

⁸ La relación entre los interlocutores. Si los personajes se relacionan mediante vínculos afectivos, jerárquicos, comerciales, sociales, etc.

⁹ Conflictos que pueden ser: interpersonales, personales internos, con el medio, etc.

¹⁰ Influirán indicadores: **fónico-respiratorios** –administración del aire, timbre, tono, ritmo elocutivo, resonadores, etc.-; **Anatómicos** –contextura física-; **Psicológicos** -seguridad, inseguridad, **Temperamento**; **Etarios** -niño, joven, adulto, anciano-; **Género** -masculino, femenino-; **Culturales** -modismos idiomáticos, acentos regionales, lecturas de textos previas, experiencia de vida, etc.-

¹¹ Partiendo de su condición física, vocal, social, cultural, psicológicas, el actor deberá adecuar éstos parámetros a las características del personaje.

¹² Naidich, Susana; Segre, Renato: (1989) *Principios de Foniatría para alumnos y profesionales de canto y dicción*, Buenos Aires: Editorial Médica Panamericana. Pág. 106

¹³ Loprete, Carlos A. (1984) *El lenguaje Oral. Fundamentos, formas y técnicas*, Buenos Aires, Plus Ultra, pág. 38

¹⁴ Ruiz Lugo, Marcela – Monroy Bautista, Fidel (1994) *Desarrollo profesional de la voz – Entrenamiento y preparación para actores, cantantes, oradores*, Colección Escenología, Grupo Editorial Gaceta S.A., México, pág. 108

¹⁵ Guevara, Alejandro (2206) *La locución. El entrenador personal. Expresión oral para una comunicación exitosa*, Editorial Galerna, pág. 83

de cada hablante –que lo identificaremos como el ritmo “normal” para esa persona-, 2) un ritmo más rápido al normal y; 3) un ritmo más lento que el normal, sostenible en el tiempo sin romper la lógica textual. Dentro de éstas variaciones rítmicas debemos incluir las pausas. En el caso de los textos podemos diferenciar entre a) pausas lógicas –las dadas por el autor y graficadas a través de los signos de puntuación- y; b) las psicológicas –concepto extraído de C. Stanislavski- que son asignadas por el hablante en función de sus necesidades discursivas/expresivas.

En cuanto al tono, y también de forma sintética, podríamos identificar 1) el tono normal –tono en el cual se expresa habitualmente el sujeto-, 2) el tono más agudo -tomando como referencia el tono normal- y, 3) el tono más grave -tomando como parámetro el tono normal del sujeto-.

Y **en cuanto al volumen** podemos repetir la diferenciación entre 1) volumen normal del sujeto –el que utiliza habitualmente en su vida cotidiana-, 2) el volumen más alto al normal –con el grito como máxima expresión- y; 3) el volumen más bajo del normal –con el susurro como mínimo volumen-.

Las innumerables combinaciones de cada una de estas variables –obviamente en relación con aspectos situacionales, de objetivos discursivos, tipo de relaciones entre el emisor y el receptor, características personales del hablante, etc.- **es lo que produce los matices.**

Esta identificación reduccionista de los elementos que componen la entonación, nos permite entrenarlos técnicamente de manera aislada. Así, a continuación desarrollaremos una propuesta de entrenamiento de la entonación.

UNA PROPUESTA DE ENTRENAMIENTO

Como un modo de organizar los ejercicios los agruparemos en torno a dos grandes ejes:

1) Trabajo expresivo desde el cuerpo hacia el sonido y el texto, y;

2) Trabajo expresivo desde el texto y sonido hacia el cuerpo.

1) TRABAJO EXPRESIVO DESDE EL CUERPO HACIA EL SONIDO Y EL TEXTO

- Se busca estimular la indagación del espacio a través del movimiento corporal para luego incorporar el sonido.



- Se requiere del alumno compromiso con la tarea.
- A mayor compromiso con los ejercicios, aparecen sonorizaciones más alejadas de lo cotidiano.

Luego del trabajo cuerpo-sonido, se trabaja cuerpo-palabra.

Propuesta: Movimientos y desplazamientos libres por el espacio, luego sonorizaciones y finalmente emisión de textos.

● Estímulos que se le proponen al alumno:

- ▶ Marchas y movimientos a partir de distintos ritmos musicales.
- ▶ Imitación de movimientos y desplazamientos generados por compañeros o tomando como estímulo la marcha de animales.
- ▶ Generación de movimientos utilizando para la indagación distintos elementos –palos, pelotas, telas de distintas texturas, colores y dimensiones.
- ▶ Armado de secuencias de movimiento (por ejemplo mimando juegos infantiles, acciones de la vida cotidiana, respetando una sucesión pedida por el coordinador)
- ▶ Movimientos a partir de la percepción de distintos olores.
- ▶ Audición de diferentes melodías musicales, representación gráfica de lo escuchado y utilización de los dibujos como estímulo para generar movimientos.
- ▶ Desplazamientos a partir de consignas como: aplicando distintos niveles de desplazamientos (normal, alto, bajo); energía (fuerte, suave) y velocidad (normal, lenta, rápida).
- ▶ Utilizando el “Como si” de C. Stanislavski. “Desplacémonos como si fuéramos...”
- ▶ Entrega de Imágenes de Cuadros, esculturas, dibujos.
- ▶ Utilización de Grafofonías.
- ▶ Improvisación delimitando en el suelo zonas con distintas consignas (Circuito de Creación Poética)

A partir de cuadros:

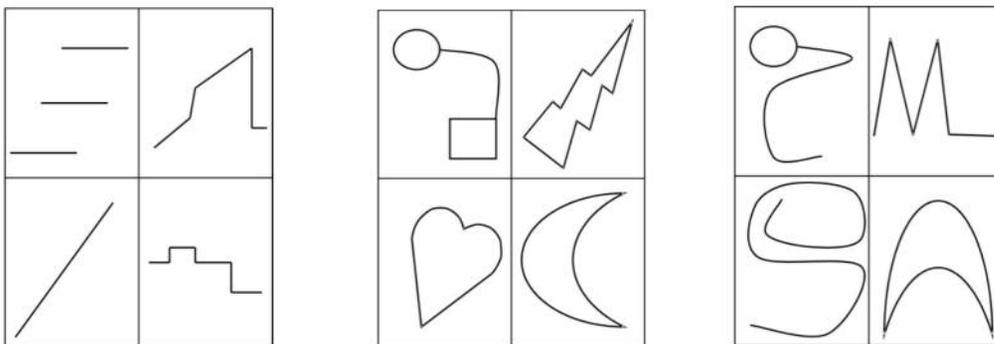




A partir de esculturas:



Utilizando Grafofonías



Utilizando el Circuito de Creación Poética



2) TRABAJO EXPRESIVO DESDE EL TEXTO Y SONIDO HACIA EL CUERPO.

- Se comienza con un trabajo más ligado a la “entonación libre”. Lo central no es el significado de las palabras.
- El texto es usado como una “partitura”.
- Luego se estimula la expresión en función del sentido lógico del texto.

A fin de organizar más claramente la propuesta podemos agrupar el trabajo textual en dos grandes ejes. A saber:

- a) Sin tener en cuenta los elementos del código comunicacional
- b) Teniendo en cuenta los elementos del código comunicacional

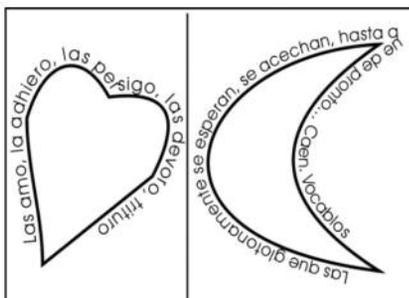
Sin tener en cuenta los elementos del código comunicacional: no se define ¿a quién le digo el texto ¿(destinatario), ¿dónde se lo digo espacialmente? (entorno), ¿por qué se lo digo? (objetivo)

Propuesta: Trabajar en el texto, por separado, los elementos que componen la entonación.

- ▶ **Ritmo:** se trabajan las frases del texto modificando sólo el ritmo en el decir –el volumen y el tono es el habitual del alumno-. Se puede jugar a decir toda la frase con un determinado ritmo o buscar distintas propuestas rítmicas dentro de la misma frase. Con respecto a las pausas en un primer momento se respeta la puntuación planteada por el autor –pausas lógicas-. Luego factible comenzar a incorporar pausas psicológicas –definidas por el hablante en función de su intención comunicativa-.
- ▶ **Volumen:** se trabajan las frases del texto modificando sólo el volumen. Evitando que al elevar el mismo se acelere el ritmo y se eleve el tono hacia los agudos. O viceversa, evitar que al bajar el volumen se comience a enlentecer el ritmo y la voz se vuelva más grave. Se puede emitir toda una frase a gran volumen. Luego la misma frase susurrando y finalmente probar distintos cambios de volumen dentro de la misma frase.
- ▶ **Tono:** Al igual que se hizo con los otros parámetros que componen la entonación, se busca indagar las variaciones tonales del texto de forma independiente. Esto es, no asociar cambio de tono con elevación de volumen e incremento del ritmo en el decir o; a la inversa. También se puede mantener un mismo tono a lo largo de una frase, luego buscar en esa frase el opuesto tonal y finalmente producir modificaciones del tono a lo largo de toda la frase.

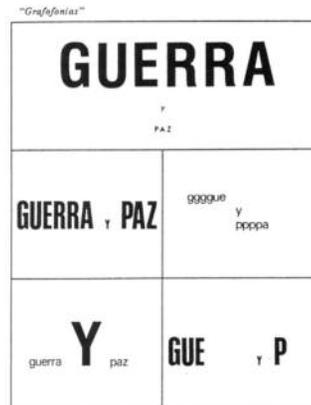
Propuesta: Utilización de grafonías con el texto escrito en ellas.

- ▶ Se les acerca a los alumnos distintas propuestas de grafonías. Se les solicita que sobre las líneas dibujadas escriban frases del texto a trabajar. Luego se les propone decir esos textos produciendo cambios vocales –de tono, volumen y ritmo- en función de lo que le sugieren los gráficos.

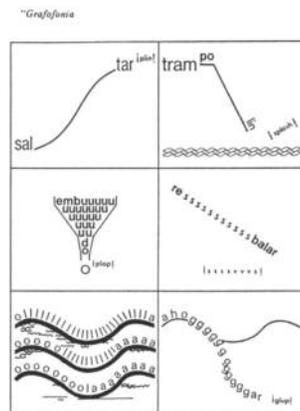


Propuesta: Utilización de grafonías con el fin de trabajar determinadas palabras del texto

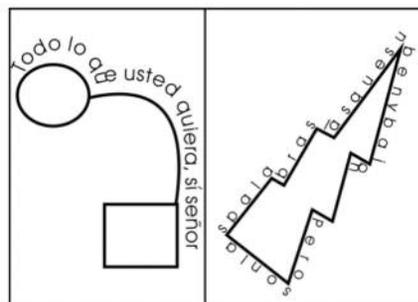
- ▶ Si el interés del docente es trabajar la entonación de determinadas palabras del texto, las grafonías nuevamente pueden ser una excelente estrategia de indagación.



- Interpretación creativa libre. Varias lecturas.
 - Interpretación redundante: jugar adecuación entre el tamaño de las grafías y la intensidad de la voz (a más tamaño mayor intensidad).
 - Interpretación por contraste (a más tamaño menor intensidad).
 - Elegir el timbre adecuado (agudo o grave) para cada palabra de acuerdo con su tamaño.



- Asignar un recuadro a cada uno de los participantes y que lo interpreten libremente.
 - Un solista interpreta la palabra (saltar, trampolín, embudo, etc.) el resto del grupo a coro le responde con la onomatopeya (plif!, aplaf!, etc.).
 - En grupos de seis, un solista interpreta el contenido de los recuadros y el resto ejecuta corporalmente las distintas acciones, simultáneamente.





Conceptos teóricos y propuesta práctica.

Propuesta: Aportar sensorialidad a las palabras

Como entrenamiento se pueden buscar textos donde proliferen adjetivos y trabajar sobre ellos¹⁶. Algunas posibilidades de indagación:

- ▶ Trabajando la redundancia: Decir por ejemplo “suave” con entonación suave. Lo mismo con “duro”, “áspero”, “apacible”, “grande”, “pequeño”.
- ▶ En virtud de la imagen que despierta la palabra en el emisor: “Luna” no genera lo mismo en el oyente si es dicha de forma neutra, que si éste antes de decir la palabra ha definido ¿qué tipo de Luna? ¿en qué lugar? ¿en qué estación del año? ¿con quién la compartí?, etc. La evocación de cualidades son transmitidas al oyente a través de la palabra.

Propuesta: Involucrar el cuerpo en la emisión de palabras

A partir de textos con pasajes descriptivos y/o contemplativos se puede “graficar” con el cuerpo lo que se está diciendo.

- ▶ Por ejemplo en texto de Neruda:

“Todo lo que usted quiera, sí señor, pero son las palabras las que cantan (*Cantando*), las que suben y bajan... (*Graficar con el cuerpo y la voz*)

Me prosterno (*Arrodillarse*) ante ellas... Las amo (*gesto de amor*), las adhiero (*pegarse a algo, o algo se me pega*) las persigo (*correr, buscar, perseguir*), las muerdo (*morder, desgarrar*), las derrito... (*Derretirse*)”

Teniendo en cuenta los elementos del código comunicacional

- ▶ Se plantea un trabajo donde se toman decisiones a priori, casi podríamos decir a nivel intelectual.
- ▶ Importa lo textual, pero mucho más lo intertextual.
- ▶ Se debe comprender lo que se está leyendo-diciendo. En el caso de no comprender el significado de una palabra, buscarla en el diccionario.
- ▶ Los signos de puntuación ayudan a respetar la lógica discursiva.
- ▶ Se define:
- ▶ **Interlocutor:** ¿a quién se lo digo?

- ▶ **Objetivo:** ¿por qué se lo digo? ¿qué quiero lograr con esto que digo? (se puede aplicar tanto a un texto en general, como a pequeños fragmentos)
- ▶ **Contexto:** ¿dónde se lo digo? ¿en qué entorno físico?

Propuesta: Modificar en forma independiente cada uno de los elementos que componen el Código Comunicacional.

Manteniendo el mismo parlamento, indagar que sucede con éste al ir variando los elementos del código comunicacional. Por ejemplo:

- ▶ **Interlocutor:** mi padre
- ▶ **Objetivo:** convencerlo
- ▶ **Contexto:** mi casa, su oficina, un velorio, un café, la tribuna de un partido de fútbol.
- ▶ **Interlocutor:** mi padre
- ▶ **Objetivo:** convencerlo, pedirle, reclamarle, suplicarle.
- ▶ **Contexto:** su oficina.
- ▶ **Interlocutor:** mi padre, mi novia/o; un desconocido, alguien que no quiero.
- ▶ **Objetivo:** convencerlo.
- ▶ **Contexto:** su oficina.

Propuesta: Utilizar la noción de conflicto como choque de fuerzas o intereses

Identificar dentro de los textos dramáticos el o los conflictos implícitos. En este sentido –y como estrategia pedagógica- en nuestras clases diferenciamos:

1. Conflictos con uno mismo –internos-
2. Conflictos con el entorno
3. Conflictos con el otro –interpersonales-. Siendo reduccionistas podríamos mencionar tres tipos de conflicto interpersonales:
 - a. Oferta: Le doy/ofrezco algo al otro y el otro no lo quiere (Toma-No quiero)
 - b. Demanda: Le pido algo al otro y éste no me lo quiere

¹⁶ Un ejemplo de este tipo de textos es “Las Palabras” de Pablo Neruda “Todo lo que usted quiera, sí señor, pero son las palabras las que cantan, las que suben y bajan...Me prosterno ante ellas... Las amo, las adhiero, las persigo, las muerdo, las derrito... Amo tanto las palabras... Las inesperadas... Las que glotonamente se esperan, se acechan, hasta que de pronto caen... Vocablos amados... Brillan como piedras de colores, saltan como platinados peces, son espuma, hilo, metal, rocío... (...)”

re dar (Dame – No quiero)

- c. Competencia: Los dos quieren lo mismo (Es mío – Es mío)

En función de esta clasificación se pueden probar los mismos parlamentos asumiendo distintos conflictos.

Propuesta: Expresar los textos a partir de determinar la situación dramática implícita en ellos.

- ▶ Definición del Interlocutor: ¿a quién se lo digo?
- ▶ Definición del Objetivo –Conflicto-: ¿por qué se lo digo?
- ▶ Definición del Entorno: ¿dónde se lo digo?
- ▶ Definición de las Circunstancias dadas: cualquier información que se pueda extraer del texto y que pone en contexto la situación. Ejemplo acontecimientos, época, lugar de la acción, condiciones de vida de los personajes, etc.

A MODO DE CIERRE

Si analizamos el trabajo vocal de un actor durante el pasaje de una determinada obra con fuerte impronta textual, observaremos a primera vista “lo que dice” y

“cómo lo dice”. Pues esto, en gran medida, nos permite entrar en la convención que plantea la obra.

Así, podemos conocer cómo es el personaje emocionalmente, de dónde procede geográficamente, a que estrato social pertenece, y aspectos más ocultos de su personalidad, por ejemplo si es sincero, si miente, etc. Todo ello, lo podemos advertir a través de cómo suenan esas palabras aún sin ver al personaje.

Ese “como se dice el texto”, ese movimiento melódico de los sonidos que integran la frase, esos matices que le da el actor a ese texto que está diciendo es lo que denominamos ENTONACIÓN.

Para que ese decir llegue claramente a nuestros oídos el actor debe valerse de dos elementos técnicos fundamentales: la DICCIÓN y la PROYECCIÓN.

Por lo expresado en los primeros párrafos de este apartado, es que consideramos a la entonación como el aspecto “artístico por excelencia” de la emisión vocal. Y es por ello que creemos fundamental generar actividades que posibiliten el libre juego creativo con los textos como una forma de estimular la aparición de matices.

La propuesta de ejercitación que hemos desarrollado en este trabajo, intenta ser sólo un pequeño aporte a las innumerables posibilidades de generar estrategias pedagógicas para ampliar en el alumno su gama expresiva corporal y vocal.

**Biblio
grafía**

Muñoz, A. M.; Hoppe-Lamer, C.: (1999) *Bases Orgánicas para la Educación de la Voz. Manual de Ejercicios*, México, Col. Escenología

Motos, T.; Tejedo, F.: (1987) *Prácticas de Dramatización*, Barcelona, Editorial Humanitas.

Valiente, M: (2002) “Un intento de organicidad en la entonación” en *La Escalera – Anuario de la Facultad de Arte N° 12*, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Facultad de Arte, Tandil, Buenos Aires. pp. 227-235.

————— (2003) “¡Ordénate voz!” en *El Peldaño. Cuaderno de Teatrología N° 1-2*, Departamento de Teatro, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil, Buenos Aires, Agosto. pp. 100-105.





Liberación de la VOZ

Marta Sánchez¹

Resumen

En este trabajo pueden apreciarse algunos conceptos de la corriente de pedagogía artística llamada por su creadora *Liberación de la voz*.

Palabras clave: Pensamiento - Emoción - Respiración - Cuerpo - Sonido - Centros nerviosos - Expresión vocal.

Abstrac

In this paper we find a current concepts of education called by its creator Liberation of voice.

Key words: Thought - Emotion - Respiration - Body - Sound - Nerve centers - Vocal expression.

16

Sánchez: 16-17

El trabajo llamado por mí, “Liberación de la voz”, surgió de una necesidad. Los actores no tenían un sustento psicofísico para abordar la interpretación vocal de diferentes estilos como comedia, tragedia, poesía, prosa, en los que según las épocas se requieren distintas posiciones corporales además de técnicas específicas para trabajar aspectos referidos a los acentos, ritmos y temperaturas vocales. Por ello es preciso ampliar recursos corporales tendientes al desarrollo de potencialidades expresivas, de presencia escénica en las que la voz será el resultado de toda actividad psicofísica.

Un pensamiento, una vitalidad específica, cualquier actitud física si se mantiene un tiempo, produce una actitud psíquica; cambia el sentir, el pensar, establece un ritmo particular con su correspondiente ritmo respiratorio, esto da a la voz una cualidad distinta, no un timbre, como resultado de la acumulación de energía en cada centro nervioso, vegetativo, respiratorio y cordial,

El trabajo respiratorio y motriz nos pone en contacto con sentimientos reprimidos.

La emoción puede hacer olvidar la condición primordial de la comunicación.

Los ejercicios se proponen como base estructural para estimular los cambios de voz.

Las búsquedas psicofísicas apoyan cambios de desplazamientos afectivos, que se registran en cambios en la

calidad vocal, en cambios de ritmo, de duración.

La expresión esta relacionada con la vivencia o la historia del hombre.

La historia de este trabajo surgió por la necesidad de preparar actores y cantantes, con una “técnica integral”, desde el uso de la energía que emana de cada centro y que se proyecta en el espacio en forma de sonido, palabra y canto.

La respiración es un hecho vegetativo automático que al mismo tiempo puede regularse con la voluntad. Todo reside en una adecuación de la respiración, articulación y dicción, en los distintos centros de expresión.

Es necesaria la ubicación en el tiempo para configurar las características de una época en la definición literaria histórica gravitante, para relacionar y presentar todos los problemas relacionados con lo temporal. Por ejemplo Esquilo, Molière, Ionesco, Eurípides, Ghelderode, Beckett, requieren un estilo vocal diferente de Lorca, V.Kleist.

Centros de expresión que ayudan al encuentro, de la calidad vocal

En la infancia el centro del cuerpo se trasfiere a las piernas.

En la adolescencia a los hombros.



¹ Sánchez Marta. Investigadora. Directora de Teatro. Profesora de las Cátedras de Educación de la Voz II de la Licenciatura de Teatro de la Facultad de Arte de la U.N.C.P.B.A. Profesora de la E.M.A.D y de la Escuela de Titiriteros del Teatro General San Martín de la C.A.B.A

En la juventud al tronco.

En la madurez a la cabeza.

En la ancianidad en las piernas otra vez (rodillas).

El cambio postural hará cambiar el ritmo y la calidad vocal.

Todo depende de la diferencia de dinámicas: flemática, biliosa, nerviosa, somnoliento etc.

Las posturas se usan como medio para esconderse de los demás, en algunos casos y ellas generarán un cambio aparentemente tímbrico, como en el caso de la imitación vocal. Hay que captar los movimientos del cuerpo desde los centros energéticos sin buscar una forma, “de caminar”, o “de mirar”, o “de mover los miembros”, etc. No es necesario buscar una forma, sino remitirse al sonido que genera el impulso. Esto nos va a dar una aproximación creíble al tono vocal.

El sonido produce formas geométricas según el lugar desde donde se emite, esta es la energía psíquica, que es personal y genera las vibraciones del sonido.

Aún cuando la fisiología de la voz es regida por una forma general, no puede estudiarse aislado del individuo porque ella misma es la expresión de las instancias psíquica y física.

Es así que dos personas pueden tener las mismas dimensiones físicas y estar, por ejemplo, hablando o cantando en un mismo ambiente, sin embargo, el timbre de cada una será único, intransferible y no transformable. Sólo las cualidades como la altura y la intensidad pueden ser las mismas para ambas persona y así con la variedad de sujetos que se sometían a un mismo estudio.

Las vibraciones y sus variantes se encuentran en la columna vertebral, según la altura musical que se exprese. Existe un lugar en ella para cada nota musical y para cada vocal, esto es para todos los cuerpos emisores físicos humanos.

Las vibraciones que se manifiestan desde los centros nerviosos, han podido filmarse, y muestran una secuencia de vibraciones análoga a las formas de los cristales de sales. Un estado patológico transforma estas vibraciones.

He filmado las vibraciones del sonido en las articulaciones, columna, pies, manos, cabeza, ojos, cuello y cada parte del resto de cuerpo.

El mismo sonido en distintos individuos produce en cada uno un diagrama distinto, y cuando hablamos o cantamos el resonador es el cuerpo en su totalidad.

Así mismo sin variar la intensidad o la altura del sonido, pero alterando la intensidad del pensamiento, varía el dibujo que producen las vibraciones en el espacio o en los diversos materiales.

La voz se proyecta en progresión geométrica, y penetra el espacio transformándolo, este fenómeno solo se puede expresar geométricamente. El punto es la mayor presión ejercida sobre el plano. Las vocales son el espíritu de las palabras, las consonantes la arquitectura.

La acusación más punible sería el robo de palabras y puntos, además de los silencios.

La desafinación como patología específica no existe. A veces es una falta de convicción interior, que se regula con el trabajo y atención personalizada.

El trabajo de liberación correcto, el desarrollo del espíritu, la inteligencia y la ayuda del funcionamiento más preciso de la persona en su totalidad, resuelve sus problemas en el terreno vocal. No existen reglas fijas en la pedagogía artística. Un ejemplo de ello es el hecho de que en un relato sencillo por medio de signos que indican silencios puede tomar forma de expectativas dramáticas.

La presión máxima, es el acento.

La Respiración como acto psicológico.

La respiración es el primer acto del hombre al nacer, es un acto vital que ejecuta la persona como un todo, con ella se establece la primera relación con el exterior.

El primer acto del hombre es un acto social.

Por medio de la respiración el hombre mantiene, un contacto permanente con el mundo que lo circunda en un intercambio vital de primera necesidad.

Así la respiración viene a ser la dialéctica que sostiene el hombre con el mundo a través de su aparato respiratorio, esta dialéctica tiene lugar a través de dos niveles diferentes, inspiración y espiración, tomo-doy, aunque sin solución de continuidad entre sí, manteniéndose ignorados uno del otro, el nivel consciente, voluntario, y el nivel inconsciente, automático e involuntario.

Existe una estrecha relación entre la personalidad profunda o nivel inconsciente y la respiración también denominada profunda a nivel consciente y entre la personalidad consciente o superficial y la respiración superficial.

Respiración profunda quiere decir totalidad en general, habitualmente se confunde respirar profundamente con inspirar con mucha fuerza, o llenar los pulmones a presión, esta confusión acarrea el riesgo de perjudicar el organismo.

Para respirar de modo profundo y total es preciso que no haya impedimento alguno en la libre entrada y salida de aire, de acuerdo con la verdadera capacidad y necesidad del individuo. Se requiere que los movimientos de espiración e inspiración funcionen sin inhibición alguna consciente o inconsciente.

Respirar totalmente implica que el hombre se relacione todo él con el mundo que lo rodea, sin miedo, restricciones o reservas, con todo su ser, porque si hay tensiones emocionales reprimidas hay también contracturas musculares inconscientes que imposibilitan toda libre acción, es toda la persona la que respira, no solo sus pulmones y diafragma.

Cuando la respiración superficial se profundiza se pone en contacto con el nivel profundo, se establece una comunicación entre ambos niveles, y se produce una verdadera transfusión de energía del inconsciente al consciente. Con lo cual se disminuye la tensión y se experimenta una extraordinaria sensación de alivio, de descanso y de ensanchamiento de la mente.





Más acá de la cuarta pared. Apuntes.

Seré un emblema



“...ya verás que las cosas tienen mucho por decir y que el futuro no es incierto (...)”.¹

By Lillian E. Mc Kenzie-King

Resumen

El acto teatral feudo del imperio de lo efímero pretende la captación o reproducción de lo real a través de la manifestación de lo vivo en el plano de la ficción. El despertar de las memorias, la sensibilización de los sentidos, el incremento de las capacidades de concentración, de adaptación, de imaginación son objetivos y contenidos que subyacen en los distintos métodos de formación de actores.

En este trabajo se realizará una mirada crítica y un breve análisis sobre técnicas de formación y entrenamiento de actores.

Palabras llave: Teatro – Vivencia – Formación y entrenamiento de actores – Técnicas y métodos.

Abstract

The theatrical act fief of the empire of the ephemeral is intended to attract or reproduction of reality through the manifestation of living in terms of fiction. The awakening of the memories, awareness of the senses, increased concentration skills, adaptability, imagination and content are objectives that underlie the various methods of training actors.

In this work we perform a critical eye and a brief analysis on training techniques and training of players.

Key words: Theater - Experience - Training and coaching of actors - Techniques and methods.

Introducción

Tomemos como postulado la existencia del talento entendiéndolo como una distinción particular que deben poseer los actores. El talento es un don. El talento está distribuido homogéneamente en todas las personas. Suele creerse que los dones o talentos lo poseen algunas personas y otras no. Esto no es así pero discurrir sobre este asunto no es el motivo de este trabajo.

Suele creerse también, que el talento a veces se encuentra oculto o sin desarrollar y que esta circunstancia es posible de revertirse mediante el aprendiza-

je. Hay quienes opinan lo contrario que la mera adquisición de un conjunto de herramientas técnicas no alcanzaría para desarrollar talento puesto que se trataría de una condición innata.

Como observamos hasta aquí la presencia o ausencia de talento como postulado a partir del cual se pueda discurrir acerca de la formación y entrenamiento del actor sigue siendo hasta ahora estéril; si se trata de una capacidad innata para qué el aprendizaje y también para qué “desarrollarlo” si no es posible obtenerlo mediante el mismo.



¹ El rastro de la conciencia. Detonador de sueños. La Renga (2003)

El rastro de la conciencia

El acto teatral como manifestación estética siempre está asociado a la vivencia tanto del actor como del espectador. Esta vivencia constituye una experiencia estética completa. Es una experiencia completa para cada uno de los intervinientes en un espectáculo: actores y espectadores en forma individual y también colectiva, con la particularidad de que no existe una correspondencia término a término del contenido para unos y otros, puesto que los universos de significado suelen ser variados en el caso de los espectadores, aluden permanentemente a otra cosa y dependen de experiencias anteriores; aún así sigue siendo una experiencia colectiva.

La vivencia como experiencia individual de los actores tiene vastos significados. En términos generales, indica el tránsito por situaciones-ficción consideradas como totalidad, resultando la creación de mundos posibles. La vivencia es también el acto por el cual se otorga un crédito de fe a situaciones no reales que comparten todas las reglas atribuidas a lo real. Es por ello que hablamos de convención.

La vivencia es tránsito y resultado; mientras está aconteciendo puede ser percibida solo vagamente a través de rastros de conciencia de sí y en interacción con el entorno tal y como ocurre en situaciones cotidianas no dramáticas.

La vivencia no es posible que sea transferida como objeto de conocimiento particular porque al tratarse de una totalidad no es posible aprenderla ni como adición de parcialidades ni como partes disociadas de lo total que es indefinible porque es múltiples realidades. No es posible entonces decir *"hoy, vamos a aprender vivencia"*. Tal vez sea posible hacer una continua referencia a ella porque es el eje a partir del cual adquieren otro sentido los conceptos de organicidad, acciones físicas, bios escénico, psicotécnica, cuerpo vivo en escena, tránsito orgánico, cuerpo vivo, cuerpo memoria, y así todo lo que al lector se le pueda ocurrir, hay más.

Nótese que absolutamente todos los conceptos hacen referencia a la vida particularmente humana; lo que la manifiesta se halla en la fuente de la creatividad y de la acción misma. La vivencia es el acto.

Encarar la vivencia como acto es posible desde la postulación de ejercicios/estudio que pongan en marcha engranajes creativos que propongan la resolución de problemas a ser resueltos por los aprendices. Esto constituye la libertad para el aprendiz, la exploración de su propia subjetividad, de la relación con el otro, la deconstrucción de su propio entorno, como consecuencia de la actualización de los recursos creativos particulares y colectivos.

Los ejercicios/estudio tienen una larga tradición. Es posible rastrearlos a partir de las indicaciones de construcción explícita de escena por parte de los autores en boca de los mismos actores, ejemplos clásicos son Moliere, Shakespeare, Plauto, Jarry, etc.; en las academias como las existentes en las universidades



nacionales e internacionales, en las academias de los teatros del mundo, en los maestros consagrados, en los pensadores y hacedores del teatro como los archicitados Serrano, Stanislavski, Grotowski, Brecht, Barba, Artaud, Brook, Boal, Strasberg, en los talleres de perfeccionamiento o actualización que ofrecen diversas herramientas técnicas, en cursos de post grado, en festivales, en congresos, en workshops, etc. La circulación de información es grande.

En la profusión de información están vigentes los más diversos modelos pedagógicos pura herencia desde el inicio de los tiempos.

El siglo XX es un siglo que como un caleidoscopio ofrece interesantes criterios para la reflexión sobre el arte de la actuación.

Por tradición hallamos la subdivisión en áreas de conocimiento, actividades para desarrollar capacidades, especializaciones de especializaciones de especializaciones, recetas, artes secretos, zonas rojas, zonas verdes.

Hay también un conjunto de saberes de disciplinas para-teatrales provenientes de las más diversas disciplinas, como por ejemplo el hatha-yoga, la música, las artes plásticas, además del advenimiento de los llamados métodos orgánicos y el re encuadre de los males llamados psico-somáticos.

La diferenciación en cuanto a la transferencia de los saberes en torno al arte del actor está dada por el grado de institucionalización y de legitimación por un lado y por otro en la búsqueda y demanda de formación.

De todo esto también resulta una tradición que consiste en la cristalización de modelos de transferencia de esos saberes en donde se juega la pura intersubjetividad de todos los participantes. Existen muchos modelos.

Es sabido también que el siglo XX es el siglo de las grandes polémicas, las grandes y grandilocuentes (a veces ridículas) disputas no son otra cosa que una gran conversación. En ésta se escucha un malestar, que engendra importantísimas críticas estéticas, técnicas y de modelos pedagógicos y se realizan también grandes exhortaciones.

La exhortación más contundente es el llamado a la verdad, a la autenticidad y a la honestidad, es decir, a la



honestidad de quienes aprenden y enseñan. Es un llamado a la crítica, a la rebelión, a la reflexión, a la autonomía y al compromiso. ¿Qué nos dicen estas voces? No modelos, no recetas, no resultados que pretendan cerrar discusiones teóricas. ¿Cómo orientan? Con principios y postulados estéticos, científicos y lógicos.

Hay poéticas, hay dramaturgias que permiten el análisis en diferentes planos para la formación y entrenamiento del actor y también para poder pensar el status del teatro en la actualidad. Hay, pues, métodos, técnicas y prácticas que subyacen en todo espectáculo teatral.

Las partes del todo

En el comienzo del trabajo se hacía referencia a algunos contenidos presentes en distintos métodos como el despertar de las memorias, la sensibilización de los sentidos, el incremento de las capacidades de concentración, de adaptación, de imaginación.

En algunos casos estos métodos devienen sistemas completos. Si los consideráramos como meras técnicas (que en ciertas instancias del aprendizaje lo son) toda transferencia de saberes se ahogaría en una mera instrumentalidad que prontamente acabaría en sinsentido de propósito y la consecuente enajenación del que aprende y del que enseña. Cada uno de los contenidos antes mencionados pueden diseñarse como ejercicios/estudio en los que es posible trabajar uno y más de uno por vez, y en los que es posible observar distintos momentos de apropiación de conocimiento por parte de los aprendices.

Existen jerarquías a priori de contenidos pero ello no implica solamente una sucesión lineal del aprendizaje.

El universo de la sensibilización de los sentidos, por ejemplo, tiene diversas implicancias con distintos grados de complejidad. Tiene un propósito más profundo que el entrenamiento minucioso de cada sentido en particular: es una puerta para el trabajo emocional y esto nos lleva al mismo lugar en el que se engendran impulsos, los deseos y las motivaciones, los sentimientos, la interacción con el entorno y el avance en alguna dirección. Es posible, aunque no es la única vía, acceder por medio de los sentidos a los propios recuerdos y por ende a la memoria individual y colectiva.

El trabajo de concentración en el entorno permite la evocación de recuerdos propios y también por asociación libre en distintos planos del entorno (sonoro, térmico, etc.) permite imaginar otras circunstancias para ese entorno y por ende crear recuerdos nuevos.

El trabajo sobre funciones fisiológicas como la respiración abre otra puerta al trabajo con las emociones.

Los cambios de ritmos en los movimientos y las acciones tienen a su vez repercusiones sobre el sentimiento de fondo produciendo cambios de estados emotivos y que predisponen a la acción complejizando las situaciones dadas.

Podríase seguir con la enumeración pero no tendríamos más que eso, partes del todo.

Conclusión

Es preciso superar en la formación de actores toda posible dicotomía, superar la confusión de lenguajes en el empleo de técnicas y métodos.

Es necesario revisar las prácticas pedagógicas, los modelos de conducción del aprendizaje y la pertinencia de los conceptos, métodos y técnicas para cada una de las instancias del aprendizaje.

Evitar la atomización supone considerar el aprendizaje en sus distintas instancias donde se cruzan las miradas posibles de un hecho que es diverso porque es dinámico; más que adiciones de partes es conjunción y entrecruce de caminos en los que se abren distintas posibilidades para la construcción y apropiación del conocimiento por parte de todos: estudiantes y enseñantes.

Bibliografía

Nuestra biblioteca
Nuestra reflexión docente
Nuestras pláticas informales
Nuestros estudiantes
Nuestros compañeros de otras cátedras
Nuestros compañeros no docentes.
Los medios masivos de comunicación.
La red



LA CREACIÓN EN EL ESPACIO Y EL TIEMPO

Posibles límites del proceso creativo en artes escénicas

Lic. Jerónimo Ruiz¹

Resumen

El presente artículo es parte de mi tesis de grado “UNA RED PARA CAZAR ESPUMA - Concebir y registrar el proceso creativo teatral”, donde tomo como punto de partida mi propia práctica artística para intentar definir los límites de lo que fue el proceso de creación de la obra “Viajecito”, realizada por Mercedes Copello y Jerónimo Ruiz.

Palabras clave: Proceso de creación - Artes escénicas - Representación - Génesis

Abstract

The present article is a part of my thesis “A WEB TO HUNT SPUME - Conceive and record the creative process on theatre”, where I take as a start point my own artistic practice, in the attempt to define the limits of the creative process of the play “Viajecito”, performed by Jerónimo Ruiz y Mercedes Copello.

Key words: Creative process - Scenic arts - Performance - Genesis

21

Ruiz: 21-26

Breve introducción:

El presente artículo es un extracto de mi tesis de grado “UNA RED PARA CAZAR ESPUMA - Concebir y registrar el proceso creativo teatral”². En la misma tomé como punto de partida mi propia práctica artística, e intenté definir los límites de lo que fue el proceso de creación de la obra “Viajecito”³, para luego proponer a una manera de documentar y hacer observable dicho proceso creativo.

Lo que está publicado en esta edición de “El Peldaño”, es la primera parte del primer capítulo de mi tesis, en la cual

se vincularon los estudios teatrales y los estudios de la representación, para intentar establecer los posibles límites de un proceso de creación en artes escénicas.

Las referencias bibliográficas y citas fueron reproducidas en el idioma original, con su correspondiente traducción en notas a pie de página. Para ello conté con el asesoramiento de las docentes de la Facultad de Arte formadas en dichas lenguas: Mag. Paula Fernández para las traducciones del portugués, y Mag. Gabriela González para las traducciones del inglés.



¹ Actor y docente. Ayudante graduado de Expresión Corporal III de la Facultad de Arte de la UNCPBA de Tandil; Pellegrini 554, dto 2; jeronimolucas@gmail.com

² Dirigida por Mág. María Gabriela González, docente de Expresión Corporal I de la Facultad de Arte de la UNCPBA de Tandil.

³ Obra de teatro realizada junto a Mercedes Copello en Tandil (2006); y reestrenada luego en Barcelona (2010).

LA CREACIÓN EN EL ESPACIO Y EL TIEMPO



Primera aproximación:

Para abordar el estudio de un Proceso Creativo es necesario inicialmente definirlo, delimitarlo. En este caso se trata de delimitar o describir los aspectos que hacen particularmente a un proceso de creación en artes escénicas, teatro, ubicado en el contexto actual, contemporáneo.

Pero ¿por qué partir del cuestionamiento acerca de dónde comienza y dónde termina un proceso de creación; pregunta que ya indica una tendencia de recorte del objeto de estudio relativa a su *duración en el tiempo*? Para comenzar a responder este interrogante quisiera citar a Philip Glass⁴ quien afirmara que *“La obra (...) solo se completa cuando se pone en escena ante un público”*⁵. Un espectador que se encuentre en presencia de una obra cualquiera, inevitablemente reaccionará ante ella, de algún modo la “leerá” y le dará sentido. Esta es según Glass *“(...) la manera en que el espectador completa la obra al verla”*⁶.

Pero en esta relación de complementariedad con la obra, el espectador no siempre reacciona a ella de la misma manera. Cada vez que una persona vuelve presenciar una obra, lo hace de manera diferente. La obra puede suscitar una determinada sensación o reflexión en quien la observa, y al día siguiente, dependiendo de la perspectiva del observador, otra distinta. Por lo tanto la mirada del espectador modifica la obra. Podría decirse que su presencia la completa, mientras su mirada la transforma. ¿Qué sucede entonces con esta mirada que transforma la obra, en el caso del teatro?

Sobre este aspecto es necesario tener en cuenta que la forma particular de expresión de cada lenguaje artístico es diferente. La literatura, por ejemplo, se caracteriza por manifestarse a través de un lenguaje escrito en la imaginación del lector; el texto escrito al ser leído encuentra el modo de expresarse mediante el pensamiento y las ideas de quien lo lee. Las obras de teatro, sin embargo, poseen una forma de manifestación distinta. Emplean las emociones, la voz y los movimientos de los actores; también utilizan sonido, luz. Pero ante todo sucede que el teatro se manifiesta en el presente, en vivo. Su lenguaje expresivo propio y particular define su singularidad en función del hecho de que se trata de una obra de arte que “ocurre”, que existe sólo si tiene lugar “en vivo”. Según Peggy Phelan⁷, el hecho en vivo *“(...) implicates the real through the presence of living bodies (...)”*⁸. La obra, en este caso, no se inscribe en un formato “cristalizado”, como una fotografía o un libro. La obra “es” ejecutada, los

actores la “hacen” cada vez, en un espacio y tiempo determinados. El espectador está frente a personas vivas; y los movimientos y las palabras de estos, la total globalidad del evento, es la obra. Si bien la mirada del espectador transformará la obra de teatro cada vez que la vea, esta a su vez, cambiará siempre. La inherencia del hecho en vivo en el teatro, hace que los cuerpos (vivos, reales, presentes) de los actores transformen la obra, pues ellos mismos se ven sujetos a transformaciones constantes. Cambian momento a momento, escena a escena. Puede suceder que cometan un error, y modifiquen imprevistamente algo dentro de lo esperado en la representación. Incluso de función a función lo que los actores “hagan” será siempre diferente.

Una obra de teatro *“(...) occurs over a time which will not be repeated.”*⁹ Toda puesta en escena nace y muere en cada representación. El teatro (como arte escénico), es una expresión artística sujeta a las variaciones del presente en el que se manifiesta. Es un “arte del tiempo”, un arte efímero que al instante en que comienza, está terminando. Un continuo presente que se desvanece momento a momento y que cuando termina, apenas deja algunos rastros en los actores, en los espectadores, en el espacio.

El teatro se inscribe en el tiempo, “es” y desaparece. Por este motivo considero adecuado comenzar a trazar los contornos del objeto de estudio en función de su relación con el tiempo.

Presente inacabado:

Para comenzar a definir los posibles momentos de un proceso creativo cabría aquí profundizar un poco más acerca del desarrollo “en vivo” de la puesta en escena como un factor que la determina.

Como se dijo anteriormente, en el presente cada momento es único e irrepetible. En una misma obra de teatro que se repita varias veces cada representación es única y diferente a las demás, esencialmente porque el desempeño de un actor en vivo será siempre distinto. Estas “variaciones” que el actor experimenta en cada función dada la inherencia del hecho en vivo, modifican a la obra como una totalidad. Podemos decir entonces que la puesta en escena es diferente cada vez, hallándose regulada como está por las características únicas del momento en que sucede.

En este sentido es preciso reconocer que el teatro posee algo de “inacabado” que debe tenerse en cuenta al

⁴ Reconocido internacionalmente por sus composiciones de música contemporánea. Muchas de sus creaciones han sido especialmente paradas para el cine. Entre sus operas figuran *‘Einstein on the Beach’*, realizada junto a Robert Wilson.

⁵ Philip Glass, *“La Música en el Teatro”*, Clases Magistrales de Teatro Contemporáneo, Atuel, 2003, Pág.: 44.

⁶ Ídem.

⁷ Assistant Professor y Associate Chair, en el Departamento de Estudios de la Performance, de la Tisch School of Arts, de la Universidad de New York. Co-editó *“Acting Out: Feminist Performances.”* Fuente: Peggy Phelan, *“Unmarked, the politics of performance”*, Routledge, UK, 1996.

⁸ **Nota de traducción:** *“(...) implica lo real a través de la presencia de cuerpos vivos (...)”* Peggy Phelan, *“Unmarked, the politics of performance”*, Routledge, UK, 1996, Pág. 148.

⁹ **Nota de traducción:** *“(...) ocurre en un tiempo que no puede ser repetido.”* Ídem, pág. 146.

momento de realizar cualquier aproximación que establezca los límites de un proceso creativo. De este modo podríamos aventurarnos a afirmar que, dada la continua reafirmación y variación de cada puesta en escena, una obra de teatro continúa en proceso aún luego de ser estrenada. Es decir que la función, al ser una instancia en donde se realizan variaciones de lo estable -la puesta en escena-, se convierte en parte del proceso creativo. Si bien los cambios observables no serán tan decisivos como durante la etapa de ensayos, las variaciones de la puesta en escena pueden ser entendidas como la posibilidad de "re-crear" nuevamente la obra cada vez que se pone en escena.

El huevo y la gallina:

En una línea de tiempo las funciones aparecen después de la etapa de ensayos, pero no marcan necesariamente la conclusión del proceso creativo ya que perciben, con mayor o menor intensidad, modificaciones cada vez que son realizadas. Por lo tanto, la etapa de ensayos y las puestas en escena podrían ser entendidas como "momentos" de un mismo proceso creativo.

En ese sentido, el presente apartado intentará esclarecer un poco más acerca de cómo la duración del proceso creativo se prolonga en cada puesta en escena, y cómo mediante la relación entre estas dos etapas es posible enriquecer y ampliar la concepción del proceso de creación. Para ello se hará referencia al enfoque de la investigadora canadiense de las artes escénicas Josette Féral¹⁰, quien sugiere una forma de sistematizar esta relación entre proceso creativo y puesta en escena.

La perspectiva de Féral no nace de la reflexión sobre proceso creativo, sino más bien de la problematización de los sistemas de análisis de puesta en escena más tradicionales. Ella critica la postura tradicional que no incluye al proceso creativo en el estudio de puesta en escena. En ese sentido postula que tal escisión entre proceso creativo y puesta en escena es totalmente deliberada, como se ve claramente en las palabras de Patrice Pavis¹¹: "(...) el análisis del espectáculo, lo que queda, recordémoslo, como la única sola realidad que debería contar (...)." ¹² Según Féral estos análisis tradicionales generalmente parten de limitar la reflexión sobre la puesta en escena, pues la consideran como un objeto acabado e ignoran de esta manera las influencias y modificaciones que su objeto de estudio sufre en cada representación. Contrariamente a esta tendencia, Féral plantea que excluir el trabajo previo a una representación puede ser un limitador muy grande en el estudio de una puesta

en escena, dado que esta es "un momento de una continuidad, como una instantánea captada sobre lo vivo de un momento que se inscribe en la duración y que es necesario leer como tal"¹³. La propuesta de Féral invita a considerar cada puesta en escena como parte de un mismo proceso creativo, que se reafirma continuamente.

"(...E)l trabajo "genealógico" de preparación, las etapas del trabajo de construcción de la puesta en escena, la búsqueda que el actor efectúa acerca de su personaje, las dudas, tachaduras, elecciones, hallazgos -que logra el trabajo colectivo-, son fundamentales para la comprensión de la obra."¹⁴

Por eso Féral se pregunta oportunamente sobre la finalidad de la investigación: ¿Se busca la comprensión de la puesta en escena de una manera aislada? ¿O se pretende comprenderla en relación al artista que la generó? A lo cual responde que si el análisis concibe la puesta en escena como un objeto acabado y aislado deja arbitrariamente de lado todo lo que le dio sentido: el ser un "proceso estético de un artista consciente de sus elecciones"¹⁵, el ser una obra viva en continua transformación y conectada con su pasado. Con esta consideración Féral justifica la necesidad de realizar un análisis de puesta en escena que se vincule a su génesis, o sea con su etapa de ensayos; y subraya además la continua progresión en el tiempo de un proceso creativo.

Continuando con esta idea, la perspectiva expresada por Féral puede dar pie a afirmar que el proceso creativo teatral y la puesta en escena se encuentran de alguna forma superpuestos, es decir que son un mismo fenómeno, y por lo tanto, factible de ser entendido como un mismo objeto de estudio. Sin embargo, es preciso observar con atención que una puesta en escena y un proceso creativo poseen lenguajes diferentes, convenciones de expresión y desarrollo particulares que, examinadas bajo un mismo lente, confundirían el análisis. Féral misma sugiere que la percepción de la puesta en escena como la continuidad de un proceso no impide el hecho de poder objetivarlas como dos instancias relativamente autónomas. Lo esencial, según la autora, es que el análisis tienda puentes entre una y otra instancia, construyendo un diálogo entre el presente y el pasado, como así también entre el pasado y el presente. Este diálogo permite encontrar, comparar, comprobar, desmentir, etc., las elecciones y los hallazgos del artista durante la etapa de ensayos; pero sobre todo permite formular interrogantes que de otra manera no podrían ser planteados, interro-

¹⁰ Investigadora de las artes escénicas. Ha publicado para las revistas Poétique, Theatre Public, The Drama Review, Discourse, Theaterschrift, Modern Drama, JEU, Protee, Performance Studies. Sus últimos libros, basados en múltiples puntos de vista de diversos directores, tratan sobre la teoría de actuar. Dada la naturaleza teórica de las premisas básicas y su enfoque ontológico, sus escritos han sido aplicados a diferentes contextos. Fuente: <http://www2.teak.fi/teak/ACT/feral.html>, 20/02/09

¹¹ Investigador y teórico teatral reconocido mundialmente. Patrice Pavis, es profesor de la Universidad de París VIII, autor de varios libros sobre el teatro intercultural, la teoría dramática y la puesta en escena contemporánea. Entre ellos destaca su Diccionario del Teatro. Fuente: <http://www.tematika.com/detalle/biografias.jsp?idArticulo=129924&idAutor=81659>, 20/02/09

¹² Patrice Pavis, citado por Josette Féral, "Teatro, teoría y práctica: mas allá de las fronteras", Bs. As., Galerna, 2004, Pág. 26

¹³ Féral Josette, "Teatro, teoría y práctica: mas allá de las fronteras", Bs. As., Galerna, 2004, Pág. 27

¹⁴ Idem.

¹⁵ Idem.

LA CREACIÓN EN EL ESPACIO Y EL TIEMPO



gantes referidos a la naturaleza de la creación.

Una secuencia espacio-temporal:

El proceso de ensayos y cada una de las funciones son parte de la creación teatral, y ambos momentos se manifiestan en un mismo espacio y tiempo: el presente. Esta forma de concebir la creación, como una secuencia espacio temporal, ya ha sido definida con anterioridad por Richard Schechner¹⁶, quien desarrolla esta idea en su libro *“Performance Studies, an introduction”*¹⁷. Su propuesta se basa en la idea desarrollada anteriormente acerca de la representación teatral como una expresión artística que inevitablemente se manifiesta en presente. En ese sentido es que emplea al tiempo y al espacio como dos coordenadas mediante las cuales establecer una periodización de los diversos momentos de la representación¹⁸. Para Schechner existen tres momentos en una representación: la **Proto Performance**, la **Muestra**, y las **Secuelas**¹⁹.

La **Proto Performance** hace referencia a su vez a tres momentos: el Entrenamiento, el Taller, y el Ensayo. Schechner define el Entrenamiento como todo aquello que modifica al actor en el sentido de adquirir habilidades específicas. Puede ser realizado de manera formal o informal. El Taller sería una instancia de indagación, en la que el actor no sólo adquiere nuevas habilidades, sino que estas habilidades lo conducen a descubrir terrenos desconocidos para él. Para que un Taller concluya exitosamente los actores no sólo deben hacer el esfuerzo por dominar nuevas habilidades, sino también por *“(…) opening themselves up to others and to new ideas and practices.”*²⁰ El Ensayo está asociado a la noción de repetición y fijación de lo que se va a mostrar, donde principalmente se da forma a aquello que se quiere expresar. El Ensayo es la instancia en la que se eligen algunos momentos y se descartan otros. *“Rehearsals is a build-up process, the phase where the materials found in workshops are organized in such a way that a performance (often a public performance) follows.”*²¹

La **Muestra** es el momento donde se realiza la presentación frente al público, y según Schechner se basa en cua-

tro instancias: el Calentamiento, la Representación, los Eventos más grandes o contextuales, y el Enfriamiento. El Calentamiento se refiere aquello que los actores realizan antes de la obra: saludarse, acondicionar el lugar, cambiarse, hablar como el personaje, repasar un momento específico de la obra, etc. El Calentamiento es considerado por Schechner como una instancia crucial para sortear ese abismo entre la vida ordinaria y la puesta en escena. La Representación hace referencia al momento en que la obra es presentada al público. Según Schechner este es un momento difícil de delimitar, pero puede ser contenido entre dos marcas específicas: una que dé cuenta del principio (por ejemplo la oscuridad, el silencio, la apertura del telón) y otra del fin (por ejemplo el cierre del telón, los aplausos, la aparición de actores que no están representando). Los Eventos más grandes son aquellos que suceden en relación a la presentación, antes, durante, y después de ella. Los encargados alquilan y preparan el lugar donde se realizará la representación, pegan afiches, hacen publicidad. Los actores abandonan sus hogares u otras ocupaciones para dirigirse al teatro. Los espectadores reservan o compran sus entradas, se trasladan hacia el lugar. La representación se realiza y luego cada persona volverá a su casa, el espacio deberá ser reordenado, se actualizarán las publicidades, etc. En este sentido Schechner señala que los Eventos más grandes y la Representación, están relacionados mediante una mutua influencia. Siguiendo con la propuesta de Schechner, el Enfriamiento es el momento opuesto al Calentamiento. Si bien puede ser un poco más difícil de precisar, el autor considera que existen prácticas concretas que el actor emplea como un puente *“(…) from the focused activity of the performance to the more open and diffuse experiences of everyday life”*²². El autor lo define como el tiempo y las prácticas necesarias para volver a uno mismo.

Por último, las **Secuelas** de la presentación son entendidas por Schechner como la continuidad de la obra. *“The aftermath persists in physical evidence, critical responses, archives and memories.”*²³ La evidencia física puede verse en el espacio o en los cuerpos de los actores. Las críticas pueden ser oficiales, académicas u orales, de colegas y amigos. Los archivos pueden ser de video,

¹⁶ Teórico e investigador de las artes escénicas. Profesor y cofundador del departamento de Performance Studies, en la Tisch School of Arts de la Universidad de New York, editor de la publicación *The Drama Review*, y director artístico de la compañía teatral *East Coast Artists*. Schechner además fundó *The Performance Group*, una compañía de teatro experimental que nace en 1967, y que dirige hasta 1980. Luego la compañía cambió el nombre a *The Wooster Group* bajo la dirección de Elizabeth LeCompte. Fuente: http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Schechner.

¹⁷ **Nota de traducción:** “Estudios de la Representación, una introducción.”

¹⁸ Cabe aclarar, en lo que respecta al término *Representación*, que es una traducción del empleado por Schechner como *Performance*. Schechner es un pionero en el campo de estudios conocido como Performance Studies, que identifica e investiga la práctica de la representación en diversas situaciones y prácticas sociales: rituales, actos públicos, deportes, recitales, desfiles, bodas, juicios, etc. La práctica de la representación se encuentra, por definición, en el teatro, siendo así terreno fértil para ser analizado por los Performance Studies

¹⁹ **Nota de traducción:** Traducción de la palabra *Aftermath* empleada por Schechner, entendida como lo propiamente posterior a una representación: resultado, repercusión, efectos posteriores.

²⁰ **Nota de traducción:** “(…) abrirse a los demás y a nuevas ideas y prácticas.” Richard, Schechner, *“Performance Studies, an introduction”*, Routledge, 2006, UK, Pág. 236

²¹ **Nota de traducción:** “Los ensayos son un proceso de construcción, la fase donde los materiales hallados en la etapa de taller (indagación) son organizados de tal manera



audio, escritos, fotográficos. Los recuerdos pueblan no sólo a los actores sino también a los espectadores.

Esta manera en la que Schechner concibe la representación, desde una óptica espacio-temporal, dividiéndola en tres momentos, termina de definir el proceso creativo como objeto de estudio del presente trabajo, al tiempo que amplía y enriquece esa definición.

Como se explicó a través de la opinión de Féral, el proceso de creación teatral comienza con la etapa de ensayos. Esta primera etapa es definida por Schechner como **Proto-Performance**, en donde los Ensayos, esa actividad periódica en la que se define y da forma a lo que se va a mostrar en un espectáculo, son solo una porción de esa primera parte del proceso, a la que le agrega el Taller y el Entrenamiento. La inclusión de estas últimas variables permite remontarse, por ejemplo, a momentos significativos en la formación de un actor, y “leerlos” como una información que inevitablemente dialoga con su situación al momento de la creación. Continuando con lo definido hasta el momento, luego de la etapa de ensayos continúa la puesta en escena, situación que reafirma, en otros términos, el proceso de creación. Schechner define esta instancia como **Muestra**, y la subdivide en cuatro momentos: el Calentamiento, la Representación, los Eventos contextuales y el Enfriamiento. Esta caracterización sobre el espectáculo propuesta por el autor, permite afirmar que la puesta trasciende lo que él llama

Representación. Tanto el Calentamiento como el Enfriamiento, son situaciones que ofrecen información sobre la necesidad, costumbre y entrenamiento de cada actor; a la vez que establecen posibles límites temporales de una Representación. Por otro lado, los Eventos contextuales permiten conectar la creación con la globalidad en la que está inserta, identificando influencias mutuas, y dando lugar a otro flujo de información con el que dialogar. Retomando nuevamente la idea de Féral, habrá de observarse que la autora no hace referencia a lo que sucede después de cada puesta en escena, a aquello que Schechner denomina **Secuelas**. Según la propuesta de Féral la reafirmación constante de la creación a través de cada puesta en escena, parecería limitarse a afectar solamente a la obra en cuestión. Es decir que cada puesta en escena reformularía única y exclusivamente su propio trayecto creativo. Schechner amplía esta idea agregando que la puesta en escena no solo modifica a quienes la realizan sino también a quienes la presencian.

Sobre este aspecto es necesario hacer énfasis en que las **Secuelas** de una **Muestra**, además de ser recuerdos, registros, e impresiones de una obra; son principalmente instancias “transformadoras”, tanto de los actores como de los espectadores. Las **Secuelas** son entendidas como la continuidad de la creación, en el sentido de reconocer que el hecho artístico modifica a quien lo realiza y a quien

²² **Nota de traducción:** “(...) de la concentrada actividad de la representación a las experiencias de la vida cotidiana, más abiertas y difusas.” Ídem, Pág. 246

²³ **Nota de traducción:** “El después de la representación persiste en el tiempo en la forma de evidencias físicas, respuestas críticas, archivos y memorias.” Ídem, Pág. 247

LA CREACIÓN EN EL ESPACIO Y EL TIEMPO

lo ve, que afecta de una u otra manera a los actores y al público. De esta manera, existe para Schechner una relación entre la puesta en escena y la manera en que posteriormente se configuran las críticas (oficiales o no), los cuerpos de los actores, los recuerdos y sensaciones de los espectadores, etc. Las consecuencias pueden motivar a un actor a revisar su trabajo en la obra; a retomar una idea para una futura representación; a replantear algún aspecto de su práctica actoral, etc. Las consecuencias también modifican a quien presencia la puesta en escena, estimulando un deseo latente, promoviendo la reflexión, provocando rechazo, etc.

Las **Secuelas** son la continuidad de la creación, con o sin la confirmación explícita de un acto creativo. Es decir que, aunque estas consecuencias tengan una relación directa con la **Proto Performance** y con la **Muestra** (etapa de ensayos y puesta en escena según Féral), son la continuidad de la creación en términos quizás menos rotundos, como puede ser un ensayo o una puesta en escena. Schechner señala al respecto que cualquier obra "(...) exists 'under the influence of' an older work"²⁴, y agrega que

"(...) some artistic events also have a long and influential afterlife. *Ubu Roi* is cited as an initiator and harbinger of twentieth-century avant-garde from surrealism to Dada, from symbolism to theatre of the absurd."²⁵

Bajo esta perspectiva podría afirmarse que las **Secuelas** de una obra pueden convertirse en la **Proto-performance** de otra. Incluso pueden ser el punto de partida para otra obra, que no necesariamente se inscriba en un lenguaje teatral, como por ejemplo un libro o una obra pictó-

rica. Las consecuencias, lo que genera la obra y los ensayos en los actores y en los espectadores, las transformaciones que ocurren en ambos; son otra "forma" de la creación, quizás más silenciosa.

Es posible reconocer la creación como una secuencia continua, que no inicia exclusivamente en la etapa de ensayos, que no acaba cuando se muestra ante un público, que con cada puesta en escena se reafirma, y cuyas consecuencias y registros la prolongan en el tiempo. Cada una de estas instancias se ven sujetas a modificaciones constantes. Cada etapa da lugar a la "creación" de algo nuevo, o a la "variación" de lo estable.

Es preciso tener en cuenta además que la repetición de cualquiera de estas etapas también es parte de la creación. Cada momento de la secuencia puede ser repetido, y esa repetición en el presente tendrá un desarrollo diferente cada vez.

También cabría aclarar que esta división en etapas no implica que las mismas sean consecutivas, y que por ende el proceso creativo se desarrolle de manera causal. Sino que, por el contrario, la creación se desarrolla con una cierta tendencia no lineal, en la que cada etapa ejerce una influencia sobre la otra, indistintamente si suceden antes o después.

De esta manera el proceso creativo puede ser definido tentativamente, **como la progresión, los cambios y las permanencias observadas en la etapa de ensayos, las puestas en escena y sus consecuencias**. Una continua secuencia espacio-temporal, que se reafirma en cada una de estas fases y en sus posibles repeticiones.

²⁴ **Nota de traducción:** "(...) existe 'bajo la influencia de' un trabajo anterior." Richard, Schechner, "Performance Studies, an introduction", Routledge, 2006, UK, Pág. 248

²⁵ **Nota de traducción:** "(...) algunos eventos artísticos además tienen una larga e influyente vida tardía. *Ubu Rey* es citada como iniciadora y percusora de los movimientos de vanguardia del siglo XX, del surrealismo al Dada, del simbolismo al teatro del absurdo (...). Ídem.

Biblio grafía

-Féral, Josette, (2004), "Una teoría carente de practica", *Teatro, teoría y práctica: mas allá de las fronteras*, Págs. 15 a 34, Bs. As., Galerna.

-Glass, Philip, (2003), "La Música en el Teatro", *Clases Magistrales de Teatro Contemporáneo*, Págs. 39 a 56, Bs. As., Atuel.

-http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Schechner, 20/02/09.

-Phelan, Peggy, (1996), "The ontology of performance: representation without reproduction", *Unmarked, the politics of performance*, Págs. 146 a 166, UK, Routledge.

-Schechner, Richard, (2000), *Performance, teoría y practicas interculturales*, Libros del Rojas, 1985-1994

-Schechner, Richard, (2006), "Performativity", "Performing", "Performance processes", *Performance Studies, an introduction*, Págs: 123 a 266, UK, Routledge.





La crítica genética como marco teórico para el análisis de procesos constructivos en teatro: análisis comparativo de dos procesos de creación realizados por el IPROCAE

Lic. Martín Rosso (Mag)¹
Lic. Marcela Juárez²

Resumen

El trabajo tiene como finalidad presentar un análisis comparativo en la forma de composición de las secuencias de Acciones Físicas de dos procesos creativos realizados por el grupo de investigación IPROCAE. La primera propuesta "Chacales y Árabes" de Kafka, con la dirección de Martín Rosso y la segunda, "Tío Bewrkzogues" con dirección de Paula Fernández. Este grupo de investigación pretende estudiar al teatro no como un fenómeno literario o lingüístico sino como un hecho artístico, práctico y vivencial, pesquisando la práctica escénica simultáneamente a su realización.

Palabras clave: Teatro - Procesos creativos - Crítica genética – Teoría / Práctica

- *Abstract*
- *This work has as a purpose to present a comparative analysis in the way sequences are formed of Physical Actions of two creative processes made by the group of investigation IPROCAE. The first proposal, "Chacales y Árabes" by Kafka, with the direction of Martin Rosso and the second, "Tío Bewrkzogues" with Paula Fernandez as director. This group of investigation tries to study the theater not as a literary or linguistic phenomenon but as an artistic, practical and existential fact, looking for the scenic practice at the same time as its accomplished.*
- **Key words:** Theater - Porocesos creative - Genetic criticism -Theory / Practice

El grupo de investigación IPROCAE (Investigación de Procesos Creativos en Artes Escénicas) pretende estudiar al teatro no como un fenómeno literario o lingüístico sino como un hecho artístico, práctico y vivencial, investigando la práctica escénica simultáneamente a su realización.

Esta necesidad tiene su origen en los estudios de teatro que, dentro del ámbito de las universidades argentinas, han sido legitimados a través de los estudios teóricos que ciertas áreas de la filosofía, la lingüística o la literatura han desarrollado en las últimas décadas. En este sentido, el hecho teatral producido fuera del ámbito universitario, fue analizado académicamente a la luz de

diferentes disciplinas teóricas.

A partir del desarrollo de la formación académica de las carreras de Teatro de las Universidades Argentinas, pos dictadura militar, los hacedores de la práctica escénica somos capaces de ejercer una nueva forma de indagación, poniendo en juego la coexistencia de ambas instancias y permitiendo analizar el proceso simultáneamente a su realización.

La idea del artista/investigador encarnado en una misma persona supone la operación simultánea en dos órdenes de elaboración mental, desapareciendo así el esquema basado en la disociación temporal. La crea-

¹ Prof. Martín Rosso, Master en Artes Escénicas – UFBA – Brasil. Profesor Titular en la Cátedra Expresión Corporal III – Facultad de Arte – UNCPBA. Director del grupo de investigación IPROCAE (Investigación de Procesos Creativos en Artes Escénicas) Miembro activo de la Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (ABRACE). - Director y actor del grupo teatral "T.dos" mrosso@arte.unicen.edu.ar- Dirección Postal: Jujuy 1247 - B° universitario - casa n°1 - Tandil (CP 7000).

² Lic. Marcela Juárez- Ayudante exclusiva en la Cátedras de Interpretación II y Práctica de Enseñanza Facultad de Arte – UNCPBA. Profesora de Teatro en la Escuela Ernesto Sábato -Directora y profesora de actuación del Club de Teatro Tandil- mjuarez@arte.unicen.edu.ar- Dirección postal: Pinto 456 planta baja C –Tandil-(CP7000).

La crítica genética como marco teórico para el análisis de procesos constructivos en teatro



ción deja de considerarse como a priori a la reflexión. En este sentido, ambas son ejercidas conjuntamente, superponiéndose, generando diálogos y cuestionamientos y hasta podríamos suponer, o decir, iluminándose y complementándose mutuamente.

La antigua concepción de dos procesos excluyentes e incompatibles ya no se sustenta, por que hoy sabemos que la mente no opera en compartimentos estancos: pensamiento, sentimiento, memoria, imaginación, por el contrario se interconectan y contaminan mutuamente. El acto creativo y el acto intelectual son operaciones cognitivas donde ciertas fuerzas comunes son utilizadas y es claro que cada una esas potencialidades tienen un modo y una finalidad distinta, pero son la misma esencia, la misma fuente. Artista y pensador no son extraños uno a otro, por el contrario, constituyen la misma esencia.

La labor intelectual asociada a lo artístico no solo sirve para profundizar y ampliar nuestra comprensión del fenómeno de la creación artística como forma de aprehensión de la realidad, si no también para entender que la obra de arte es un acto de cognición y de lenguaje diferente de todas las otras formas de conocimiento y de discurso. Entender el proceso por el cual se articula esta elaboración compleja y misteriosa de un objeto/evento detonador de una experiencia única, justifica por sí sola esta tarea.

Es en ese juego dialéctico entre reflexión/creación e investigador/artista que pretendemos contribuir desde este proyecto de investigación; Podríamos esperar que este pensar riguroso del hacedor genere una nueva "inteligencia" que en vez de deformar su creatividad puede llegar a estimularla, sugiriéndole nuevas ideas, visiones, estrategias y soluciones. La teoría podría así fertilizar la práctica que a su vez, proponga nuevas cuestiones a ser elucubradas, creando un círculo virtuoso, entre los dos modos de acción. Tal vez se manifieste una nueva herramienta de trabajo, capaz de generar elementos positivos tanto en el campo de la realización artística como de la investigación académica.

Análisis comparativo de dos experiencias prácticas

Desde su creación el grupo IMPROCAE realizó dos producciones artísticas: una, "*Chacales y Árabes*", basada

en un cuento de F. Kafka y la otra, "*Tío Bewrkzogues*", basada en un cuento de Osvaldo Lamborghini. La primera fue dirigida por Martín Rosso director del grupo de investigación y los actores fueron alumnos de 4to año de la Carrera de Teatro de la UNCPBA. La segunda producción fue dirigida por Paula Fernández y actuada por Belén Errendasoro ambas integrantes del grupo de investigación.

Para analizar estas producciones se hizo un seguimiento de su construcción acompañando la planificación, ejecución y crecimiento, algunos desde adentro del proceso creativo y otros como observadores participantes. Se utilizaron diferentes soportes para realizar el registro de los procesos creativos como: filmaciones, anotaciones del director y los actores, fotos, entrevistas, partituras o bocetos escénicos, etc. Estos registros nos permitieron revelar algunos de los sistemas responsables de la creación de las obras.

Para interpretar estos datos adherimos a Raúl Serrano³ cuando afirma que todo acto creativo implica la reorganización de elementos referenciales. En el caso del teatro existe una historia técnico-constructiva como marco de referencia. En ella pueden hallarse las herramientas y los procedimientos que constituyen la especificidad semántica del teatro. Una acumulación de conocimientos posibles que como un mapa orientan al actor en el territorio creativo del teatro. Esos conocimientos están ahí para ser reconocidos, superados, contradichos y hasta negados.

La noción de mapa que organiza el territorio creativo del actor permite analizar el campo de la creación teatral atendiendo especialmente a aquellos momentos históricos y propuestas estéticas que por sus características influyeron en la evolución del teatro occidental. Sin embargo la construcción de este mapa depende de las opciones estético-ideológicas de quien lo defina.

Para este estudio comparativo nos centramos en una categoría de análisis definida como: La corporalidad⁴ del actor. Centramos así la mirada en aspectos técnico-constructivos del actor en los procesos observados, llevando a cabo un registro de los modos en que los actores ponen en funcionamiento su corporeidad

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

⁴ El término corporeidad es utilizado aquí como sinónimo de cuerpo. La opción por utilizar dicho concepto se basa en las afirmaciones de la profesora Elina Matoso, cuando expresa que "ambas denominaciones llevan sobre sí atribuciones que las tornan confusas o ambiguas. El término cuerpo hereda referentes religiosos, ontológicos técnicos, algunas veces asociados a instrumento, otras a objeto de rendimiento económico, por ejemplo, que lo tiñen de esa ambigüedad inevitable. La palabra corporeidad resalta especialmente ese aspecto de indefinición, de mayor abstracción (...) Cuerpo como carne historizada, así como transparencia virtual o imagen insalvable." Creo que el concepto de corporeidad resulta más abarcativa para referirnos a la totalidad de los aspectos que participan en la movilidad. Tanto en lo relativo al movimiento, como en lo vinculado a los demás elementos que participan en la comunicación humana. Para profundizar en este concepto remito al texto de origen. Ver: Matoso, E. *El cuerpo territorio de la imagen*. Buenos Aires. Letra Viva. 2001, 19.

Actores - corporeidad:

A lo largo de la historia del teatro occidental, existen numerosas concepciones que proponen formas diferentes para la utilización de esta corporeidad, dando origen a variadas propuestas estéticas.

En el caso de las obras analizadas se pudo observar que se trabajó en la búsqueda de Acciones Físicas⁵. Lo que difirió entre las propuestas creativas fue la manera de arribar a la composición de estas Acciones Físicas: en *“Chacales y Árabes”* se trabajó con Acciones Físicas Codificadas y en *“Tío Bewrkzogues”* se trabajó con El Método de la Acción Física.

La Acción Física Codificada como agente constructivo en “Chacales y Árabes”

En un primer momento se trabajó, por medio de la improvisación, en un espacio de entrenamiento, con los objetivos de perfeccionar la técnica de los actores y codificar sus acciones intentando, desde la dirección, una instancia de contacto con elementos profundos y energías primitivas de los actores, que luego fueron dinamizadas, en busca de una forma de pensamiento más orgánica. Luego, los actores generaron, en la indagación sobre espacio y objetos, Acciones Físicas que se memorizaron, se trabajaron técnicamente, y se precisaron para codificarse más tarde. Surgió en la sala de ensayo, y por la falta de tiempo, la necesidad de definir, precisar y codificar “Comportamientos Escénicos” que fueron definidos como un conjunto de Acciones Físicas realizadas con un mismo objetivo.

A lo largo de ocho ensayos (solos o grupales) los actores consiguieron una serie de aproximadamente veinte comportamientos escénicos cada uno. Estos comportamientos involucraron relaciones entre los actores, el espacio y los objetos, asociados al tránsito orgánico de distintas situaciones.

Obtenido este material, y ya en poder de una nueva versión del cuento en texto dramático, se trabajó con el material codificado, con la noción de montaje o de collage.

La incorporación del texto se lleva a cabo en la etapa de armado de las secuencias de Acciones Físicas definitivas durante la cual se pudieron visualizar dos etapas: Una de apropiación mecánica y otra de ajuste a la secuencia de acciones. Esta segunda etapa lleva también un proceso mecánico y no referencial, pero permite primero ir instalando asociaciones y luego tránsitos de creciente organicidad.

Ordenando y organizando los comportamientos en secuencias encadenadas, reelaborando las partituras compuestas por los actores, a partir de lo que F. Taviani llama, una “dramaturgia de dramaturgias”⁶ el resto del trabajo consistió en armonizar y conectar los diferentes materiales escénicos, respetándolos, pero al mismo tiempo encontrando otro sentido: el sentido del espectáculo.

Acciones físicas en “Tío Bewrkzogues”

Desde el primer ensayo, la actriz, fue indagando Acción y Texto memorizado, simultáneamente y el trabajo durante los diferentes ensayos fue definir, junto a la directora, los “contextos” (no lingüísticos) donde accionar.

Metodológicamente, luego de una entrada en calentamiento corporal, la actriz, comenzaba a “decir” la parte del texto aprendida. Se conservó tanto en los ensayos como para la puesta en escena, el texto original y completo. Asimismo la actriz comenzó el proceso con la memorización del mismo. Las indagaciones de acción estuvieron siempre ligadas a la palabra de autor.

Luego de esto, actriz y directora se ponían de acuerdo acerca de cuáles habían sido o podrían ser las situaciones sobre las que debería encuadrar cada fragmento de texto, los gestos realizados, las acciones o desplazamientos espaciales surgidos en la improvisación. Estas intervenciones aludían a los parlamentos del personaje así como al basamento real de las circunstancias sobre las que la actriz ejercía su actuación. Se planteaban, a modo de hipótesis, nuevas situaciones o contextos sobre los que basar la construcción ulterior.

Establecidas estas nuevas situaciones o contextos se comienza nuevamente a decir el texto. Las acciones e interacciones que surgen en estas “pasadas” modificaban a la actriz y permitían la evolución del personaje. Como dice Raúl Serrano⁷ se trataba de un conocer-haciendo o de un hacer-conociendo, según donde se ponga el acento. Este proceso de construcción implicó, por parte del equipo, alternar en los ensayos momentos “calientes” con momentos “fríos”. Por momentos se buscan improvisaciones que apuntan a la espontaneidad, a la respuesta física no racional, al compromiso orgánico por parte de la actriz y otros momentos- post y pre improvisaciones- que son momentos reflexivos que pretenden capitalizar lo que se consiguió en las improvisaciones, rescatando lo que sirve y desechando lo que no, permitiendo en este momento, construir la secuencia de Acciones Físicas definitiva.

⁵ Término acuñado por Stanislavski a principio del siglo pasado. Desde el punto de vista conceptual la Acción Física puede ser entendida como una acción o reacción del actor que modifica la realidad y a la vez se modifica al realizarla y siempre está conectadas con un deseo, una voluntad. La Acción Física puede ser considerada la menor partícula viva del “texto” del actor, esto es, del conjunto de mensajes o de informaciones que él, y solamente él, puede transmitir. Si consideramos a la Acción Física como la unidad de base para el arte del actor, la creación de la obra pasará por la construcción de una secuencia de acciones físicas ligadas unas a otras.

⁶ La afirmación de F. Taviani se encuentra en la versión brasileña de: *Além das ilhas flutuantes*, São Paulo-Campinas, HUCITEC. 1991. p.266

⁷ Raúl Serrano es uno de los más destacados maestros y directores teatrales de Argentina.

La crítica genética como marco teórico para el análisis de procesos constructivos en teatro



Algunas comparaciones

Un punto de comparación es el comienzo de los procesos creativos: en *“Chacales y Árabes”* se comenzó con improvisaciones con el objetivo de definir Comportamientos Escénicos por parte de los actores y actrices. En *“Tío Bewrkzogues”*, el inicio del proceso fue contextualizar al personaje mediante la observación de video clips a partir de una idea previa de la directora que consistía en construir un personaje asexual a semejanza de un cantante de rock and roll.

Otro punto que fue analizado fue la relación del proceso creativo con el texto dramático. En *“Chacales y Árabes”*, el trabajo de definición de los Comportamientos Escénicos se hizo independiente del texto dramático. Definidos éstos, el director da a los actores una versión nueva del cuento, adaptada a texto dramático, modificación realizada por él mismo, y se realiza la designación de los roles. El abordaje del nuevo texto se lleva a cabo en dos etapas: Una de apropiación mecánica - memorización de la palabra escrita- y otra, de ajuste a la secuencia de acciones. Esta segunda etapa lleva también un proceso mecánico y no referencial, pero permite primero ir instalando asociaciones y luego tránsitos de creciente organicidad. En el segundo proceso observado, la actriz, al momento de los ensayos, improvisaba a partir de fragmentos de texto memorizado. De tal modo, texto y acción se trataron como construcciones paralelas. A medida que se fueron definiendo los “contextos”, la directora los registraba en el libreto para fijarlos. Este nuevo texto – con anotaciones de proceso- fue constituyendo un nuevo texto-partitura base para la delimitación de acciones.

Con respecto al espacio escénico y la utilización de los objetos en ambos procesos fue definido desde un primer momento. En *“Chacales y Árabes”* fue establecido desde el primer ensayo, por el director trabajar en un espacio circular y utilizando objetos no figurativos (cuatro prismas de tergopol de alta densidad forrados en

cuerina de 1.20 metros de alto por 50 centímetros). En la construcción de *“Tío Bewrkzogues”*, fue planteado desde el comienzo un espacio de disposición frontal reforzada con la presencia de un micrófono, ubicado en el centro y delante del proscenio. Esta disposición espacial y los objetos establecidos en ese espacio generaron en la construcción de las secuencias de Acciones Físicas distintos niveles de consciencia de los interlocutores. En *“Chacales y Árabes”* la consideración de una disposición circular del espectador generó una relación independiente en la construcción de acciones y utilización de objetos respecto de la “mirada”. En *“Tío Bewrkzogues”*, la construcción fue inversa. La secuencia de Acciones Físicas fue definida teniendo en cuenta la ubicación de los espectadores. Esta relación se profundizó al establecer como interlocutor directo al espectador, a quien la actriz, se dirigía directamente a través del micrófono.

En cuanto a la construcción de los personajes lo que se observó en *“Chacales y Árabes”* es que no hubo una búsqueda ni idea previa de caracterización de los diferentes personajes de la obra. El acento fue puesto, por parte de la dirección, en definir los roles que cumplían cada uno de los personajes en las diferentes situaciones. El vestuario fue incorporado para el día de la muestra, diferenciando los grupos (árabe- europeo y chacales). En *“Tío Bewrkzogues”*, la idea del personaje estuvo consignada desde un principio por la directora. La presencia del vestuario también se incorporó tempranamente y durante los ensayos se fue buscando la identidad de ese personaje.

Este trabajo comparativo nos permite ir definiendo, caracterizando y limitando el mapa sobre el cual estos trabajos creativos se desarrollaron, ofreciendo elementos teóricos y metodológicos para nuestro estudio y aportaron también datos históricos para la contextualización y comprensión de los fenómenos creativos estudiados.

Bibliografía

- Barba, Eugenio. (1991) *Além das Ilhas Flutantes*. São Paulo- Campinas. Trad. L. O. Burnier. HUCITEC - UNICAMP.
- SALLES, Cecília. (2004) *Gesto Inacabado*. São Paulo, Annablume.
- Serrano, Raul. (1982) *Dialéctica del trabajo creador del actor*. México. Cartago.
- _____. Tesis sobre Stanislávski. En la educación del actor. (1996). México, Escenología.
- ROSSO, Martín. (2000) *Matrizes Estético-Conceituais na análise da Composição da Persongem Teatral*. Dissertação (Magíster en Artes Escénicas) – Programa de Pos-Graduação UFB, Salvador, Brasil.





Nada que ver.

Una obra de paisajes



Cecilia Gramajo¹
Teresa Domínguez²
Roberto Landa³
Silvina Mazzola⁴
Carlos Catalano⁵

Resumen

Este trabajo pertenece al proyecto de investigación llamado "Envolvente sonora y la conexión con estados emocionales en la formación y entrenamiento del actor", llevado a cabo por docentes/investigadores dirigidos por el Dr. Juan Carlos Catalano, realizado en el Centro de Investigaciones Dramáticas (CID) de la Facultad de Arte de la U.N.C.P.B.A. El proyecto tiene una duración de un año y pretende estudiar la relación entre el sonido y la emoción en la formación y entrenamiento expresivo de actores.

Nos proponemos analizar la puesta en escena de la obra de teatro "Nada que ver", dirigida por Marcela Juárez en el Club de Teatro de la ciudad de Tandil (Buenos Aires, Argentina). Se trata de una propuesta que se gesta a partir de una creación colectiva de tipo exploratoria en la que se suprime el sentido de la vista para dar paso a la elaboración de la vivencia en el público a través de los sentidos del oído, gusto, olfato y tacto. Analizamos en particular el estímulo sonoro dentro la puesta en escena en tanto sensación que se verifica a nivel psicofísico y sociocultural registrándose como fenómeno intrínsecamente subjetivo, creador de sentido. El análisis se centra a partir de la indagación de los mapas sonoros presentes en la obra.

Palabras llaves: Sonido - Emoción - Mapas sensoriales

Abstract

This work belongs to the research project called "Surround sound and emotional states in connection with the formation and training of the actor", carried out by teachers / researchers led by Dr. Juan Carlos Catalano, held at the Research Centre Drama (CID) of the Faculty of Art UNCPBA. The project has a duration of one year and aims to study the relationship between sound and emotion in education and training expressive actors.

We intend to discuss the staging of the play "Nothing to do", directed by Marcela Juárez Theatre Club Tandil (Buenos Aires, Argentina). This is a proposal that is happening from the collective creation of exploratory in abolishing the sense of sight to make way for the development of the experience in the public through the senses of hearing, taste, smell and touch. We analyze in particular the sound stimulus in the staging as feeling is being experienced psychophysical and registering as a sociocultural phenomenon inherently subjective, creative sense. The analysis focuses from the investigation of the noise maps within the play.

Key words: Sound - Emotion - Sensory maps

¹ Intérprete Dramático. Profesora Adjunta Ordinaria de la Cátedra Educación de la voz II y Didáctica Especial y práctica de la enseñanza en el nivel superior. Directora y actriz. Investigadora del CID Cat. de Inv. IV

² Médica veterinaria. JTP Ordinaria de la cátedra de Anatomía I y II del departamento de Cs. Biológicas de la Facultad de Cs. Veterinarias de la UNCPBA. Actualmente se encuentra dedicada al estudio anatómico del sistema nervioso animal. Cat. de Inv. IV

³ Médico veterinario. Profesor Adjunto de la cátedra Anatomía funcional del Dpto. de teatro y JTP Ordinario área de Patología III del Dpto de Fisiopatología de la Facultad de Cs. Veterinarias de la UNCPBA. Actor. Cat. de Inv. IV

⁴ Profesora de Música en el Conservatorio Provincial Isaías Orbe en las asignaturas Acústica y Música de cámara. Asesora.

⁵ Médico veterinario. Director del proyecto. Director, actor e investigador de teatro. Decano de la Facultad de Arte. Categoría de Investigador I.

Nada que ver. Una obra de paisajes

Introducción

Este trabajo pertenece al proyecto de investigación llamado “Envolvente sonora y la conexión con estados emocionales en la formación y entrenamiento del actor”, llevado a cabo por docentes/investigadores dirigidos por el Dr. Juan Carlos Catalano, realizado en el Centro de Investigaciones Dramáticas (CID) de la Facultad de Arte de la U.N.C.P.B.A. El proyecto tiene como objetivo principal encontrar y definir los campos de construcción sonora (mapas sensoriales) dentro de un margen básico de predictibilidad para la posterior utilización en el marco de la indagación, la investigación y la creación artística, pretendiendo así estudiar la relación entre el sonido y la emoción en la formación y entrenamiento expresivo de actores.

Por la cercanía con nuestro objeto de estudio analizaremos en particular la presencia del estímulo sonoro dentro la pieza.

La obra se estrenó el 4 de diciembre de 2009 en el Club de teatro en la ciudad de Tandil (Buenos Aires, Argentina). A la fecha se hicieron 40 funciones a la que asistieron 1500 personas. Cincuenta espectadores es la capacidad máxima de estipulada para cada función. Integran el elenco trece actores, ocho mujeres y cinco varones.

Previo al inicio de la función unos asistentes ofrecen antifaces a los espectadores, luego los organizan en grupos guiándolos en su ingreso a la sala y los ubican en butacas. Los espectadores no tienen información visual del espacio al que ingresan. Durante todo el espectáculo y hasta su finalización permanecerán en las mismas condiciones. Una vez “privados” del sentido de la vista la información predominante en la conciencia proviene del sentido del oído.

La construcción general de la obra se presenta por secuencias dramáticas sin conexión de causalidad necesaria entre ellas. “*La sucesión de escenas o cuadros ha sido ordenada arbitrariamente del modo en que suelen sucederse las asociaciones mentales libres*”⁶ dice su directora, para ello ha decidido un montaje o edición de las escenas creadas para este espectáculo que versa sobre la forma de un collage⁷ en un acotado conjunto de emociones agradables. En la creación del universo sonoro de “Nada que ver” el receptor/espectador implícito⁸ resulta de la decantación de múltiples escenas creadas y de su compaginación final. Todo cuanto acontezca como vivencia al respecto será, en parte, creación fantástica de los espectadores y la posibilidad de establecer una

secuencia lógica de relato global dependerá de la potencia de las imágenes sensibles en la historia de cada espectador; como por ejemplo cuando, por medio de la generación de climas sonoros que resultan familiares para los espectadores se detonan por asociación recuerdos de entornos y/o situaciones personales o particulares que generan vívidas y auténticas visiones.

La recepción predominante en los espectadores, sin embargo, coincide en términos generales con la propuesta de Marcela Juárez, quien afirma que en esta obra el “*procedimiento dramático prioriza lo sensible por sobre todo proceso racional en la recepción estética*”.

Al término de la obra los espectadores tienen a disposición los medios necesarios para expresar voluntariamente sus opiniones por escrito. Analizando algunas de ellas observamos un tono predominante de gratitud y sorpresa. También destacamos que los espectadores rescatan el registro de sus sensaciones como conductoras de un relato en el que distinguimos por lo menos dos dimensiones. Una que hace referencia al propio cuerpo: se trata del reconocimiento de la restauración de los sentidos a la conciencia. Aquí se comenta la obra como “*experiencia única*” en la que se resalta la potencia de la propia sensibilidad. La otra dimensión consiste en la restauración de la conciencia que va creando y construyendo el relato a partir de las propias sensaciones registradas en las que se reconoce el propio aporte de los recuerdos necesarios para completar la historia.

A su vez, cada una de las secuencias del espectáculo posee, una coherencia interna que permite al espectador restablecer el sentido a partir de distintos estímulos que irán apareciendo de forma gradual conformando, en principio, paisajes sonoros que se completarán con el aditivo de otras sensaciones vinculadas a los sentidos del gusto, del olfato y del tacto. En referencia a estos sentidos sospechamos que son los responsables de la profundización de la vivencia del espectador. La suposición está fundamentada en el hecho que los estímulos responsables de la activación de estos sentidos se dan en el contexto de un relato que está siendo creado preponderantemente por el oído y la inclusión de estos sentidos en el relato auditivo remite al espectador a la conciencia de aquello que está oliendo, degustando o registrando por la piel en forma de vibraciones en el piso, o como viento, la forma en que lo hace y el registro del contexto (cuándo está sucediendo) ya sea en una escena en particular, o



⁶ Marcela Juárez. Directora de la obra “Nada que ver”. Directora del Club de Teatro. Actriz. Docente de las cátedras Interpretación II y Práctica de la enseñanza. Investigadora del CID.

⁷ O el equivalente a la técnica dramática de microsecuencias. “La microsecuencia podría definirse, de modo no muy preciso, como la fracción de tiempo teatral (textual o representado) en la que ocurre algo que pueda ser aislado del resto. Las microsecuencias son las que otorgan el verdadero ritmo y sentido al texto”. Carles Batlle (2008) en La segmentación del texto dramático.

⁸ Op.cit. pág. 10

más general en ésta obra de teatro. Aparece, por momentos, *otra* conciencia del aquí y ahora.

La inevitable primera experiencia de los espectadores está referida a la ausencia de la visión y la consabida puesta en marcha del equilibrio de sensaciones para restaurar una nueva forma de sentido. El papel de la audición es el que cobra la delantera en la estructuración de la información del entorno junto con determinadas verbalizaciones referidas a *su nueva condición*, son palabras transformadas en un lenguaje que expresa un extraño juego de *miradas inexistentes* parecidas a la presencia de un juez interior. La verbalización de las sensaciones en algunos casos y de los sentimientos en otros, se transforma en un rumor que contiene a los espectadores dentro de un marco de predictibilidad. Todos los espectadores entran en acción desde el mismo momento en que se colocan el antifaz previo al ingreso a la sala. El orden del relato que está aconteciendo se reordena, cobra otra dimensión menos individual cuando se inicia formalmente la obra.

En “Nada que ver”, los sonidos son producidos en la escena pertenecen a ella aún cuando en tres secuencias se utilice música o sonidos en off.

Desde el punto de vista de la construcción del universo sonoro de la obra se abren, nuevamente, dos posibilidades de análisis. Una de ellas consiste en tomar al conjunto de sonidos como estímulos que permiten la comprensión global de mundo externo mediante una aproximación holística: esta audición permite un reconocimiento espacial global, un primer momento sensorial para la orientación temporo espacial; por otro lado, tomar como objeto de análisis la evocación suscitada en los espectadores por la imaginación de los elementos restantes no presentes, mediante una forma de audición analítica en la que se discriminan planos y profundidades del sonido en el espacio. El sonido puede seguirse mediante la atención en sus recorridos en los diferentes “espacios” que la obra provoca. Estos dos tipos de audiciones activan las metáforas del imaginario interior y, por momentos, reorienta la percepción de la conciencia en el aquí y ahora.

Análisis del estímulo sonoro como estructurante de ambientes y de situaciones.

La globalidad de cada segmento se logra mediante:

- **la fragmentación** aquí es entendida como la variación de los estímulos sonoros que permite establecer relaciones cambiantes y dinámicas entre figura y fondo impidiendo el acostumbramiento, facilitando la atención con alto nivel de energía psíquica (concentración) y optimizando una buena conexión con lo que está sucediendo en el aquí y ahora de la representación. La señal auditiva no es simplemente la organización de elementos consecutivos (secuencial), sino que implica, además, relaciones jerárquicas. La organización jerárquica es el proceso de integración de unidades de nivel inferior a formas más complejas o unidades de nivel superior (Lerdahl y Jackendoff, 1983). Sabemos, además,

que la percepción del sonido, desde el punto de vista gestáltico, agrupa los elementos repetidos llevándolos a un fondo al que se deja de atender, por eso es necesaria la variación para lograr una buena calidad de atención. En la obra además de música, sonidos y ruidos hay textos y palabras cuya pertinencia está menos asociada a la posibilidad significativa del lenguaje que a la sonoridad en sí misma, al ritmo, a su posibilidad de libre asociación, generando así la aparición del rasgo poético. La función del silencio a lo largo de la obra permite crear expectativa y “limpiar” el espacio sonoro para liberar de interferencias no deseadas, la sucesión de los diferentes segmentos.

- **la duración corta** mantiene la atención para seguir la acción, aquí también la variabilidad en la duración de cada secuencia provoca la concentración de los espectadores por medio de la jerarquización de los estímulos que se convierten en signos escénicos y que juegan un papel metonímico con la potencialidad de configurarse en discurso, recuerdo, o imagen estética;
- **la construcción espacial** está creada por la ubicación de las fuentes de sonido a distintos niveles de altura respecto del piso, por la distancia arbitraria entre las mismas que genera espacios mucho más amplios de lo que en realidad son y por los desplazamientos de los actores en el espacio de representación. Desde el punto de vista del espectador, el espacio escénico es envolvente con distancias muy próximas a su propio cuerpo o relativamente lejanas, dependiendo de la ubicación arbitraria con respecto a las fuentes sonoras en la su ubicación general en el espacio de representación.

Estos recursos de construcción permiten la comprensión de todo cuanto sucede como relato. La propuesta de recrear para cada escena paisajes sonoros generados por la distancia, la elección de diferentes tipos de sonidos, por la ubicación orgánica y envolvente desde el punto de vista del espectador dan como resultado el tránsito por distintas situaciones que la obra plantea. Tomaremos tres escenas como ejemplo. En “Nada que ver” en un momento hay una escena llamada “mudanza”. Efectivamente esa mudanza está aconteciendo, los sonidos llevan a reconocer la cinta de embalar, los papeles para envolver, las cajas para guardar los objetos y el trájín que supone una mudanza. En la escena están quienes la están preparando. Esos preparativos transcurren en un mientras tanto en la historia de esa casa que informan a su vez el tipo de relación de quienes allí viven. El espectador completa la escena imaginado las dimensiones de la casa, el peso de la historia de los objetos que están siendo guardados, desechados, o reencontrados, el paso del tiempo contado también por el suspenso en las pausas. Recuerde el lector que todo esto es ajeno a la vista del espectador, tan ajeno como la luz, las caras, los cuerpos de los habitantes de la casa y que sin embargo el espectador “ve”. Esta escena es un mientras, el espectador es testigo. Otro ejemplo: hay una escena que transcurre en un bar, los sonidos de ese lugar así lo indican e informan además un momento





Nada que ver. Una obra de paisajes

particular, hay mucha gente, mucha actividad, a pesar de la oscuridad el bar “está iluminado”, pueden percibirse rincones en ese bar en ese momento, distintos grupos, sus gestos, sus ropas, la hora. La escena comienza súbitamente no hay manera de escapar uno ya está ahí. El mientras tanto queda a cargo del espectador. Un ejemplo más: en la escena “Tren”, la información es gradual y comienza con una armónica suspendida en la nada. Se oye “muy” a lo lejos un tren que irá acercándose de tal modo que va colocando al espectador en distintos lugares hasta quedar irremediablemente en una estación creada en su imaginación, así como la visualización del tren. Esta escena es tan envolvente que sugiere la imprecisión del “lugar” real aún dentro de la convención. El modo de articulación de las escenas de toda la obra da como resultado una variedad de “climas” sonoros para cada paisaje.

Análisis de los estímulos sonoros como disparador del evocar

En nuestros trabajos anteriores decíamos que cuerpo y cerebro forman una unidad funcional indisociable que responde al medio de forma holística o molar, es decir, por la correspondencia entre las respuestas “externas” e “internas” de comportamiento con las respuestas producidas en el sistema funcional que en los organismos superiores llamamos “mente”. Es la conciencia central la que va haciendo surgir, en paralelo, la conciencia de ser: la sensación de que ahí está el organismo inmerso en el proceso dinámico de la sensación afectado por el fluir de los objetos. Es la sensación de que el organismo está ahí, existe y permanece existiendo en el aquí y el ahora. Las evidencias empíricas, suponen la reactivación de las áreas sensitivas donde se produjeron las imágenes en tiempo real pero el recuerdo no es una revivencia fotográfica con la misma fuerza de la imagen en tiempo real. Es difusa, más imprecisa, e incluso en parte recreativa. Las pautas neurales que permiten la recreación de la memoria son pautas o representaciones disposicionales que se actualizarán en todo acto imaginativo. (Domínguez, T. 2007). Damasio (2006) sostiene que el “hilo común compartido entre todas las formas de razonamiento es la radicación de todas ellas en la mecánica sensitivo-imaginativa-emocional de la mente. En el fondo, toda forma de razonar es una forma de manipulación de imágenes”⁹.

En la obra “Nada que ver” los estímulos que completan el proceso de evocación son el aroma, el gusto y el tacto. Esto coadyuva a colocar al espectador en el centro de la escena permitiéndole involucrarse de una

manera más plena en cada situación. Los ambientes sonoros recreados como algo que está afuera irán incorporándose a una vivencia individual que se está generando siendo esos “lugares” recreados una síntesis de la vivencia actual del espectador y sus vivencias previas. Se observa que hay una asociación directa entre la elección del sonido con el aroma como una guía hacia una evocación afectiva buscada deliberadamente para la obra. Ejemplo: recuerdos de distintos momentos de la infancia vinculados a juegos, en diversos lugares como calle, plaza, patio. Con elementos como agua, sonidos de bicicleta, fuego. Sabores como chocolate o pochoclo. Olores como naftalina, lavanda, café.

En el trabajo “Mapas sensoriales” Mazzola (2008), sostiene que “la experiencia sonora, suele ser compleja y difícilmente aprehensible desde el lenguaje, que el sentido del mundo nos ofrece activas competencias cognitivas que van más allá del pensamiento lógico-lineal y que son difícilmente universalizables; que la percepción sonora inicialmente vibracional, es una sensación que se registra en distintos niveles según su apreciación (biológica, neurofisiológica, psicológica, y cultural), y es un fenómeno intrínsecamente subjetivo que al decir de López Cano (2004) puede ser interpretado por dos personas de igual o distinta manera.

El sonido modifica, al hombre desde su gestación. Las diferentes semiosis que devienen de los contactos sonoros se instalan en distintos niveles de memoria. A lo largo de la existencia el hombre, por tanto, se ve afectado por innumerables sonidos con los que resuena (vuelve a sonar) según su particular construcción histórico-sonora. Así una envolvente sonora individual, hecha de registros en diferentes planos, acompaña al hombre, es parte de él, como también su capacidad para “re-sonar” según los estímulos que se le presentan.

Haciendo una minuciosa observación de las escenas de la obra y tomando como punto de partida las asociaciones sensoriales que van aconteciendo, se pueden analizar algunos mapas como el vibracional, el psicoafectivo y el sociocultural en los dos modos de análisis que proponíamos al principio de este trabajo.

Partiendo del concepto mapa sonoro¹⁰ afirmamos que el sonido se registra en todo el cuerpo porque tiene elementos constitutivos con una específica capacidad de resonancia. La vibración puede movilizar según su intensidad y frecuencia determinadas zonas que se registran tanto a nivel físico como mental (Kogan Musso, 2004). La sensibilización por medio del sonido completa la comprensión corporal en el tiempo espacio minimizando los rangos de interpreta-

⁹ Damasio A. El error Descartes. La razón, la moción y el cerebro humano. Pp 209

¹⁰ Mapa sonoro: es el modo según el cual son representados los modelos de construcción de la envolvente sonora individual la cual comienza en el mismo momento de la gestación.

ción sonora, es decir, que se comprende la escena en su totalidad, la construcción se realiza mediante un acotado universo de sonidos que remiten a situaciones concretas. Los paisajes sonoros de la obra orientan, hacen fluir la memoria y establecen rangos de atención en lo que está sucediendo.

El mapa psico-afectivo supone que en la organización cerebral se establece una necesaria una codificación del estímulo (Lacarcel Moreno 1995), que deviene signo capaz de generar sentido intrínsecamente subjetivo (López Cano 2004). A su vez, la envolvente sonora refuerza el mensaje afectivo ligándolo al sonido. Desde la voz materna en adelante, la música y el lenguaje asimilados como códigos, estarán enriquecidos por tonos y variables afectivas en el decurso de nuestra existencia. La movilización afectiva de los espectadores de "Nada que ver" se vio reflejada en la recepción del espectáculo mediante sus comentarios escritos. Allí puede observarse en principio gratitud por la contundencia de la vivencia, que es síntesis de lo propuesto desde "afuera", los signos escénicos concretos más el aporte diferencial de cada espectador y por la sorpresa suscitada una vez terminada la obra, cuando

el espacio real y los actores se hacen presentes gradualmente al quitarse el antifaz.

En cuanto al análisis del mapa sociocultural afirmamos que la pertenencia a un grupo condiciona un mapa sónico valorativo acorde a rasgos histórico-culturales. Las tramas sonoras de las diferentes circunstancias histórico-temporales son incorporadas como habituales (Kogan Musso 2004). Los sonidos se convierten en un fondo familiar, necesario, constituyéndose como factor de seguridad, elemento de orientación y pertenencia (Bernard Auriol 1982). Así con la utilización de *viejas músicas* estilísticamente asociadas a diferentes poéticas, la utilización de textos como en las escenas "La maldición de Silvia", "Atados", o en la sucesión de las escenas, por ejemplo, hacia el final de la obra: "Cine", "Relojes", "Estación" observamos que la historia sonora de esos paisajes conlleva en sí misma impresiones sensoriales que son producto de una matriz sónica socio-histórica que permite conocer a la persona hemos sido en la inteligencia de comprender a la persona que está siendo.

Biblio grafía

- Batlle Carles (2008) *La segmentación del texto dramático (un proceso para el análisis y la creación)*. Estudis escènics. Barcelona. Institut del Teatre.
- Domínguez T., Landa R., Dillon G., Catalano J. "Bases neuroanatómicas de la emoción" *La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte de la UNCPBA*. Nro: 16. Fecha de publicación Marzo 2008. Págs: 63 - 67
- Damasio Antonio (2006) *El error de Descartes. La emoción, la razón y el cerebro humano*. España. Editorial Crítica.
- Edelman Gerald y Tononi Giulio *El universo de la conciencia. Cómo la materia se convierte en imaginación* (2000). Google: EDELMAN Gerald EL Universo De La Conciencia Doc Descargar: www.libroos.es
- Mazzola S., Gramajo C., Domínguez T., Landa R, Catalano J. "Mapas sensoriales. El sonido en la formación y entrenamiento del actor". *La Escalera. Anuario de la Facultad de Arte de la UNCPBA*. Vol II. Nro 17. Fecha de publicación: Marzo de 2009. Págs: 68 - 78
- Lerdahl, F. & R. Jackendoff (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. MIT Press.
- Kogan y Musso Pablo. (2004) *Análisis de la eficiencia de la ponderación "A" para evaluar efectos del ruido en el ser humano*. Tesis Doctoral. Escuela de Ingeniería Acústica, Universidad Austral de Chile.
- Lacarcel Moreno Josefa (1995) *Psicología de la música y educación música*. España. Editorial Visor
- López Cano Rubén (2004) *De la Retórica a la Ciencia Cognitiva. Un estudio intersemiótico de los Tonos Humanos de José Marín (ca. 1618-1699)*. Tesis Doctoral. Universidad de Valladolid.
- Auriol Bernard (1982) *El yoga y la psicoterapia*. España. Ediciones Herder.





Personajes: Corolario de ruta para la creación, cría y amamantamiento¹

Esteban R. De Sandi²

36

De Sandi: 36-41

Resumen

Expresiones o construcciones tales como “*imagen generadora*”, “*esquema dinámico*”, “*binomio fantástico*” y “*dinámica de contrarios*” representan posibles formulas por donde el joven dramaturgo puede abordar el trabajo de creación y cría de los personajes que con sus voces, acciones, comportamientos y vinculación relacional llevaran adelante una historia. Realizar esta tarea implica tomar descuartizadas partes (moléculas) de carácter psico-físicas, crearlas arremetiendo así en la tarea molar de conformar los cuerpos y voces semánticos. Escribir, describir, corregir y condensar son algunas herramientas. Veamos los posibles caminos.

Palabras llaves: Imagen generadora- Esquema dinámico- Binomio fantástico – Dinámica de contrarios.

Cuando mi madre volvía del trabajo con su guardapolvo celeste lavanda, yo le decía con mis cinco años que traía olor a HOGAR. Con el tiempo aprendí que ese no era olor a hogar, que era el olor a fluido Manchester que usaba el personal de limpieza del Instituto de Menores donde aún trabaja. Para mi era el HOGAR, para las niñas que lo habitaban tal vez era la cárcel, para otras un asilo, para

Abstract

Expressions or constructions such as “*generating image*”, “*dynamic diagram*”, “*fantastic binomial*” and “*dynamic of opposites*” represent possible formulas for where the young playwright can deal with the creation's work and the idea of bring up characters which with their voices, actions, behaviors and relations among them will take forward a story. Carry out this assignment implies to take samll pieces (molecule) of psycho-physics character, in order to create them, in a molar task, semantic bodies and minds. Write, describe, correct and condense are some of the tools. Lets see some possilbe roads.

Key words: Generating image-Dynamicdiagram - Fantastic binomial -Dynamic of opposites.

otras quien sabe.

Ese aroma evocaba la imagen del edificio viejo pero restaurado donde mil veces jugué con mas de una veintena de niñas que tomé como compañeras de juego en aquellas tardes cuando mi madre, a falta de niñeras, me llevaba con ella a su trabajo.

¹ Trabajo Final (2006) presentado para la cátedra de Dramaturgia dictada por el Prof. Mauricio Kartun.

² Prof. de Teatro; Ayudante alumno de Práctica de Teatro Integrada II; Actor y Director Teatral. estebandes@gmail.com

No traigo este recuerdo como una simple anécdota banal, sino al contrario, para evidenciar como ese aroma y ese guardapolvo celeste lavanda armaban en mi cabeza la imagen de ese Instituto que aún hoy funciona en la ciudad de Ayacucho.

Esa imagen desde el aspecto más alejado de lo técnico podría significar la fotografía de ese edificio, pero la imagen es más que eso.

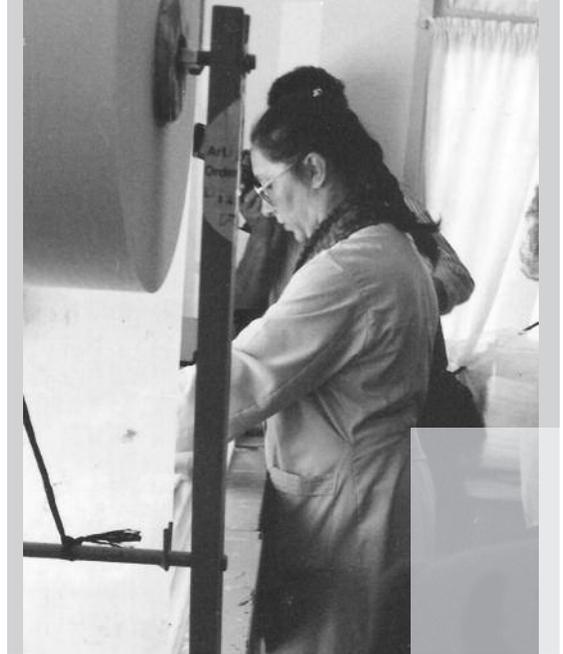
Justamente nuestras vidas están plagadas de sensaciones, percepciones, emociones, y todas están ligadas no solo a situaciones particulares sino que también nos transportan a una: *Imagen Generadora*.

Tratando de definir este puntapié conceptual del trabajo dramático, puedo disponer como red de sustento, cual trapecista que se lanza al vacío las siguientes líneas que forman parte de una *imagen generadora*³:

- [...] *Ese chatarrero que hace fortuna con el deshecho: la materia coloquial;*
- [...] *concentración del lenguaje.* (pongo el acento en concentración como cúmulo de significantes y significados de potencialidad dramática);
- [...] *muchedumbres aéreas vivientes y agitadas (...)* impulso irresistible a metamorfosearse y vivir por medio de otros cuerpos: su perversa pulsión travestí.
- [...] *una improvisación imaginaria. (...) percibida por todos los sentidos (...) un sistema creador.*

La imagen generadora es el cimiento de un sistema creador de ella surgirán las acciones que compondrán una trama para una historia. Ese cimiento estará alimentado según la definición de Kartun por una improvisación imaginaria, un archivo de desechos coloquiales, muchedumbres con impulsos irrefrenables y un cuidadoso lenguaje con potencialidad dramática, puestos en función de un motor que dinamice acciones en pos de esa historia. La imagen actúa como tema para metaforizar la realidad inicial, tema al que el autor se acerca con su propia historia, sus sentimientos y emociones, sus sensaciones, etc. previas y a partir de su afectación comienza a elaborar las historias de otros; porque *“si el medio determina la conducta de los hombres, y el artista es un hombre social, su obra será el reflejo de sí misma. Aunque después la obra supere lo que la determinó”*⁴.

Bergson, por su parte, elabora la noción instrumental de



“Esquema Dinámico”, referido a la acción, para representar el contenido del pensamiento en trabajo. Este esquema representa algo incompleto, que más que una imagen sería una especie de “guía” para colorear y/o reconstruir la misma. El dinamismo se lo da la necesidad del “hacer” para completar dicha representación, un empuje, el puntapié inicial para la reconstrucción completa de la representación. Bergson, al dar su visión de la acción, también habla de elementos incompletos, parciales que necesitan ser “reconstruidos”, “reagrupados”, “contaminados”, etc. en pos del armado de un todo aglomerante.

Así como el “Esquema Dinámico” se presenta incompleto, la imagen generadora, el tema, también carece de silueta, de un contexto determinado, permitiéndonos a través de la combinación de elementos parcialmente opuesto, bisociativos, del rose con nuestro mundo interior, comenzar a construir los personajes que transitan y cuentan nuestras historias.

No habría un Brick, totalmente indiferente, sin una Margaret deseosa, sensual despechada...y la lista de adjetivos concretos y abstractos (denominación simple del mundo psicológico) en el poético mundo que nos presenta Tennessee Williams en su “Gata sobre el tejado de zinc caliente”, o no habría una frágil, moralista y a su vez lujuriosa Blanche sin un Stanley viril, que carece de la más mínima delicadeza en su comportamiento.⁵

³ Kartun, Mauricio (septiembre de 2007) “Dramaturgia y narrativa: Algunas fronteras en el cielo” en *El Peldaño: cuaderno de teatrología* n° 6; págs. 7-10; depto. Teatro; Facultad de Arte-U.N.C.P.B.A

⁴ Peña, Edilio; “Reflexiones sobre el texto teatral” (Caracas 1986) en *Sobretodo: revista digital de crítica e investigación teatral*; Teatro del pueblo, SOMI; <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/pena001.htm>

⁵ Williams, Tennessee; (traductor) García-Puente, Juan (1965) “Un tranvía llamado deseo” en *Teatro norteamericano contemporáneo*; Madrid; Aguilar.

Blanche_ No puedo sufrir la cruda luz de una bombilla desnuda, como no me es posible soportar una observación ruda o una acción vulgar.

([...] *Blanche valsa al son de la música, en actitudes románticas. [...] Stanley aparta las cortinas y entra en la alcoba como un torbellino. Se dirige hacia la mesa en donde está el pequeño blanco aparato de radio, lo coge con ademán furibundo y, lanzando un juramento, lo arroja por la ventana.*)

Stella_ ¡Borracho! ¡Borracho!... ¡Animal! ¡Eres una bestia! (*Se precipita fuera de la alcoba, hacia la mesa donde los hombres están jugando al póquer.*) ¡A su casa, todos a su casa, hagan el favor! Si les queda un ápice de decencia...

Blanche_ (*Frenéticamente*) ¡Stella..., cuidado..., va a...! (*Stanley se precipita sobre Stella*)



Dentro del mundo que presentan las obras de Williams, podemos darnos cuenta de que no es la situación la que cuenta sus historias, sino que la fuerza psicológica de sus personajes es la que lo hace. Tal vez por esto y otras cuestiones técnicas, algunos investigadores del drama, le hallan dado el mote de Realismo Poético al estilo de este afamado escritor norteamericano, que utiliza procedimientos de oposición de fuerzas para construir sus duetos fantásticos partiendo de un "romanticismo" figurado, "sus personajes sufren a causa de su incapacidad para adaptarse a su medioambiente, y por lo tanto recurren al alcohol, a la fantasía, a la violencia o a la promiscuidad sexual en un esfuerzo por escaparse de un mundo al cual no pueden hacer frente"⁶. Esta cita refuerza, y aclara aún más lo descrito en el párrafo anterior: Blanche y su encantadora e irritante fragilidad aristocrática que queda sepultada ante los enfrentamientos que profiere Stanley y su rudeza que tal vez enmascara la melancolía de su vida tan monotemática. "Para Stanley, Blanche se convierte en un elemento desconcertante, pues él estima que el refinamiento de la muchacha es a la vez ridículo y ofensivo. Blanche (...) se encuentra obligada a manifestar desdén hacia la conducta tosca y el primitivismo de éste"⁷.

De esas oposiciones surgen las contradicciones que caracterizan a los personajes y que hace que estos hagan correr la acción, motorizados por conflictos externos e internos. En palabras de Edilio Peña, "No hay personaje Puro desde el punto de vista de la moral. Vivimos en un mundo de contradicciones y los personajes son los contrarios. Sin embargo, el personaje no se asume por sí mismo, necesita de la confrontación con los otros personajes, de esa dinámica de contrarios que los enfrentará a lo oculto"⁸.

Esta es una de las dimensiones más interesantes, pues que los personajes, en un principio se nos presentan

como entidades estables, sólidas, como si miráramos desde tres metros de distancia una pintura al óleo, que cuando nos adentramos notamos que están facetadas y que cada una de esas facetitas hace las veces de células de estos cuerpos ficcionales al igual que cada trazo de pincel cargado de óleo reviste y redefine lo que a dos centímetros de distancia notamos en una obra pictórica. De este modo en un cuadro un detalle, un trazo define una parte, un pixel, una célula correspondiente a un todo visual. Habría una forma metonímica de visualizar el personaje, entendiendo metonimia, "la expresión de una potencia de las partes en su capacidad de provocar un todo"⁹. Un personaje no es entonces en este sentido una entidad estable, sino formado por dimensiones que varían según como se lo mire, como se le acerque, como actor o como dramaturgo.

Dimensiones que crecen a medida que los protagonistas van rodeándose, trenzándose, mezclándose con otros personajes que hacen las veces de secundarios, como Lopajin¹⁰, y que a veces invierten su número de orden, su lugar en la marquesina, para pasar a figurante, dejando a otros como los protagonistas. A veces sus cuerpos, su dimensión física deviene de una sensación o de algún binomio fantástico, otras de personas reales, cotidianas que llaman nuestra atención, etc.

Cuerpos y sensaciones vagan en lo cotidiano y llevan a que uno pueda comenzar por describir una acción determinada, una acción con nombre y apellido: por ejemplo "arrancar flores de los canteros de la plaza", para de a poco comenzar a describir al autor de dicha acción o sea el personaje. Al igual que los actores, los dramaturgos comienzan a "imitar" (en el sentido Aristotélico del término¹¹) acciones y los actantes de las mismas. Vale aclarar que según Aristóteles, la obra teatral es imitación (en el sentido aristotélico del término¹²) de personajes en acción. La trama sería la reproducción imitativa de las

⁶ Domahue, Francis; "Tennessee Williams y su teatro" (1983) en *Atenea: revista de ciencia, arte y literatura*; Primer Semestre, N° 447; Universidad de Concepción; Chile, pág. 171

⁷ Domahue, Francis (1983) "Tennessee Williams y su teatro" en *Atenea: revista de ciencia, arte y literatura*; Primer Semestre, N° 447; Universidad de Concepción; Chile, pág. 179

⁸ Peña, Edilio (Caracas 1986) "Reflexiones sobre el texto teatral" en *Sobretodo: revista digital de crítica e investigación teatral*.; Teatro del pueblo, SOMI; <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/pena001.htm>

⁹ Kartun, M. "Una conceptiva ordinaria para el dramaturgo criador", La Escalera N° 6, Tandil, UNCPBA.

¹⁰ Lopajin es un comerciante que hace de mayordomo de la otrora terrateniente Liubov Andreievna Raniévskaja; quien al concluir la historia pasa de sirviente a patrón, de víctima a victimario al quedarse como propietario del "Jardín de los Cerezos".

Chejov, Antón; (2004) "El jardín de los cerezos"; La Plata; Terramar; pág. 129

Lopajin_ (En son de reproche) ¿Por qué no me hizo caso, por qué? Mi pobrecita, tan buena, ahora ya lo ha perdido...[...]

Lopajin_ ¿Qué pasa ahí? ¡Música, que se oiga mejor! ¡Qué se haga todo como yo deseo! (Con ironía) ¡Paso al nuevo propietario, al señor del jardín de los cerezos! ¡Puedo pagarlo todo!

¹¹ En el capítulo XXV de la Poética, Aristóteles dice: "El poeta, por ser un imitador, justamente como el pintor u otro artífice de apariencias, debe en todas las instancias por necesidad representar las cosas en uno u otro de estos tres aspectos: bien como eran o son, como se dice o se piensa que son o parecen haber sido, o como ellas deben ser".

Aristóteles, "Poética"; C.A.B.A.; Centro Editor de Cultura; pág. 108

¹² El término griego que designa el acto de dar forma a una representación era "mimesis"; a me nudo traducido (mal) por "imitación". Havelock, sugiere que mimesis puede cubrir toda una gama entre la encarnación e imitación.

La encarnación sería un tipo de interiorización de las mnemotécnicas, mientras que la "Imitación" tiene por fin y por efecto exteriorizar el modelo elegido para hacerlo visible.

Kerchove, Derrick (1990) "Una teoría del teatro": Efectos sensoriales del alfabeto: La Tragedia de los griegos en *La civilisation vidéo-chrétienne*; Paris; Retz.



acciones. Aristóteles también realiza una distinción entre trama y “caracteres”, siendo este último una cualidad de los actores que se subordinan al accionar de los mismos. La imitación aparece como una herramienta preliminar, no así como algo netamente constitutivo de la escritura¹³.

Los personajes son, no solo por lo que piensan sino también por lo que hacen, por sus comportamientos. El carácter se encuentra subordinado a las acciones, y para comprenderlo hay que buscar la razón de tal en estas últimas.

La acción por muy limitada que sea representa una suma de determinadas relaciones, un carácter se relaciona con otros y en suma determinan las acciones individuales. O sea que la conducta de los personajes solo tienen su significado en el marco de un esquema total de actividad donde lo relacional es un factor de importancia extrema.

A simple vista uno no puede ver la dimensión física de Estragón y Vladimiro, y tal vez nunca la veamos debido a la increíble y fantástica fragmentación, contradicción y vaciamiento al que nos somete Beckett con su poética. El hombre solo frente a un mundo tan grande, que no se sabe de que esta hecho, de donde viene, hacia donde va, etc. Cuerpos sin olores, sin hambre, sin... la degradación, la falta de un Dios. Lo Humano a flor de piel. Lo que somos. Vladimiro y Estragón parecen vincularse a través de acciones absurdas, las cuales pueden justificar el encuentro que los mantiene unidos en ese espacio tan despojado y sombrío que presenta el autor.

Sus constructos no nos permiten identificación alguna; sus acciones se nos presentan misteriosas, incomprensibles: Vladimiro y Estragón esperan, Estragón ya se rindió, sabe que la espera es inútil...pero no se va, se queda, se sigue quedando. “Con personajes tales no hay identificación posible, cuanto mas misteriosas son sus acciones y su naturaleza, tanto menos humanos son, tanto más difícil es dejarse llevar y ver el mundo desde su punto de vista...”¹⁴

Si se ahondara en otras poética, tal vez el “nombre” Vladimiro y Estragón no tendría posibilidad alguna de existencia como elemento que termina (o comienza, por que no) de configurar al personaje. Tal vez pueda referenciar un árbol o un coche, o nada. Puesto que esto último es justamente sobre lo que se construye y deconstruye todo en la poética beckettiana. ¿Quiénes son Vladimiro y Estragón? ¿Refieren a algún estado emocional, escala social, afectación física, etc.? Por ejemplo se podría decir que Blanche Duboise como significado concuerde con su significante por procedencia social (la alta sociedad sureña norteamericana) con algún estado material (lo etéreo, lo frágil, lo aterciopelado) o por que no con algún color, lo blanco: “[...] *Las que como Blanche en un Tranvía... y Alma en Verano y humo, aman vestirse de blanco, a la manera de las heroínas románticas y de las misteriosas damas que en las historias de caballería y en las secuelas góticas de la época victoriana, habitan en los bosques y junto a los manantiales...*”¹⁵ de que Kowalsky sea el mote para que Stanley termine de configurar a ese europeo del este: rudo, etrusco y frío. Los nombres aparecen así o como la cereza del postre o como algún elemento orgánico con el que se prepara el platillo. Podemos ver como Chejov utiliza los nombres como motes que caracterizan la procedencia social de los personajes que viven en algunas de sus obras. Aparece así Liubov Andreievna Raniévskaja significando tal vez un residuo social de lo que fuese la Rusia Zarista en una burguesía embrutecida que se desquiciaba tan solo con lo material. [...] *la rebeldía de Chejov está orientada contra la cualidad de la vida contemporánea rusa. Pero su rebeldía es doble y adopta dos sentidos al parecer contrarios. En primer lugar, la falta de responsabilidad y la inercia moral de sus personajes (...) estos son característicos de la sociedad de clases altas provincianas, también contra la capa social que los representan. (...) Chejov se alinea al lado de sus personajes: esto es, en la medida en que ellos constituyen el último reducto de la cultura contra la mediocridad, vulgaridad e ignorancia*

¹³ Lawson, John Howard (1976) “La Caracterización” en *Teoría y técnica de la dramaturgia*; La Habana, Cuba; Ed. Arte y literatura; págs. 430-439

¹⁴ Eislin, Martin (1966) “El significado del absurdo” en *Teatro del absurdo*; Barcelona; Seix Barral.

¹⁵ Schoo, Ernesto (1999) “Tennessee Williams: El pozo de las serpientes” en *Teatro: La revista del Teatro San Martín*; Año XX, N° 55, Abril; C.A.B.A.; pág. 63





*generalizadas de la vida rusa.*¹⁶ O por qué no, en “Babilonia” de A. Discépolo aparece los nombres haciendo referencia al país de procedencia de cada uno de los integrantes que conformaban el pequeño crisol inmigratorio que poblaba la casa de los Cavalier (italianos del norte); Piccione es el chef “napolitano”, José es el mucamo “gallego”, Eustaquio el mucamo “criollo”, Otto es el chofer “alemán”, China la mucama “cordobesa”, etc.

El personaje se concibe al mismo tiempo como una persona surgida de la realidad y como una entidad autónoma que actúa en un espacio concreto y ficticio al mismo tiempo. Del rol cotidiano, de esa *unidad de conducta social que se nos presenta sin cambios de ritmos orgánicos en el sujeto que lleva la acción*¹⁷, pasamos al personaje que en el escenario encuentra su materialidad, el signo de su significación y la palabra encuentra a su destinatario.

En la filosofía del cuerpo de Merleau-Ponty también podemos encuadrar a los personajes beckettianos, puesto que en dicha teoría el cuerpo se presenta tal cual es, como pilar para la construcción de un espacio y de un tiempo. Sería el teatro de Beckett “*un teatro del cuerpo [...] puesto que fenomenológicamente Beckett pone en primer plano la corporalidad de sus personajes dentro del campo preciso de la escena*”¹⁸ Así vemos a Vladimiro y Estragón sin entorno alguno o definido, a Winnie enterrada hasta la mitad y a Willie al que solo se le ven partes de su cuerpo.

El cuerpo es una de las dimensiones de los personajes, dimensión más que importante puesto que es lo que se ve, altura, el sexo, las uñas, el pelo, los pechos, el pecho, etc. Por ahí, al principio no tenemos más que una idea o una estructura que queremos contar, y es de esperar a que estos seres aparezcan a medida que a modo de vómito (no en sentido literario) vamos armando aristotélicamente una secuencia, una trama de lo que inquietantemente queremos comunicar, decir.

Personalmente me inclino por esta última observación, no se si lo que quiero contar lo va a llevar adelante una vieja, un joven, una rana o un dealer, pero si tengo que tener en claro que la caracterización va a estar determinada por el entorno donde se desarrolla la acción.

Indagando en la pequeña biblioteca de mi tía, encontré un gordo y viejo libro, como un manual de las artes escénicas. Comencé a ojearlo, obviamente por el índice, y me di cuenta que cada capítulo se correspondía con cada una de las partes que conforman la disciplina teatral.

Ante el prejuicio que me genera la palabra “MANUAL” en el sentido de que sea un compendio enciclopédico que solo guíe hacia...lo enciclopédico, comencé a leer detenidamente el índice hasta que encontré lo que tal vez,

hacia meses buscaba en la biblioteca de la UNICEN y no encontraba: “El Drama: análisis de las obras teatrales [...] 11. El Personaje, pág. 72...” Ante tal hallazgo ligeramente fui hasta dicho capítulo y observé una especie de “método” de cómo estaría conformado y estructurado y...un personaje.

Comencé la lectura con cierto juicio previo, puesto que creo que no hay un método único, y que lo que hay son estrategias de cómo abordar la tarea dramática. No creo que a los Bardos alguien le haya alcanzado una fórmula para comenzar con el trabajo de escritura de lo que veían que nemotécnicamente encarnaban los poetas griegos.

Comencé a leer el artículo, y encontré: “*Los rasgos empleados por los escritores para sus caracterizaciones pueden ser ordenados jerárquicamente de la siguiente manera*”¹⁹:

Rasgos biológicos.

Rasgos físicos.

Inclinaciones, disposiciones, actitudes.

Rasgos sentimentales, de emoción y deseo.

Rasgos o características de pensamiento.

Decisiones.

Como desconfío de todo lo que sea taxativamente manualoide, me animo a decir que estos rasgos podrían resumirse en una tridimensionalidad que es por un lado física (biológica, física propiamente dicha); Social (Inclinaciones, disposiciones, actitudes, decisiones) y Psicológica (sentimientos, emociones, deseos, línea del pensamiento, etc.) abordando por alguno de estas dimensiones podríamos comenzar a componer ese personaje que luego ira cambiando a medida que avanzamos en la trama, puesto que cuanto más maduro es el trabajo mayor independencia requiere la construcción artística (personaje) de su creador o criador.

Leyendo a Gauthier, este nos dice que los personajes tienen una impronta de naturaleza histórica más que psicológica o sociológica. Estos existen porque habitan en ellos sentimientos, impresiones, creencias colectivas que aseguran una existencia ligada a un lugar y a un tiempo una existencia llena de circunstancias. Por ejemplo el interés de Chejov radica más en el carácter que en la sociedad en sí; en comprender como funciona el carácter del personaje. Desvela la historia pasada de sus personajes, dejándonos ver sus vidas privadas en detalle, el grado exacto hasta el cual están conscientes de sus problemas y la dirección en la que se mueve la voluntad en busca de una solución a los problemas que acaecen.

Los personajes comienzan a hablar por si solos, no todo

¹⁶ Brustein, Robert; (1970) “Cap. IV, Chejov” en *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*; Buenos Aires; Ed. Troquel; pág. 167.

¹⁷ Vega, Roberto (1997) “El juego teatral”; C.A.B.A.; CABA; pág. 67

¹⁸ Gardei, Mariana (2006) “El teatro de Samuel Beckett: una aproximación fenomenológica” en *La Escalera N° 16*; Facultad de Arte; Tandil; U.N.C.P.B.A.; pág. 171

¹⁹ Heffner, Hubert C., Selden, Samuel y Sellman, Hunton D. (1968) “El personaje” en *Técnica teatral moderna*; C.A.B.A.; EUDEBA.



lo que el escritor desea, piensa e inventa se desliza por las venas, la lengua o el cuerpo de sus criaturas. Existe la posibilidad de tener que dejar que ellos mismos nos digan como seguir, y aunque parezca un desquiciado, realmente a veces se hace necesario frenar el proceso de escritura dejar correr el tiempo y hacer uso de dos herramientas fundamentales para el trabajo del dramaturgo, la corrección y la condensación.

No hablan a boca de jarro, sino que lo hacen a boca de pico de botella...no dicen todo, solo lo necesario porque el resto queda librado a la imaginación del espectador quien termina de redondear, redondearlos. Las palabras pueden ser ordenadas en primer lugar por el pensamiento que ha de querer expresarse, o por la naturaleza del personaje y, por último, por el efecto que se busca lograr en el lector y-o espectador. Es este último quien se ve atrapado por nuestras criaturas, por las que lee, donde recrea imaginariamente el mundo ficcional que el texto dramático brinda, o el que ve, porque solo cuando ve en escena, el espectador "cree" (o se le da la posibilidad de hacerlo).

"Cada individuo, hombre o mujer, ha venido al teatro por un motivo diferente y ve las cosas bajo distintos aspectos;

sin embargo concurre para constituir lo que llamamos el público; es decir una entidad global, que el actor considera como una sola persona y que nosotros tenemos que aceptar como el "Espectador ideal".

[...] Muchos lo hubieran leído (a Shakespeare) en silencio; en su casa; escuchando sólo con las orejas de la mente e integrando la lectura con todos los maravillosos y extraordinarios detalles imaginados por la mente; [...] Sólo cuando "ve", el hombre cree profundamente.²⁰

Hasta aquí, creo haber reflexionado sobre la tarea del dramaturgo, con respecto a la construcción del personaje. No hay magia alguna que no pueda desprenderse de nuestra ideas, las que se disparan a partir de lo que captan nuestros sentidos; la escritura no solo dependerá de las ganas, sino que indefectiblemente de si "Podemos hacerlo", me viene a la mente una frase de Conrado Ramonet dicha en unas de las clases de Psicología Evolutiva: "No es loco quien quiere, sino quien puede serlo". Y aunque parezca loco, aún con mis veintinueve años, cierro los ojos y siento ese dulce y delicioso aroma a HOGAR, mientras abrazaba a mi madre, vestida con aquel guardapolvo celeste lavanda.

²⁰ Gordon Craig, E. (1965) "Textos y autores dramáticos, pinturas y pintores en el teatro" en *El Arte del Teatro*; México ; Grupo Editorial Gaceta S. A.; págs. 165-166

Biblio grafía

- Aristóteles: *Poética*; C.A.B.A.; Centro Editor de Cultura; pág. 108
- Brustein, Robert: (1970) "Cap. IV, Chejov" en *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro*; Buenos Aires; Ed. Troquel; pág. 167.
- Chejov, Antón: (2004) *El jardín de los cerezos*; La Plata; Terramar; pág. 129
- Domahue, Francis: "Tennessee Williams y su teatro" (1983) en *Atenea: revista de ciencia, arte y literatura*; Primer Semestre, N° 447; Universidad de Concepción; Chile, pág. 171-179
- Eislin, Martin: (1966) "El significado del absurdo" en *Teatro del absurdo*; Barcelona; Seix Barral.
- Gardei, Mariana: (2006) "El teatro de Samuel Beckett: una aproximación fenomenológica" en *La Escalera N° 16*; Facultad de Arte; Tandil; U.N.C.P.B.A; pág. 171
- Gordon Craig, E: (1965) "Textos y autores dramáticos, pinturas y pintores en el teatro" en *El Arte del Teatro*; México ; Grupo Editorial Gaceta S. A.; págs. 165-166
- Heffner, Hubert C., Selden, Samuel y Sellman, Hunton D: (1968) "El personaje" en *Técnica teatral moderna*; C.A.B.A.; EUDEBA.
- Kartun, Mauricio: (septiembre de 2007) "Dramaturgia y narrativa: Algunas fronteras en el cielo" en *El Peldaño: cuaderno de teatrología n° 6*; págs. 7-10; depto. Teatro; Facultad de Arte-U.N.C.P.B.A
- "Una conceptiva ordinaria para el dramaturgo criador", *La Escalera N° 6*, Tandil, UNCPBA.
- Kerchove, Derrick :(1990) "Una teoría del teatro": Efectos sensoriales del alfabeto: La Tragedia de los griegos en *La civilisation vidéo-chrétienne*; Paris; Retz.
- Lawson, John Howard: (1976) "La Caracterización" en *Teoría y técnica de la dramaturgia*; La Habana, Cuba; Ed. Arte y literatura; págs. 430-439
- Peña, Edilio: (1986) "Reflexiones sobre el texto teatral" en *Sobretodo: revista digital de crítica e investigación teatral*; Teatro del pueblo, SOMI; <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/pena001.htm>
- Schoo, Ernesto: (1999) "Tennessee Williams: El pozo de las serpientes" en *Teatro: La revista del Teatro San Martín*; Año XX, N° 55, Abril; C.A.B.A; pág. 63
- Vega, Roberto: (1997) "El juego teatral"; C.A.B.A.; CABA; pág. 67
- Williams, Tennessee (1965): "Un tranvía llamado deseo", (traductor) García-Puente, Juan en *Teatro norteamericano contemporáneo*; Madrid; Aguilar.



La estética desencantada de T. W. Adorno: Crisis de la apariencia

Paula Fernández ²

Resumen

Este trabajo propone una aproximación al pensamiento estético del filósofo y musicólogo T.W. Adorno. Para esto, primero se contextualiza su labor en el marco de la Teoría Crítica desarrollada por La Escuela de Frankfurt, luego se estudian los cambios que se producen en el arte a partir de la instauración de la “Industria cultural”, y finalmente se analiza el estado de profunda incertidumbre que caracteriza al arte moderno mediante lo este autor denomina “crisis de la apariencia estética”.

Palabras clave: T. W. Adorno- Teoría Estética- Arte moderno- Crisis de la apariencia estética.

Abstract

This work tries to make an approach to T.W. Adorno’s aesthetic thoughts. In order to do this, his work is contextualised within the frame of Critical Theory which is proposed by The School of Frankfurt; immediately after the artistic changes which occurred with the “Cultural Industry” are studied. Finally, the uncertainty that characterizes modern art is studied according to this author has called “aesthetic appearance crisis”.

Key words: T.W. Adorno - Aesthetic theory - Modern art - Aesthetic appearance crisis

42

Fernández: 42-46



Adorno,
por Grau Santos.

La escuela de Frankfurt: Teoría Crítica.

Theodor Wiesengrund Adorno (1903 - 1969) fue uno de los integrantes de “La Escuela de Frankfurt”; un grupo de intelectuales de izquierda provenientes de distintas disciplinas y con intereses muy diversos, pero unidos ideológicamente por dos cuestiones relevantes: la renovación del marxismo, actualizando sus conceptos desde una perspectiva que supera el tradicional enfoque economicista mediante disciplinas como la psicolo-

¹ Maestría en Artes Escénicas (UFBA). Docente/investigadora de la carrera “Teatro” de la Facultad de Arte UNCPBA, Cátedras: Dirección Teatral y Práctica Integrada II. paunandez@hotmail.com.

gía y el psicoanálisis; y el cuestionamiento al Iluminismo, a la confianza ciega en la razón, y a la existencia de leyes objetivas y generales que rigen sobre el hombre y la historia.

Lo que hoy se conoce como “La Escuela de Frankfurt” surge en 1923 con la creación del Instituto de Investigación Social de la Universidad de Frankfurt; pero recién a partir de 1931- con Max Horkheimer como director- comienzan a destacarse los que serían sus autores fundamentales: Theodor Adorno, Erich Fromm, Leo Lowenthal, Walter Benjamin, el mismo Max Horkheimer y Herbert Marcuse. La heterogeneidad de los escritos de estos autores tiene como rasgo común el ejercicio de lo que Horkheimer denominó “teoría crítica”: una teoría que reflexiona sobre los procesos que consolidan la sociedad burguesa- capitalista y sobre el significado e incidencia real de la teoría ante esta consolidación. Herederos de Marx y de Hegel (también de Freud) los frankfurtianos procuran devolverle a la filosofía y a la Ciencia Social su carácter de análisis crítico no sólo en relación a la teoría sino también, a la praxis y a la conjunción histórica de ambas.

convertirse en un elemento liberador, se transformó en un instrumento de dominio que “desembocó en un nuevo género de barbarie”. El conocimiento y la ciencia son entendidos como poder, un poder sin límites mediante el cual el hombre intenta mitigar la angustia que siente ante lo desconocido utilizando la razón para someter a la realidad. Como señala Feinmann (2008), el mundo de la razón iluminista es un mundo sin miedo, un mundo desprovisto de magia, de dioses y de mitos; un mundo desencantado en el que el hombre ya no teme y se convierte en amo.

El fin último de la racionalidad no es conocer a la naturaleza y a los hombres, sino *conocerlos para someterlos mejor*. Una prueba clara de esto lo constituye el mismo funcionamiento de la sociedad industrial, que mediante la razón instrumental provoca la cosificación del hombre, obligándolo a competir con la máquina que él mismo produce y a mantenerse sumiso ante los grupos - amos- que controlan los medios de producción. La cosificación del hombre tiene su correlato en la historia concebida también como “cosa”; como un acontecimiento objetivo, sujeto a leyes propias que son verifica-



“Coca-Cola” de Andy Warhol



En 1933, con el ascenso de Hitler al poder, el Instituto se cierra y varios de sus miembros deben exiliarse. Horkheimer, Adorno y Marcuse emigran en distintos momentos a Estados Unidos, donde continúan trabajando. Benjamin, por su parte, continúa investigando en París y cuando finalmente decide iniciar el exilio pasando de Francia a España, la frontera española es cerrada el mismo día de su llegada; hecho que, sumado a los infortunios sufridos durante la guerra, lo lleva a suicidarse. Adorno y Horkheimer regresan a Alemania en 1950 y restablecen el Instituto de Investigación Social, del cual Adorno sería su director en 1959. En 1969 Adorno muere, dejando inconclusa la reescritura de *Teoría Estética (TE)*. Tras la muerte de Horkheimer en 1973, el instituto es cerrado.

En *Diléctica del iluminismo*, obra escrita durante el exilio, Adorno y Horkheimer advierten que la razón, lejos de

bles científicamente y sobre las cuales el hombre no tiene incidencia real. La confianza en un desarrollo objetivo de la historia perpetúa a los hombres en su sumisión y pasividad. De esta forma, mientras que para el iluminismo la razón es sinónimo de progreso, para los frankfurtianos también lo es, pero de un progreso cuestionable ya que en él se esconde el germen de la racionalidad burguesa y totalitaria.

Para Adorno y Horkheimer, después de Auschwitz es imposible sostener que la historia de la humanidad tiene un sentido inmanente que se desarrolla dialécticamente. La historia no tiene sentido, y el movimiento dialéctico - que mediante tesis (afirmación) antítesis (negación) y síntesis (conciliación de los contrarios en una unidad superior que los contiene) tiende a lo Absoluto- puede resultar útil en el análisis de ciertos acontecimientos, pero no determina la lógica interna del desarrollo histó-

rico: Auschwitz no es síntesis ni superación de nada; más bien es “el fracaso de la cultura”. Adorno, en su *Dialéctica negativa*, postula una dialéctica sin síntesis, es decir, un movimiento dialéctico que se mantiene siempre en la negación sin conciliar, sin “superar conservando”. De esta forma, lo que Adorno cuestiona no es la continuidad temporal y semántica que pueden tener determinados hechos, sino el carácter *dialéctico, universal y necesario* del desarrollo de la historia. El horror de Auschwitz, lejos de ser un momento más en una cadena de hechos, es claramente una ruptura; un quiebre en la historia de la humanidad.

Ante el optimismo de la razón iluminista, los frankfurtianos postulan críticamente el desencanto: en una Alemania cultural, económica y tecnológicamente rica, se llevó a cabo la sistematización de la muerte mediante la planificación racional, metódica y científica de los campos de exterminio. La razón fracasó estrepitosamente y permitió que emergiera lo irracional, lo imprevisible y lo apocalíptico. Auschwitz es la confirmación de que el mundo remite a sí mismo; que el hombre está solo, librado a sus propios e inusitados niveles de crueldad: “Dios ha muerto” o, como sugiere Beckett, “Todavía no existe”.

Industria cultural / Carácter negativo del arte.

Con el término “industria cultural” Adorno y Horkheimer hacen referencia a las contradicciones que los modernos medios de producción plantean en el campo del arte y la cultura. Si bien con la aparición del cine, la fotografía, la radio y la televisión, el arte se democratiza, alcanzando niveles de popularidad nunca vistos, por otro lado pierde su función ritual o de culto y se transforma en una mera cosa o mercancía. El arte “desartificado” -es decir- domesticado e integrado a la sociedad como bien de consumo se convierte en una herramienta política tendiente a mantener el *status quo*.

Tanto el arte estandarizado que secundan los nuevos medios técnicos, como el arte imitador de lo real (realismo socialista) y *l'art pour l'art* -en su esteticismo vacío de contenido- tienen para Adorno un valor *afirmativo* en tanto participan activamente en la confirmación y en la propagación de la ideología dominante, inhibiendo el pensamiento crítico del hombre. De acuerdo con este autor, lo que caracteriza al arte verdadero o relevante es su carácter *negativo*: su oposición crítica al sistema, no desde el panfleto o el didactismo, sino desde su autonomía. El arte critica al sistema social en su totalidad, no por voluntad del artista, sino porque deja en evidencia aquello que se diferencia de él. Frente a lo existente, es decir, frente a lo “ya dado” el arte es siempre “lo otro”; su crítica es immanente.

En este sentido, el arte al mismo tiempo que afirma su autonomía se configura como un hecho social. La obra de arte solo consigue garantizar su autonomía a costa de negar lo social; y es mediante esa misma negación que establece su vínculo. Así, el carácter social del arte está dado por su movimiento immanente contra la sociedad y no por una toma de posición manifiesta.

En oposición al arte afirmativo que mediante formas y contenidos estandarizados potencia el gusto por el entretenimiento y la digestión rápida de los “mensajes” de sus obras, Adorno defiende al arte negativo en su radical *inutilidad*. Ante la pregunta: ¿de qué sirve o para qué sirve el arte?, las obras permanecen mudas. Más que situarse en el plano de las respuestas, al arte le interesa hacerse preguntas. Como explica Elena Oliveras: *Lo decisivo de las obras de arte está en que, a partir de su estructura formal, ellas dicen algo respecto del contenido. Así, son la respuesta a sus propias preguntas y por eso se convierten en nuevas preguntas. Por plantear preguntas de modo constante el arte es, esencialmente, enigma.* (2007:306)

Ante el carácter enigmático del arte es necesario evitar la interpretación, es decir, el análisis de las obras desde fuera, y abandonarse a la experiencia estética asumiendo las tensiones internas de la obra. Esto demanda un sujeto fuerte que pueda mimetizarse con la obra en lugar de proyectar en ella sus sentimientos, ideas, intenciones, etc. Para Adorno, la idea de *genio* se relaciona con artistas o creadores que desde su subjetividad pueden dar cuenta de algo objetivo, algo que -más allá de la impronta individual- pertenece a un “nosotros” histórico y social. De este modo el genio se transforma en el representante de un *sujeto social*.

Crisis de la apariencia

De acuerdo con Adorno “*El arte tiene su concepto en la constelación de momentos que va cambiando históricamente*”, razón por la cual se niega a ser definido. De nada sirve buscar invariantes o normas generales que puedan dar cuenta de su funcionamiento porque “*El arte solo es interpretable al hilo de su ley de movimiento*”. Desde su perspectiva la obra de arte se organiza como una constelación: (...) *como un todo constituido por una serie de complejos parciales que tienen el mismo peso y están ordenados de manera concéntrica, en el mismo nivel*” (TE: 482).

En *Teoría Estética*, Adorno analiza las tensiones existentes entre los diferentes elementos o momentos que componen la obra de arte, al tiempo que reflexiona sobre el estado de profunda incertidumbre que caracteriza al arte moderno. La crisis de la apariencia puede entenderse como la respuesta del arte ante las innovaciones que trae la modernidad y como consecuencia de su propia ley de movimiento. Las nuevas condiciones sociales y los nuevos medios de producción y reproducibilidad técnica cambian sustancialmente la forma en que se produce y se recepciona el arte. Categorías del paradigma estético tradicional como la autenticidad, la singularidad y la irrepetibilidad son drásticamente dejadas de lado, por ejemplo, en las obras del arte *pop* y los dadaístas. El desconcierto, la sorpresa, la ironía, el humor y el sarcasmo son algunos de los recursos con los cuales los movimientos de vanguardia critican al arte anterior y -especialmente- a la noción de arte formada en la sociedad burguesa, es decir, a la “institución arte” que determina qué es artístico y qué no lo es.

El arte se encuentra en una situación paradójica: Si bien mediante su autonomía legitima su labor en la producción de la “apariciencia estética”; es decir de objetos destinados a la contemplación estética, sin otro fin o utilidad; por otro lado pierde gran parte de la trascendencia o importancia que tenía en la sociedad tradicional. Convertido en mera apariciencia estética, el arte produce su propia neutralización, reduciendo su valor cultural y afirmando su valor exhibitivo. Con la industria cultural se produce no solo la masificación de las obras sino la masificación del arte como lenguaje. La misma noción de arte y su derecho a la existencia son puestos en cuestión.

De acuerdo con Adorno, el arte puede criticar su carácter de apariciencia pero no puede anularlo completamente porque es inherente a él. La realidad del mundo empírico mediada por el arte se convierte en apariciencia, en “otro mundo” con leyes y esencia propia. La apariciencia es la antítesis de la existencia: es lo que legitima al arte como “segunda existencia” ya que *“Todo lo que las obras contienen de forma y materiales, de espíritu y tema, ha emigrado de la realidad a las obras de arte y se ha despojado en ellas de su realidad”* (TE:143)

de la apariciencia estética en la estructura de las obras de arte. Lo particular, que es el elemento vital de las obras, se volatiliza; su concreción se evapora bajo la mirada micrológica. El proceso, que en cada obra de arte se convierte en algo objetual, se resiste a ser fijado en el eso de ahí y se deshace en el lugar de donde vino. La pretensión de objetivación de las obras de arte fracasa en ellas mismas (TE:140)

Adorno entiende que la apariciencia se convierte en algo falso cuando niega su naturaleza mediada y, desde esta perspectiva, critica la idea de apariciencia estética vigente durante el siglo XIX, por considerar que está íntimamente ligada a la obra entendida como una totalidad acabada y armónica. Esta noción positivista de la apariciencia responde a una concepción del arte que entiende que la vida de la obra es igual a la vida de sus momentos, los cuales están reconciliados entre sí e integrados a la estructura formal. De este modo, la apariciencia oculta las tensiones que se establecen entre el todo y las partes bajo la ilusión de una totalidad coherente, objetivamente lograda. Las obras son dotadas así de un carácter “fantasmagórico” que las presenta como apariciones, como objetos inmediatos (no mediados), desprovistos de cualquier rastro de sus procesos.



“Double Mona Lisa”
de Andy Warhol (1963)

Adorno sostiene que toda obra de arte se produce como mediación de lo general y lo particular, de la totalidad y el fragmento. En ellas la forma y lo formado (contenido) están mezclados profundamente pero sin llegar a unificarse. La forma es *“la síntesis sin violencia de lo disperso”*; lo que lo conserva como lo que es, en su divergencia y en sus contradicciones. La metáfora adorniana que compara a la obra con un hormiguero clarifica esta idea:

A quien mira las obras de arte desde muy cerca, las obras más objetivadas se le transforman en un hormiguero; los textos, en sus palabras. Si se cree tener en las manos inmediatamente los detalles de las obras de arte, se deshacen en lo indeterminado e indiferenciado: hasta tal punto están mediadas. Ésa es la manifestación

Lo que sucede, en cambio, durante la modernidad es que *“La apariciencia del arte de estar reconciliado con la empiria mediante su configuración se viene abajo”*. las obras incorporan objetos extra-artísticos y evidencian lo heterogéneo, convirtiendo a la fragmentación en efecto estético, tal como lo muestran -por ejemplo- el *ready-made* y los *collages*. La idea de elaboración, tradicionalmente asociada al arte, es reemplazada por la de *montaje*: las obras se construyen mediante la yuxtaposición de elementos, mostrando la disparidad de las partes: la negación de la síntesis se transforma en su principal principio de composición.

La obra como totalidad armónica y proveedora de sentido queda desarticulada; el arte moderno transforma la

² Menke, Christoph: *La soberanía estética. La Experiencia estética según Adorno y Derrida*, visor, Madrid 1997.



La estética desencantada de T. W. Adorno: Crisis de la apariencia

carencia de sentido en tema y lo traslada a la estructura de sus obras. Para Adorno el arte auténtico, cuyo ejemplo paradigmático es la obra de Beckett, es aquel que asume la crisis del sentido y logra elaborar el sinsentido a partir de su propio material estético: *La obra que niega coherentemente el sentido esta obligada por esa coherencia a la misma densidad y unidad que en otros tiempos el sentido tenía que hacer presente. Las obras de arte se convierten aún involuntariamente, en nexos de sentido si niegan el sentido. (TE: 207)* Por esta misma razón el arte es apariencia; porque no puede evitar dotar de sentido a lo ilusorio. La lógica negativa de la apariencia estética hace que la totalidad remita constantemente a la particularidad de los fragmentos; con lo cual si bien el intento de fijar un sentido estable es inherente a la obra, está siempre condenado al fracaso.

Desde la perspectiva adorniana, la obra debe ser entendida como la vacilación constante del todo y las partes; como un movimiento continuo que exige ser comprendido, sabiendo de antemano que esto no es posible; al menos no del modo "automático" con que comprendemos en la vida cotidiana. La comprensión estética puede concebirse como el despliegue de un proceso de operaciones que permanece siempre abierto, sin conducir a ningún resultado aislable. Como sostiene Menke²: *En la comprensión estética no comprendemos otra cosa, sino de otro modo. Y es precisamente esa descalificación de la comprensión automática, esa extrañeza que suscitan cosas bien conocidas, lo que actúa en la negatividad estética.*

De acuerdo con Adorno, en el arte moderno esa posibilidad de "comprender de otro modo" que propone la experiencia estética está seriamente amenazada. La crisis de la apariencia estética se relaciona directamente con la pérdida de lo que Benjamin denomina *aura* y de lo que Adorno llama *expresión*. Por *Expresión* este autor entiende justamente lo contrario de lo que indica el sentido común: expresión es lo que ha sido objetivado en las obras de arte y no responde a ninguna intención subjetiva; es lo opuesto a comunicar algo. La expresión alude a la sedimentación de algo humano, algo prehistórico, común a todos, "que todavía no se ha realizado y que no sobrevive más que en las obras". Para Adorno: *Las obras de arte tienen expresión no donde comunican al sujeto, sino donde vibran con la prehistoria de la subjetividad (...) Esa afinidad (de la obra con el sujeto) sobrevive porque en el sujeto sobrevive esa prehistoria. (TE:155).*

Lo que la crisis de la apariencia estética pone de manifiesto es que el sujeto ya no vibra con la obra, la afinidad tiende progresivamente a desaparecer: *Los valores expresivos de las obras de arte ya no son los valores de lo vivo. Quebradas y transformadas, las obras se convierten en la expresión de la cosa. (TE:152)* La posibilidad del arte, de la experiencia estética en sí, será a partir de la modernidad radical y dolorosamente cuestionada.

Consideraciones finales

A partir del recorrido realizado hasta aquí, queda claro que Adorno fue un pensador absolutamente comprometido con la realidad de su tiempo. Las reflexiones que realiza en *Teoría Estética* están orientadas a comprender los cambios sustanciales que se producen en el arte a partir de las modernas condiciones de vida que caracterizan a la sociedad burguesa-capitalista. Y es desde este lugar que la "crisis de la apariencia" puede entenderse como la crítica que el arte realiza ante una lógica social que legitima la supremacía del todo por sobre las partes. Ante este modo de proceder la obra realiza la operación inversa: desarticula la totalidad -reconociendo y evidenciando las partes- y de esta forma pone en evidencia su carácter artificial.

El arte realiza esta auto-revisión porque lo que está en juego es nada menos que su capacidad de *expresar*, su capacidad de oponerse críticamente al sistema social. Por su carácter negativo el arte se constituye al mismo tiempo como hecho autónomo y hecho social; y es mediante ese doble carácter que las obras llegan a convertirse en *autoconciencias* críticas de las condiciones históricas. El arte moderno ha ido perdiendo su carácter crítico; su condición de enigma se ve continuamente invalidado por objetos "estético" que fluctúan entre los extremos de la mimesis realista y los arrebatos vacíos de contenido del esteticismo.

Si bien el presente y el futuro del arte son inciertos, lo que persiste en las obras que aún pueden considerarse arte es esa posibilidad de "comprender de otro modo". La eficacia de las obras de arte radica para Adorno en "(...) esa advertencia que hacen en virtud de su misma existencia". En el arte negativo subyace la posibilidad /oportunidad de modificar y tomar conciencia, aunque sea de manera individual.



Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (2004) *Teoría Estética*, Madrid, Akal.
- Beckett, Samuel. (2006) *Fin de partida*, Buenos Aires, Tusquets.
- Feinmann, José Pablo. (2008) *La filosofía y el barro de la historia*, Buenos Aires, Planeta.
- Menke, Christoph. (1997) *La soberanía estética. La Experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, Visor.
- Oliveras, Elena. (2007) *Estética: la cuestión del arte*, Buenos Aires, Emecé.





El presente de la danza

Revisión histórica y análisis de obras

Lic. María Belén Errendasoro¹

Resumen

A pesar de la diversidad de estilos y la multiplicidad de elementos, es posible determinar algunos rasgos que la danza manifiesta en la escena contemporánea. En este sentido, el presente trabajo propone estudiar la danza desde la perspectiva moderna y posmoderna revisando el proceso histórico y estético que ha ido definiendo la noción de danza hasta el presente y analizando obras estrenadas en las décadas del noventa y la actual.

Palabras clave: arte moderno, contemporáneo, posmoderno, evolución de la danza, 1º- 2º- 3º y 4º Generación

Abstract

This article attempts a discussion on those features that define contemporary Dance in a modern and/or postmodern framework, revisiting the historical and aesthetical process that have shaped Dance the last two decades. It will present the analysis of some key pieces that are relevant to the present discussion.

Key words: Moder Art - Contemporary Dance - Postmodernity - Dance 1st, 2nd, 3rd and 4th generation.

I

El arte como concepto y la constitución de sus metarrelatos —el artista y el objeto artístico— emergen hacia el 1400, con el Renacimiento, dando inicio a la *era del arte* (Danto, 2003).

Desde ese momento, la concepción de arte atraviesa dos instancias. En la primera denominada *arte premoderno*, la concepción es la de arte como ventana. La representación del mundo por parte de los artistas es

“tal como se les presentaban o hubieran presentado al ojo” (Danto, 2003).

A partir de 1880, el arte se vuelve moderno. Si bien existe una continuidad de los metarrelatos artista/objeto, se produce un cambio de perspectiva. El *arte moderno* se cuestiona sobre las condiciones —los sentidos y los métodos— de la representación y, de este modo, se concentra en el medium. El *medium* del arte es el tema en sí mismo. Es el tiempo de los ismos, de

¹ Ayudante de Primera Ordinaria en la cátedra Expresión Corporal I, Departamento de Teatro, Facultad de Arte, UNCPBA. Licenciada en Teatro (UNCPBA), Profesora Nacional de Danzas Nativas y Folklore (IPAT).

Auxiliar de investigación en el proyecto “Experimentación y análisis de procesos creativos en artes escénicas”. Centro de Investigación Dramática (C.I.D.). Facultad de Arte. Avalado por la Secretaría de Ciencia, Arte y Tecnología (U.N.C.P.B.A.) Directora, actriz y coreógrafa de obras teatrales. Directora y bailarina de grupos de danza de carácter folklórico. berrendasoro@hotmail.com



El presente de la danza. Revisión histórica y análisis de obras

las vanguardias, de las normativas y de los manifiestos que revoluciona a todas las artes.

¿Qué sucede mientras tanto en el campo de la danza? A fines de siglo XIX se registran en Alemania, Inglaterra, Francia y Rusia las primeras manifestaciones de la danza moderna histórica que se trasladará poco más tarde a EEUU. Sus precursores la denominan por entonces "danza moderna" o "danza libre" con el fin de distanciarse de la rígida tradición de la danza clásica. Isadora Duncan, Loie Fuller, Rudolf von Laban buscan impregnar la danza del sentido de libertad, privilegiando el carácter interpretativo y subjetivo del movimiento.

En Estados Unidos, la danza moderna histórica se desarrolla de manera sistemática y continua. El "*espíritu de libertad y rebelión contra el campo entero del ballet*" (Cass, 1993) se manifiesta en distintas generaciones.

- 1ª Generación: Ruth S. Denis y Ted Shaw fundan la primera escuela en 1914 con la que formarán a los continuadores de la "danza moderna" en el país;
- 2ª Generación: Martha Graham, Doris Humphrey, Mary Wigman, Charles Weidman y Hanya Holm a partir de la década del treinta;
- 3ª Generación: Alwin Nikolais y Merce Cunningham en los cincuenta;
- 4ª Generación: los representantes de la Post-Modern Dance en las décadas del sesenta y setenta, con los que finalmente el modernismo llega a la danza.

48

Profundicemos en lo que cada generación le aporta a la danza. La 2ª Generación se opone a la "levedad" de la técnica clásica, a la rigidez del torso, a la estructuración en frases coreográficas. Por este motivo se centra en el arraigo a la tierra y la exploración del cuerpo en cuanto a su tridimensionalidad, la movilidad de la parte media y la producción de ritmos corporales. Es una danza de pies descalzos, de movimientos fluidos, libres y oscilantes que expresa sentimientos e ideas; problematiza sobre el hombre y declara la dignidad humana. Por lo demás, no constituye una "ruptura" con la tradición "clásica": el entrenamiento de los bailarines supone el adiestramiento en la técnica de cada "maestro" (Graham con su contracción-soltar o Humphrey con su caer-recuperar), la idea del uno (homogeneidad), la estructura narrativa en la composición, la frontalidad del espacio y la relación simbiótica entre movimiento y música.

La 3ª Generación es la antesala del modernismo propiamente dicho en la danza. Cunningham y Nikolais conforman el nuevo formalismo. Al poner el acento en la forma y no en el contenido, comienzan a reflexionar acerca del *medium* de la danza.

Merce Cunningham² lleva adelante acciones radicales con el fin de excluir lo narrativo en sus danzas: uso no convencional del espacio a través del espacio democrático³, el azar como método del que resultan composiciones coreográficas que destacan los detalles del movimiento, desafía "*la conexión orgánica entre el sentimiento y la forma*" (Foster, 1986) entonces los bailarines son cuerpos entrenados e inexpresivos que desarrollan movimientos aleatorios, utiliza música sin aparente estructura para que el movimiento no se relacione con ella y, por último, no busca provocar un efecto en el público.

Mientras que en el mundo del arte el expresionismo abstracto va llegando a su fin (1962) y comienzan a sucederse distintos estilos, el modernismo llega finalmente a la danza.

La 4ª Generación sustenta los postulados del arte moderno. Como nunca antes, la danza empieza a hablar de sí misma y de su *medium* —el movimiento—. Surgen los planteos acerca de qué es la danza, dónde, cuándo, cómo debe realizarse y quién la debe realizar.

El modernismo con sus implicancias cuestionadoras, reflexivas, permisivas y rebeldes, revoluciona la danza, sienta sus bases en el Manifiesto del No y genera la ruptura con los patrones de tradición clásica y con los de la danza moderna histórica. Para diferenciarse de la "danza moderna" se denomina a sí misma como Post-Modern Dance⁴ y entre sus miembros se encuentran Simone Forti, Steve Paxton, Ivonne Reiner, David Gordon, Ann Halprin, Trisha Brown, entre otros.

El modernismo es ante todo investigación y en este sentido se experimenta sobre:

el tiempo: la danza no debe obedecer la dinámica tradicional (preparación-clímax-recuperación);

el espacio: la danza sale del piso plano y también de los teatros, hacia espacios no-convencionales;

el cuerpo: el cuerpo del bailarín no debe diferenciarse del cuerpo cotidiano, no se lo presenta como una entidad cultivada;

la no-técnica ya que la danza no debe ser virtuosa;

la no-relación música y movimiento;

la no-narración;

la no-ilusión

y el no-espectáculo.

La danza se democratiza y rompe con el arte de elite, se hace más accesible al público, toma elementos de lo popular y de la cultura de masas, admite ser ejecutada por no-profesionales, adopta métodos colectivos y de improvisación, sale a las calles, incorpora palabras,

² Si bien la concepción de danza y movimiento de Cunningham podría ser catalogada de modernista, la revisión crítica señala que hay una continuidad en cuanto al apego a la técnica y a la colaboración musical.

³ La coreografía no se monta valorando las zonas y/o direcciones fuertes y débiles del escenario sino que, por el contrario, se relativizan.

⁴ En este sentido, la Post-Modern Dance remite a un sentido histórico y no a la estética posmoderna.



alaridos, cantos y risas de los bailarines, borra las fronteras entre las artes (bailarín/músico, compositor/coreógrafo), valoriza la subjetividad de cada bailarín de modo tal que la experiencia del movimiento no es ya una expresión arquetípica sino más bien el impacto distintivo que cada intérprete le da al movimiento.

Aproximadamente de 1968 a 1973 la danza atraviesa un período de transición. La cultura afroamericana comienza a tener injerencia en el campo a través de la “Black dance” y se tornan importantes los temas políticos y las voces de los grupos minoritarios (gay, feministas).

Ya a partir de 1973, deja el elemento lúdico y se reduce y objetiva. Es la época del minimalismo. La danza asume dos tendencias: una dominante, llamada danza analítica y otra denominada danza metafórica.

La danza analítica⁵ es neutral y sobria. Busca su unidad más pequeña (el paso o el gesto, en lugar de la frase). El virtuosismo es la entronización de lo ordinario. Se separa de la música y de las demás artes. En su sentido de “*es lo que es*” se muestra despojada exigiendo la participación activa del espectador en el proceso compositivo. Por su parte la danza metafórica valoriza las metáforas expresivas y representacionales, sirviéndose de elementos teatrales y poniéndose en franca oposición con la danza analítica.

Estas transformaciones en el campo de la danza acontecen en “...una época en la que debió de parecer que la historia había perdido su rumbo” (Danto, 2003). Es la década del setenta.

En la ausencia de dirección, el arte pop y el arte conceptual van a generar la culminación de la *era del arte*⁶ y la caída de sus metarrelatos. El primero, al considerar como artístico cualquier objeto cotidiano, acerca lo popular y lo masivo a la esfera del arte cuestionando el arte de élite. El arte conceptual por su parte, profundiza este quiebre al enfatizar que el concepto o la idea priman por sobre el objeto artístico concreto. El artista de este modo se centra en la reflexión acerca del arte.

Ya hacia la década del ochenta, renace la filosofía del arte. Entonces los filósofos comienzan a reflexionar sobre el arte y la estética, y el artista vuelve a la creación emancipado ya de la normativa propia de la modernidad.

Se produce un retorno al contenido y la danza se alinea bajo las teorías del arte contemporáneo y posmoderno.

La danza restablece la teatralidad perdida y busca colaboraciones en las demás artes; sus producciones se vuelven espectáculos a gran escala y multimediáticos; expone temas políticos como la identidad negra, el feminismo, la homosexualidad; retorna al uso expresivo de la música; legítima a los coreógrafos afroamerica-

nos⁷.

Y va más lejos aún: en busca de un pluralismo estético apela a las tradiciones de otras culturas y de la cultura popular o subculturas norteamericanas marginadas. Al trascender los límites geográficos o sociales encuentra técnicas alternativas⁸; al superar los límites temporales privilegia el virtuosismo técnico, se siente atraída por el ballet, retoma las estructuras narrativas, incorpora el contenido expresivo y emocional y hasta incluye referencias autobiográficas, aunque de manera fragmentaria y no siempre coherente.

Para la danza de los ochenta, “...‘posmoderno’ ya no es más un término descriptivo, sino un término prescriptivo –un compromiso con un proyecto que toma la teoría posmodernista,...como un conjunto de guías direccionales-” (Banes, 1994).

En la danza como en el arte todo es posible. Ya no hay un modo en que las cosas deban ser. Es lo que Arthur Danto llama el *después del fin del arte*: el *arte posthistórico* caracterizado por la inexistencia de “una unidad estilística perceptible” (Danto, 2003). El artista es libre y emplea esa libertad de manera absoluta y total para sus creaciones.

La denominación de arte posthistórico abarca al *arte contemporáneo* –y al *arte posmoderno* como una de sus manifestaciones-. El *después del fin del arte* expone así “el nacimiento de cierto tipo de autoconciencia” (Danto, 2003) que hace del collage su paradigma. Como no existen “imperativos a priori sobre el aspecto de las obras de arte, sino que pueden parecer cualquier cosa” (Danto, 2003) ni tampoco sobre los contenidos para que sea arte, el artista le otorga a sus obras el sentido que desea, teniendo o no algún propósito, dispone de distintos recursos e incluso del arte del pasado sin que importe el espíritu que le dio origen. “Hoy ya no existe más ese linde de la historia. Todo está permitido” (Danto, 2003).

Eduardo Subirats por su parte, enuncia que el rasgo predominante del arte posmoderno es la ausencia de estilo dado que se encuentra caracterizado por:

“la reproducción ...esquemática de elementos estilísticos pasados” radicalmente desesemantizados; el *“eclecticismo estilístico”* a través del *“desalojo de cualquier sentido interior a los lenguajes”* y que se materializa en el *pastiche “al privar a los elementos formales de su significado particular”*; *“la fragmentación de la experiencia y su traducción estética”* como *“elemento ritual”*; *“la ironía... tan superficial que frecuentemente raya con el sin sentido”*; *“la emancipación de la forma de sus connotaciones humanas”*; *“la pérdida, en el interior del arte, [...]de cualquier dimensión trascendente, sea crítica, sea utópi-*

⁵ En esta línea se encuentran los coreógrafos Ivonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, David Gordon.

⁶ El *fin del arte* según Danto en el sentido de conclusión de una etapa y comienzo de otra.

⁷ Bill T. Jones, B.B. Miller.

⁸ Capoeira, salsa, breakdance, tap, malabarismo, del teatro vanguardista japonés y del teatro butoh, etc.



El presente de la danza. Revisión histórica y análisis de obras

ca”; *“una irrefrenada monumentalidad y el culto al poder tecnológico”* (Subirats, 1991).

El “no-arte” del arte posmoderno para Subirats pone de manifiesto el vacío cultural, el empobrecimiento de la experiencia artística, la imposibilidad de articular la labor artística con valores culturales, éticos y estéticos significativos que conflictúan con la realidad y reflexionan sobre el futuro. En este sentido, realiza una crítica sobre las implicancias del arte posmoderno que muestra correspondencia con la tesis de Martín Hopenhayn.

El investigador chileno sostiene que la posmodernidad al proclamar *“la exaltación de la diversidad, el individualismo estético y cultural, la multiplicidad de lenguajes, formas de expresión y proyectos de vida, y el relativismo axiológico”* (Hopenhayn, s.f.) pone en tela de juicio –o colapsa en la interpretación de los “posmodernos entusiastas”- la capacidad descriptiva y normativa de los metarrelatos de la modernidad⁹.

Hopenhayn asume una postura crítica acerca de la modernidad pero sin renunciar a ella. Para él, la *prédica posmoderna* -y específicamente su carácter dominante-, sirve a los intereses del neoliberalismo. El neoliberalismo legitima el relato posmoderno con el fin de promover políticas beneficiarias al mercado, consolidar el sistema capitalista transnacional y concretar su proyecto de hegemonía cultural. Bajo esta perspectiva, la diversidad, la multiplicidad, el relativismo y el individualismo sirven para enmascarar la disparidad y marginalidad social, el desarrollo de la sociedad de consumo, la desigualdad económica y la inequidad en la distribución de la riqueza, etc.

mavera” (1913)¹¹ de Nijinsky¹².

Fenley toma la obra de Nijinsky -utilizando la misma música- y hace una revisión acerca de su temática y de los recursos. Setenta y cinco años después, el mundo de la danza y de la esfera socio-política ha cambiado mucho y, en este sentido, la obra de Fenley es una crítica y declaración. En escena no hay un grupo tribal sino sólo una bailarina. Al principio es una presencia casi andrógina dadas las calidades de los movimientos que ejecuta, y el vestuario que no permite distinguir el género. Posteriormente se observa que es una mujer la que desarrolla toda la danza. Hay una economía de recursos escénicos que privilegia la relación música-movimiento-temática. La bailarina no muere ni se sacrifica. La obra termina cuando ella de pie, erguida, íntegra, da un paso hacia delante. Es el feminismo que avanza.

“Sueños muertos de hombres monocromáticos”. Coreografía: Lloyd Newson. Año: 1990. Compañía: DV8.

La concepción del objeto artístico busca trascender la fugacidad del movimiento: la obra es concebida para ser filmada. Es danza para video y, en este sentido, hay una estrecha relación entre danza y tecnología.

La obra muestra una multiplicidad de lenguajes artísticos. Danza, cine y teatro confluyen de manera tal que instalan un código en el que es imposible discriminar territorios artísticos. Esto se hace aún más evidente cuando la obra provoca la ruptura de dicho código privilegiando un lenguaje sobre el resto¹³.

Pone en escena la temática sexual y, aunque privilegia lo homosexual, se advierten también referencias al sadismo, onanismo, sadomasoquismo, voyerismo, etc.

La obra contiene elementos narrativos –la palabra es una de ellos- pero los mismos se hallan fragmentados. Permanentemente entra y sale de la narración materializando así la ruptura del tiempo, de la dinámica tradicional y del desarrollo progresivo. Se muestran universos paralelos y en este sentido, no hay una única; la realidad es múltiple y diversa.

Se observa una suerte de extrañamiento tanto en el color, en el espacio, como en la situación y en las accio-

II

A continuación y con motivo de analizar distintas manifestaciones de danza en la escena contemporánea, presentamos los elementos encontrados en distintas obras estrenadas en las décadas del ochenta, noventa y dos mil¹⁰.

“State of darkness”. Coreografía: Molissa Fenley. Año: 1988.

La obra está inspirada en la *“Consagración de la pri-*

⁹ Los metarrelatos son “categorías trascendentales” que otorgan “sentido unitario al amplio espectro de fenómenos políticos, procesos sociales y manifestaciones culturales” (Hopenhayn, s.f.). Los metarrelatos de la modernidad son: la emancipación del hombre y la fe en la razón, la idea de progreso, la linealidad de la historia, el pensamiento hegemónico, la idea de vanguardia y las ideologías.

¹⁰ Dado que el análisis se realiza a partir de la observación de fuentes primarias es necesario tener en cuenta sus particularidades y limitaciones. El material fílmico permite el acceso a los eventos danzados, pero con ciertas limitaciones. Este tipo de fuente lleva implícita una presentación selectiva (realizada por el camarógrafo) y cuestiones relacionadas con la imagen por las que *“el movimiento tiende a “aplastarse”,...el espacio y la dinámica pueden ser distorsionados, y las pequeñas imágenes dancísticas despersonalizadas.”* (Layson, 1994).

¹¹ Con música de Stravinsky, vestuario que remitía a culturas ancestrales, posición de pies opuesta a la técnica clásica, con elemento mitológico y narrativo: la muchacha comete un error y es condenada por la tribu a bailar hasta morir; es un sacrificio.

¹² Nijinsky fue un coreógrafo renovador del movimiento en Rusia. Había sido influenciado por la libertad de Isadora Duncan.

¹³ A modo de ejemplo: el movimiento se inmoviliza para que predomine la expresión dramática, la cámara se mueve y muestra distintos puntos de vista sobre un mismo fenómeno, la danza asume todo el protagonismo como expresión de movimiento puro y sin contenido emotivo.

¹⁴ Espacios pequeños y despojados o sólo habitados por paredes, espacios amplios con una escalera o sin nada, espacios realistas como el baño o la habitación con el mobiliario incluido.

nes o gestos. Toda la obra es en blanco y negro –ausencia del color-. El espacio referencia un boliche y luego -en concordancia con la estética- va mutando continuamente¹⁴. En cuanto a la situación es evidentemente dramática y conflictiva, pero los cuerpos alternan movimientos emotivos y orgánicos con otros neutros del tipo “es lo que es”. Se utilizan acciones y gestos cotidianos (mirar, caminar, fumar, acariciar, etc.) siempre con la intención de provocar sexualmente pero los mismos se encuentran distanciados de la lógica cotidiana¹⁵.

Resalta la ductilidad de los bailarines: técnica en el movimiento y también en la actuación.

La sonoridad de la obra se manifiesta en música variada y actual -con la que el movimiento se relaciona y no-, campanas, sirenas, palabras, silencios.

“Six dances”. Coreografía: Jiri Kylian. Año: 1991. Compañía: Ballet de Montreal.

Seis piezas de música culta sirven de hilo conductor de la obra. La coreografía transmite la superioridad o supremacía del movimiento en dos sentidos. Por un lado, el despliegue de la técnica de los bailarines en la ejecución de los movimientos, cuya precisión y detalle es indudable. Por otro, la relación entre movimiento y música: el movimiento es hipermusical. El espacio se halla despojado lo que privilegia el virtuosismo de la técnica del movimiento.

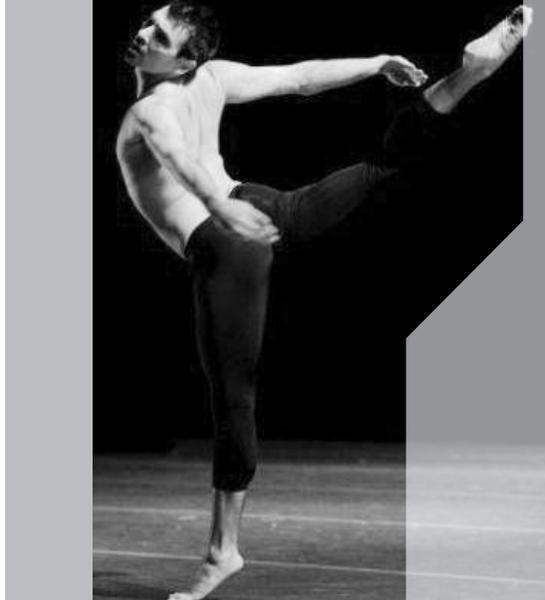
“Little Ease” (1985) y **“Streb”** (1994). Coreografía: Elizabeth Streb. Compañía: Ringside.

En ambos casos, se observa el uso de tecnología: sensores que amplifican el sonido que provocan los cuerpos al caer o golpear y que se hallan colocados en una plancha sobre el piso (“Streb”) o en una caja metálica rectangular (“Little Ease”).

En “Streb”, los cuerpos de los bailarines chocan una y otra vez contra el piso para generar sonidos. En la reiteración hay una cierta automatización: cuerpos que caen y se levantan para volver a caer y cuyas caídas se van complejizando –al principio son individuales, luego en dúos hasta llegar a ser grupales-. La sensorialidad del espectáculo se halla en los fuertes golpes, en la caída violenta de los cuerpos y en la sincronización del grupo. En “Little Ease”, se registra el choque del cuerpo –ya no como un bloque- contra las paredes de la caja. Vemos al bailarín también automatizado e inexpressivo, moviéndose en una especie de jaula. El final es abrupto e inesperado: la caída del cuerpo desapareciendo de la vista del espectador a través de la pared ausente.

“Obertura de Carmen”. Coreografía: Trisha Brown. Año: 2002.

La pieza es una versión de “Carmen” de Bizet. El movimiento se relaciona con la música. Hay una acentua-



ción de los movimientos articulares (en pies, manos y torso). Por momentos, el movimiento es sólo caminatas y en otros se privilegia el proceso de acumulación. Se observa un uso democrático del espacio y ausencia de frontalidad. La obra finaliza con la salida caminando de los bailarines mientras la música concluye. Se observa una estilización del vestuario.

“La suite del colchón”. Coreografía: Charles Keigwin. Año: 2004.

La obra es narrativa y trata de los vaivenes de una pareja de recién casados. Hay distintos momentos de acuerdo al amor o desamor, a las discusiones y encuentros que atraviesa la pareja. En el escenario hay un objeto cotidiano -colchón matrimonial- que será utilizado de manera diversa: espacio de diversión, de violencia, de entrega sexual, de discusión, de sueño y de distancia o división. Cuando la pareja se separa, el marido se refugia en un grupo de amigos con los cuales traba vínculos homosexuales.

La danza se sirve de gestos o acciones cotidianas (pintarse los labios, besar el anillo, tapar la boca, hablar al oído, ponerse la camisa, cerrarse la bragueta, etc.). Hay una alternancia en la música que es utilizada como fuente expresiva: distintos géneros musicales (ópera, jazz, música popular), sirviéndose incluso del contenido emotivo de las canciones. El vestuario es referencial: traje de novio, vestido de novia, ropa interior, ropa cotidiana e informal.

“Repetición continua” (1978), **“El hombre en el agua”** (1989), **“Untitled”** (1991), **“Canción y danza”** (1994), **“Soon”** (1994) y **“Otra velada”** (2005). Coreografía: Bill T. Jones.

En líneas generales, en las obras de Jones es posible observar una tendencia hacia la teatralidad del espectáculo. Cada elemento y especialmente el movimiento, constituye una fuente inagotable de riqueza en el propio espectáculo y en los venideros. En este sentido, muchas de sus producciones contienen elementos de otras anteriores, en una suerte de reiteración de sí mismo¹⁶.

¹⁵ Ejemplos: brazos inertes que reciben abrazos, intercambio de prendas íntimas con un compañero muerto o desmayado, besos que pueden ser salvadores o sanadores y se transforman en armas para asfixiar y matar, etc.

¹⁶ En sus últimas creaciones incluye secuencias de movimientos que han sido originales en otras obras y que resultan claramente identificables, o lleva la consigna de reiterarse al extremo incluyendo una pieza completa en el nuevo espectáculo. →



El presente de la danza. Revisión histórica y análisis de obras

Todos los medios son utilizados por él de manera estética, produciendo un espectáculo integral: la iluminación general o sectorizada; las sonoridades en off o en vivo de la voz (canciones, palabras, sonidos, gritos), de la música (clásica, jazz, ópera, etc.), de un instrumento (sin producir melodía) y del silencio; el cuerpo (cubierto, desnudo o a medio vestir) manifestando su diversidad (cuerpos entrenados y no, de distinta textura, color de piel y de cabellos, altura, sexo, etc.); el espacio utilizado democráticamente o no, con o sin ausencia de frontalidad; con estructuras narrativas que llegan hasta la autobiografía o sin ellas; el movimiento relacionado con la música o con las palabras o desconectado de ambas; bailarines expresivos o neutros cuya técnica viene de la danza o de otras alternativas (canto, jazz, afro, etc.); entablando en muchas de sus obras una comunicación abierta con el público.

- el movimiento resalta la destreza técnica o incorpora acciones y gestos cotidianos llega a su expresión mínima (el paso), se asocia con la música en su máxima expresión o se desconecta e incluso prescinde de ella;
- incorporan elementos narrativos o plantean estructuras inconexas y fragmentadas,
- muestran una economía de medios prescindiendo de las colaboraciones de las demás artes o llegan a la multiplicidad de los lenguajes;
- usan la tecnología como un recurso o la exaltan concibiendo el objeto en ese medio;
- utilizan la música -de distintos géneros y épocas- como eje vertebrador o la colocan en el nivel de sonoridades del espectáculo -junto al cuerpo, voz, palabras, sonidos, ruidos, silencios-;
- exigen del bailarín la especialización en diferentes técnicas de danza y de otros lenguajes.

III

Las danzas analizadas permiten vislumbrar un pluralismo estético que se manifiesta en las individualidades estéticas de los artistas y en las obras danzadas propiamente dichas. Desde esta perspectiva, los objetos artísticos observados:

- retornan de manera visible al pasado o se apartan de él;
- ponen en escenas distintas temáticas (feminismo, homosexualidad, pareja, concepciones estéticas, historias de vida) o es sólo el cuerpo y el movimiento el protagonista;

El estudio realizado pone en evidencia que la danza se halla caracterizada por la heterogeneidad en sus manifestaciones y concepciones. Existe un corrimiento de márgenes y de límites. Los territorios antes definidos y precisos, son hoy ambiguos e inexactos. *“Todo está permitido”* (Danto, 2003) en la actualidad. La diversidad y la multiplicidad son, en cierto sentido, constitutivas del “hacer” artístico no necesariamente posmoderno pero sí evidentemente contemporáneo.

Bibliografía

Adshead-Landsdale, Janet & Layson: June (1994) *Dance History. An introduction*, New York, Routledge (Trad. Esp.: Claudio G Pared).

Banes, Rally: (1994) *Terpsícore en zapatillas, tacos altos, zapatos de jazz y en punta de pies: La Danza Posmoderna Revisitada*, Hanover y London, Wesleyan University Predd, (Trad. Esp.: Claudio G Pared).

----- (1994) *Danzando [con/hacia/ante/sobre/en/por/tras/contra/desde/para/sin] la Música: Vicisitudes de la Colaboración en la Coreografía Posmoderna Americana*, Hanover y London Wesleyan University Predd, (Trad. Esp.: Claudio G Pared).

Cass, Joan: (1993) *Dancing Through History*, New Jersey, Prentice Hall (Trad. Esp.: Claudio G Pared).

Danto, Arthur: (2003) *Después del fin del arte*, Buenos Aires, Paidós.

Foster, Susan Leigh: (1986) *Reading Dancing – Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley, University of California Press (Trad. Esp.: Claudio G Pared).

Hopenhayn, Martín: *El debate posmoderno y la dimensión cultural del desarrollo. Un esquema descriptivo*, N.E, N.L, N.D.

Subirats, Eduardo: (1991) “El lenguaje posmoderno”, *Da vanguardia ao Posmoderno*, Sao Paulo, Editorial Nobel.





PROCESOS DE CREACIÓN EN DANZA TEATRO.

ENTREVISTA A

Danza Viva¹

Lic. Gabriela González Magister²
Valeria Guasone³

Resumen

En la presente entrevista la compañía argentina radicada en la ciudad de Córdoba, Danza Viva, recorre los años iniciales de existencia del grupo y reflexiona sobre los procesos de creación de propios de la compañía, especialmente en dos de sus espectáculos: *Cuerpo Impuro* (2003) y *Area Restringida* (2005).

De la entrevista participan **Cristina Gómez Comini**, Directora de la compañía, **Ana García**, miembro fundador y creadora de *Area Restringida*, **Laura Fonseca** bailarina de hace varios años con la compañía y creadora también de *Area Restringida*, y **Patricia Belloni**, miembro fundador de la compañía que se alejó de la misma para luego volver a hacer el reemplazo de Ana García en *Area Restringida*. Entre todas analizan formas de pensar el cuerpo y la creación en un territorio de mixtura entre la danza y el teatro.

Palabras clave: Teatro – Danza – Proceso de creación – Danza Viva – Córdoba, Argentina -

Abstract

Abstract: Argentine Dance Theatre company Danza Viva, interviewed here, recall their beginnings as a company and reflect upon on their own devising methods, especially upon the way their last two shows - *Cuerpo Impuro* (2003) and *Area Restringida* (2005)- were created.

Cristina Gómez Comini, company's director, **Ana García**, funding member and author of *Area Restringida*, **Laura Fonseca** dance and also autor of *Area Restringida*, and **Patricia Belloni** funding member and replacement of **Ana García** in *Area Restringida* are the members of Danza Viva that take part in this interview. They analyse together contemporary views on the body on stage and devising process in the boundaries between Dance and Theatre.

Key words: Theatre - Dance - Devising process- Danza Viva - Córdoba, Argentina.

¹ La presente entrevista se realizó en dos partes, por un lado a Ana García, quien fue entrevistada en su domicilio, y por otro al resto de la compañía quienes fueron entrevistados durante una gira realizada en Córdoba y San Luis presentando el espectáculo *Area Restringida* – *Teatro Coreográfico*.

Las entrevistas se han unificado ya que una no tiene sentido sin la otra, y se han organizado por temas. Si bien esto enriquece los distintos temas tocados puede que la continuidad y fluidez de la conversación no se vea reflejada de la manera en la que ocurrieron.

² Prof. Adj. Expresión Corporal I, Facultad de Arte, UNCPBA. maria.gabriela.gonzalez@gmail.com

³ Ayudante alumna Expresión Corporal I, Facultad de Arte, UNCPBA. valevalerita@hotmail.com

Inicios de DANZA VIVA

Gabriela González: Me decía Cristina (Gómez - Comini) que vos fuiste una de las integrantes originales de Danza Viva. Contadme un poquito cómo fue.

Ana García: Sí, yo estaba en otro grupo, era asistente de otra persona acá en Córdoba que está también dedicada a Danza teatro, junto con otra chica estábamos hace muchos años en ese grupo. Nos apartamos y dio la feliz casualidad que Cristina había vuelto de Italia y había decidido quedarse acá. Justo la otra chica había viajado por una beca, y yo había quedado a cargo del grupo de danza contemporánea y, como habíamos quedado sin director, invitamos a Cristina a que nos diera un curso. Y de ese curso salió un espectáculo. Lo hicimos, y al año siguiente yo ya estaba separada del anterior grupo. Convocamos a otra chica que era compañera nuestra y le dijimos a Cristina si no quería que hiciéramos algo. Pensó en una obra que iba a ser de diez minutos, y dijo: “bueno vamos a empezar con esto, y vamos a ver que pasa...”. Y empezamos diariamente con ensayos y clases, y a partir de ahí todos vimos que se iba afianzando y dijimos que daba verdaderamente para algo más que solo un encuentro para hacer una simple obra. Y se fundó el grupo, digamos, fue una contingencia de eventos: la vuelta de Cristina, que justo dejábamos el grupo... Y con esta conjunción de eventos, además del panorama de Córdoba, que no había muchos coreógrafos aquí, no mucha oferta y Cristina que venía con una formación que para nosotros era excepcional. Primero el nivel profesional, la capacidad docente para transmitir el conocimiento, y tenía además ese otro plus de querer crear y ser coreógrafa, que podía ser cabeza de grupo. Otras personas que se nos han acercado, solo eran docentes, Cristina tenía ese otro plus de querer crear y tener esa capacidad de liderar el grupo. Ella fue quien dirigió el grupo y también la que completo nuestra formación técnica, que tenía muchas falencias.

G.G: Claro, eso te iba a preguntar, ¿qué formación tiene ustedes?

A.G: Nosotras, casi todas, venimos del clásico. Una formación clásica fuerte, “fuerte” (entre comillas) porque no era que éramos buenas en eso, había sido nuestra formación básica. El Seminario de Danza Clásica de acá dejaba mucho que desear a nivel técnico pero digamos que habíamos completado un ciclo a nivel clásico y nos habíamos avocado a esta danza contemporánea. Otra de las personas que venía del jazz era Patricia Belloni, entonces teníamos otros intereses. La danza clásica no terminaba de llenarnos y no era lo que uno buscaba como forma de expresión. Ya nos pasaba que, por ejemplo, los profesoras de danza contemporánea tenían una técnica clásica más... como decirte, una técnica mejor que los profesores que habíamos tenido.

G.G: Claro, a lo mejor una visión muy tradicional

A.G: ¡Muy tradicional! Y estas personas nos daban una nueva perspectiva de la técnica clásica, como una técnica clásica que servía de base para ser bailarín pero no sólo de clásico. Cristina vino a cumplir ese rol; formar a nivel técnico y además a crear obras. Fue una propuesta a la que dijimos que sí inmediatamente. Trabajábamos todos los días a nivel técnico; nos daba primero clase,

luego ensayo. Así que fue como tocar el cielo con las manos. Además ella es una persona que por su personalidad es fácil de tratar, cosa que no se encuentra a menudo. Una persona abierta, sin conflictos, generosa con su conocimiento, deseosa de transmitirlo y de encontrar gente para hacerlo. Fue una química hermosa, tanto fue así que, si tener medios económicos, fue una agrupación que dedicaba ¡casi todo el día!

G.G: Claro, hay que dedicarle todas esas horas...

A.G: Afortunadamente todas las personas que estuvimos ahí teníamos algún apoyo económico que permitía eso. Pero también estaba el deseo nuestro y las ganas que hacían que dejáramos otras cosas de lado y nos abocáramos de lleno a esa propuesta. Por muchos años creímos que íbamos a poder lograr crear un grupo que se sustentara económicamente, ese es el sueño de todos. Eso no se fue dando pero cada uno lo fue supliendo como pudo. Y verdaderamente nos dedicamos profesionalmente a esto. Son esas cosas contradictorias que, somos profesionales a nivel artístico y a nivel técnico, pero no pagos. Pero verdaderamente nos dedicamos full time. Cristina nos hizo volver a las puntas, cosa que provocó que todas nos miráramos como incrédulas... Creíamos que eso había quedado en el pasado. Cristina nos dijo: “me parece que hay que volver a ponerse las puntas”, y creo que si otro nos lo hubiera dicho nos hubiéramos negado... Pero si lo decía Cristina nos poníamos las puntas y allá íbamos con las puntas. Luego yo traje una técnica especial que servía para corregir, así que ahí fuimos con la técnica y la aprendimos, lo que nos siguió puliendo, ayudando a limpiar algunos defectos que teníamos de tantos años que llevábamos mal aprendido. Y digamos que a todo lo que yo proponía ella decía que sí. “Bueno ahora en esta obra que era “La Roja” vamos a necesitar un aprendizaje de tango”, venía un profesor y entonces nos poníamos a estudiar tango. Le parecía que necesitábamos un apoyo vocal para una obra, trajo a una profesora de teatro, Graciela Ferrari, e hicimos un curso de técnica vocal. Y éramos felices por que en realidad todos sentimos la necesidad de tener una escuela de formación artística que fuera integral. No lo tuvimos en algún aspecto, no lo tuvimos organizado así, pero se fue formando, nos llevó más tiempo pero creo que se fue logrando.

G.G: También fue más específico. Cristina se dedicaba a ustedes únicamente.

A.G: Por supuesto, digamos que cuando nos juntamos con Cristina ya éramos personas de “vientipico” de años, varias de nosotras. Entonces nosotras ya también habíamos hecho nuestro propio recorrido, conocimos nuestras falencias, nuestras fallas. Pero nutriéndonos desde donde podíamos; yo había estado en un grupo de teatro con Ricardo Sued que fue el primero que hizo la “Opera Rock” acá en Argentina. Todas éramos personas curiosas y estábamos ávidas. Y Cristina cayó como un guante en nuestras necesidades y nuestras ambiciones. Y creo que se logró durante muchos años. Otras coreógrafas le dicen: “que envidia tener el mismo grupo de personas durante tantos años”. En Buenos Aires ya estaba esta movilidad, había un proyecto, para ese proyecto se convocaba bailarines y al año siguiente para otro proyecto se convocaba a otros bailarines... En cambio para nosotras el hecho de ser el mismo grupo de personas

que durante muchos años continuó con la formación permitió un crecimiento muy profundo.

G.G: Claro, ¿cuántos años fueron?

A.G: Fueron como cuatro años, casi cinco, casi el mismo grupo de personas trabajando diariamente en esto de la investigación y formación, y de la creación. Y eso fue muy fuerte y creo que bastante único. Hemos tenido la fortuna de haber sido parte de eso. Y esto se ha revelado en las obras. Si alguna vez tenés la oportunidad de ver lo que fue esa primera obra, cuando éramos tan jovencitas, era mucho más naif, más dedicada al movimiento; la siguiente obra ya fue una obra de teatro hecha escena, "La roja". Y cada obra fue un desafío y cada vez como adentrándose más, más profundo hacia la expresión y hacia un movimiento que pretendía ser expresivo más que un movimiento bello por sí mismo.

G.G: ¿Y eso era una necesidad de todo el grupo? ¿De algunas? Porque hay como una resistencia a veces del bailarín a meterse en lo expresivo, prefieren la técnica.

A.G: La mayoría del grupo tenía una tendencia teatral muy fuerte, del grupo inicial, yo te diría que cinco o cuatro teníamos una tendencia muy fuerte al teatro y teníamos una atracción muy fuerte hacia esto, más allá que algunas también tuvieran una facilidad corporal grande. Pero había un interés por la parte expresiva muy fuerte. Muchos veníamos de grupos anteriores que también era meramente teatrales. Fue muy bello... muy hermoso. Había una tendencia hacia lo expresivo y Cristina siempre fue llevándola a más. Otros directores permanecen en una búsqueda más del movimiento y un interés más centrado en eso y Cristina no, es más, cada vez se va adentrando más en el teatro, ahora en la cuestión dramática y en el interés por el teatro y eso se fue reflejando también en sus obras y hacia donde va yendo el perfil de la compañía. Tal vez en la próxima obra puede volver atrás, pero da la sensación de que no. Hubo sí un momento en el que se desarmó casi la formación inicial y que entró mucha gente nueva, entonces también hubo cambio de edades, pero Cristina siguió con la obra, que era "Cuerpo Impuro", era muy fuerte y que requería un compromiso muy fuerte de la gente joven. Ella siguió por esa tendencia, es decir que no por tener gente más joven volvió al movimiento y cambió la tendencia, no. A pesar de que era gente que tenía una formación clásica muy fuerte, cosa que nosotras a esa edad no teníamos, ella siguió con este lenguaje expresivo y esta búsqueda teatral.

Creación de *Cuerpo Impuro* (2003)

Laura Fonseca: Cuando fuimos a hacer *Cuerpo Impuro*, cuando Cristina nos habló y nos dijo qué quería de nosotras, que el trabajo requería una carga emocional mucho más fuerte, ahí decidí hacerlo. Éramos tres, y éramos jovencitas... En un momento se puso muy difícil, muy complicado.

Cristina Comini: Hubo que romper con esa imagen que nosotras llevamos a los demás. Con la imagen que veníamos dando en las demás obras.



L.F: Éramos "balarinitas bien", todas sincronizadas, mucha técnica, no grandes bailarinas pero sí estábamos en un marco estructural muy convencional dentro de lo que era la danza. Cuando entramos a hacer "Cuerpo Impuro" fue diferente, ya hacer un desnudo, aunque no fuese un desnudo erótico - al contrario, era un desnudo más bien muy fuerte, animal, muy

fuerte para el público. Primero sacarse el peso de que todo el mundo te va a ver desnuda; tu mamá, tu papá, tu hermano, todos los amigos.

Esa fue la primer charla que tuvimos con Cristina, sobre qué se necesitaba, del coraje necesario y de esto de mostrar el cuerpo tal cual es pero retorcido, no hermosas, divinas, bellas, como se muestran en las revistas en las que las mujeres salen todas hermosas.

G.G: Para ustedes siendo tan jovencitas, ha sido todo un tema correrse de ese lugar. Jóvenes, bailarinas, en formación.

L.F: Igual ninguna de las tres tiene una cosa tan marcada. No teníamos en ese momento el cuerpo bello, divino, flacas hermosas, pero sí era complicado pasar esa línea de mostrar el cuerpo de una forma que no es la convencional, y después con la carga emotiva que tenía el tema. Hablábamos de todas las manipulaciones que se le hacen hoy al cuerpo, en este caso era femenino, pero también abordaba al hombre que el día de hoy se hace millones de cosas para verse bien, para verse bonito. Había también que entenderlo, todas las manipulaciones que sufre el ser humano para "ser lindo". O lo que te exige la sociedad para "ser lindo". Estaba muy interesante.

G.G: ¿Y en ese caso también trabajaron ustedes creando? ¿O vos Cristina traías formas ya establecidas?

C.C: Y en un tema como este, que no era de ellas, lo traje yo digamos. Lo que pasa es que en general en todas las obras hay un ida y vuelta. Si bien yo siempre propongo el tema, también junto con ellas voy viendo la forma de encararlo. En este caso yo dirigí un poco más ese tema por que ellas no habían transitado todo lo que había transitado yo, y para mí era algo bastante negativo. Sin embargo, trato de no hacer un juicio de valor en mis obras, no me interesa decir que pienso yo, si no mostrar algo. En este caso lo maneje más yo porque el camino es diferente. Primero yo era más grande que ellas, mi cuerpo tenía muchos más años que los de ellas. Segundo yo he visto de cerca la bulimia y la anorexia. La obra no veía nada malo en ponerse un aro en el ombligo, es un gusto... yo veía todo eso como un horror. Llegamos a descubrir que los actos cotidianos de la depilación también son una cosa de una agresividad en el cuerpo, sin embargo todas los hacemos. Todas nos depilamos porque es mejor verse sin bello. Porque también donde nos movemos influye, los conceptos que se nos han inculcado, de higiene... En este análisis del cuerpo llegamos también a la depilación; la depilación también es un acto de agresividad al cuerpo. De todas formas ellas también tuvieron que transitar todo esto desde un camino artístico. Lo mío era mucho más de un tránsito

por la vida digamos, lo de ellas fue mas artístico. De todas formas sí intercambiamos material, porque ellas mismas empezaron a buscar en Internet material. Al principio mis libros de *Bacon* siempre estaban dando vueltas.

G.G: ¿Y los movimientos, las secuencias de movimiento que hacían?, no eran muchas pero...

C.C: Había momentos muy coreográficos, que eran estados. Estados largos, porque sostener un estado diez minutos es muy difícil.

G.G: Y pasa también por el cuerpo...

C.C: Claro. Poner el cuerpo en un estado, de eso se trataba. Lo que pasa es que incluso fue muy lento el comienzo para permitirles a ellas mismas llegar hasta el fondo de un estado.

L.F: Fue algo muy interesante. Nos llevó a un agotamiento extremo, donde ya no podíamos más. Y bueno ella dijo: "¡ahora!", y la gente se desmoronó. Quedás en un estado de vulnerabilidad tal que todo lo que hacés adquiere una significación y una dimensión diferente. Pero si no hubiéramos llegado a ese estado extremo de agotamiento y de extrema relajación de cuerpo, no hubiéramos llegado a esa relajación ese estado de abandono del cuerpo. Absorbés las cosas de otra manera en esos tiempos lentos. En el video se ve como muy largo, pero en vivo no se percibía así.

G.G: Claro, estaba pasando algo.

L.F: Y el espectador terminaba como metiéndome en esos cuerpos, como sintiendo esos movimientos que estaba viendo. Y parece que se alarga el tiempo. Por supuesto, la obra duraba cincuenta minutos, tampoco era larga.

C.C: Ellas necesitaban un tiempo inicial en esa incomodidad, esa torsión. Después ya lo absorbieron y entraron rápido. Tenían inicialmente una especie de vergüenza, que si bien no era una vergüenza incomodaba. Era mostrar el cuerpo en ese estado. Era un animal, un cuerpo animal.

L.F: Todo retorcido. Y yo justo cuando estrenamos estaba toda brotada por una alergia. Entonces era como enfermizo. Y yo misma me veía como que tenía algo en el cuerpo horrible.

C.C: Fue una cosa muy rara... Mucho tiempo estuvo así brotada. Es más, estrenamos con ella brotada.

L.F: Desde el cuello, hasta los pies. Todo un brote corporal. Se veía la espalda como con escamitas.

G.G: Cuerpo impuro.

C.C: Después lo que hicimos fue, una especie de cicatrices con látex en las espaldas coloreadas. Que no era una cosa que se notara muchísimo... en el video sí porque la cámara se acerca. Y la gente decía: "¿pero qué tenían, cicatrices?". Perekían como una costra, como una cosa, como una carne que había sido machucada. Pero eso de las cicatrices vino a raíz del brote de Laura, yo en un momento dije: "Me encantaría que las tres estuvieran así". Laura pero estuviste como un mes así.

L.F: Un mes, sí. Todo mi cabeza. No era la primera vez que me pasaba, pero nunca en tanta magnitud. Por eso cuando me pasó eso en todo el cuerpo fue complicado.

G.G: ¿Y cuánto tiempo de ensayo les llevó el espectáculo?

C.C: Y lo que nos lleva siempre una obra, unos cuatro meses, cuatro o cinco meses. Empezamos tres veces por semana y después subimos a cuatro días.

L.F: También trabajar con la estructura (de metal) fue un tema.

C.C: Era un espacio de tres por tres.

L.F: Era un cubo, no se podía salir de ahí. Entonces la obra se practicaba con cintas, marcábamos con cintas en estudio, tres por tres. Y a la vez eran estructuras de hierro que también hacían de apoyos en ciertos movimientos. Estuvo muy bueno, muy interesante.

Creación de *Area Restringida* (2005)

G.G: La creación *Area Restringida*, ¿cómo nace? ¿Cómo sentís vos que fue ese proceso? ¿Hay una idea que viene de ustedes?

A.G: Generalmente las ideas parten de Cristina, en este momento ella decía que veía unas manos y veía una mesa y quería trabajar con eso, y con la memoria. A mi eso me vino muy bien por que venía de tener niños y niños y niños y no me era fácil agarrar un escenario y empezar a saltar. Entonces me venía muy bien concentrar mi energía e ir hacia adentro y no afuera. Y esta obra fue particular, acorde al momento mío personal. Fue un proceso que se disfrutó mucho y un resultado que fue verdaderamente muy logrado. Empezamos a trabajar con recuerdos personales, con la cuestión de la memoria a nivel personal y colectivo. A nivel colectivo, como sociedad, los recuerdos, la memoria, los eventos que nos van moviendo a nivel social. Y luego a nivel más íntimo, los recuerdos más personales, lo que uno descarta y lo que uno mantiene en algún lugar de su corazón, de su memoria. Y partir de eso Cristina pide más, que los movimientos sean menos, que surjan del bailarín. Alguna vez sí se pone y marca algo, ayuda a redondear series, pero digamos que no es lo que más le interesa. En Cristina lo que uno disfruta mucho es que el movimiento es un medio, no la finalidad en sí mismo. Es el medio para transmitir algo, entonces uno propone y ella dice "se logra" o "no", "descartemos"; hay mucha posibilidad de poner movimiento propio y de que ella vaya tamizando y viendo qué deja.

G.G: No es el coreógrafo que viene e impone...

A.G: Años atrás sí, ella venía con su serie y la aprendíamos, que es mas o menos el estilo coreográfico habitual. Pero con esta profundización y evolución de la compañía, cada vez más fue tendiendo y pretendiendo que los bailarines propusieran.

G.G: ¿Y cómo se sienten ustedes en este rol de proponer más que de reproducir?

A.G: Es mucho mejor si uno tiene una motivación personal, hay bailarines que prefieren que les marquen. Creo que es hermoso, porque en general el bailarín contemporáneo tiene una impronta de creación, tiene algo de querer volcar lo que tiene adentro y querer hacer algo personal, que tenga el color de uno. Creo que es una tendencia del bailarín contemporáneo, uno disfruta

mucho al hacerlo aunque no sea coreógrafo porque verdaderamente es el movimiento que surgió del cuerpo de uno. No es lo mismo que cuando una persona viene con su movimiento y uno trata de entrar en eso. Se disfruta mucho cuando uno hace algo que sale de uno, entonces es un crecimiento, una propuesta, un desafío muy lindo.

G.G.: ¿Y trabajar de a dos? Porque este último proyecto son solo dos actrices.

A.G.: Sí, eso concentraba mucho la energía y lo volvía por un lado más íntimo, más peligroso por otro, porque nunca salíamos de escena, de comienzo a final estaba apoyado ahí. Ha sido tan natural que siento que es así. (Se ríe) Pero verdaderamente es un obra muy especial, va creciendo con el tiempo. Yo veo cómo la gente la va receptando y uno se admira. No teníamos conciencia de que iba a gustar tanto. Ha ido madurando y se va volviendo cada vez más sutil. Lo hermoso de poder hacerlo tantas veces que uno va pudiendo trabajar en las sutilezas y uno va entrando cada vez más adentro, más adentro y va metiendo capas mas profundas, y se enriquece mucho más y se la disfruta mucho más.

Ahora se hacen más funciones que dan esa oportunidad. Antes durante años usamos esas grandes salas, esas grandes obras hacían que no hubiera tanto público para cubrir esas salas. Las obras se hacían un par de veces y listo.

G.G.: Se terminó el público.

A.G.: Claro. Por ahí al año siguiente se reponían, una gran sala nuevamente, pero a nivel del bailarín es terrible porque uno se pasa meses haciendo una obra y luego pasa al escenario y de golpe un día te agarro una gripe y listo, no la pudiste disfrutar y pasó, voló y no la sentiste. El hecho de poder hacerlo una vez y otra vez y otra vez es muy lindo.

L.F.: Esta obra la empezamos con frases, con palabras. Con una cronología de nuestra vida y qué recuerdo encontrábamos importante en cada año, cosas importantes de ese año, o un suceso que recordemos. Entonces era como muy particular. Con Ana (García), cuando se empezó a hacer todo el proceso, cada una tenía su "momento" de su vida y de ahí en más se pasaba a cómo uno lo haría en movimiento, pero no un movimiento por forma o hacer algo por hacerlo. Si no, a mí me tocaba un momento específico; de cuando tenía siete años, diez años y lo pasábamos al cuerpo. Fue fuerte. Si yo no puedo hablar, ¿cómo lo cuento?" Así comenzó un poco el proceso.

C.C.: Eso fue porque estábamos indagando la memoria de cada una. Porque la obra tenía esas dos coordenadas, la memoria y el espacio. Por eso ellas empezaron a indagar sobre los recuerdos.

L.F.: Sobre los recuerdos más puntuales, aquellos recuerdos que han modificado algo en nuestra vida.

G.G.: Como hechos bisagra...

L.F.: Exactamente. "Me acuerdo que me pasó esto, y fue eso lo que me hizo cambiar o no". O poner triste, poner alegre, y todo eso después de leerlo, asimilarlo, y ver que efectivamente lo teníamos que ordenar. Porque no es lo mismo contarte lo que me pasó ayer o hace quince años. Lo pasamos al cuerpo, estábamos sentadas. Ya desde el



principio empezamos a trabajar con una mesa, porque era la idea original de Cristina. Había una mesa de escritorio y dos sillas.

Simplemente estábamos sentadas y empezamos a transmitir esos movimientos. El resto la miraba, estaba bueno. Cuando estaba Ana, Cristina y yo la observábamos, y cuando yo estaba en la mesa haciendo mis movimientos estaban Cristina y Anita mirando. Y después se empezó a trabajar dejando la forma de lado para hacer algo serio. Y empezamos a trabajar con elementos. Cristina proponía los elementos, que en la obra abundan. Y empezamos a buscar elementos, "¿qué podemos hacer con...?" Y empezamos a trabajar con un muñequito todo articulado, "¿qué podemos hacer con ese muñequito?". Siempre sentadas o paradas, con la mesa o las sillas. Nunca solas.

Lo raro es que efectivamente estaba bailando pero a la vez estaba transmitiendo un mensaje. No estaba haciendo un movimiento y un "ochito" y demás, si no que de alguna forma transmitía, decía algo, contaba una historia por más pequeña que sea. Y bueno eso tiene la obra, no tiene diálogo pero hay miradas, hay sensaciones, hay una historia. Es una historia que no es llana si no que cada persona que la ve, sea el momento en que esté, sea joven, adulto, mujer, hombre, tiene como una mirada muy propia de lo que ocurre en la obra. Eso está bueno y creo que es lo que sorprende.

G.G.: ¿Y a vos te pasó algo parecido a lo que decía Patricia, de descubrir un nuevo registro expresivo, o de encontrarte con la posibilidad de trabajar con la fuerza o con la suavidad o con...?

L.F.: Un poco lo empecé a descubrir en la obra anterior, en "Cuerpo Impuro", que hablaba, ahí si tenía diálogo con las otras bailarinas Mariana y Laura. Encontramos una veta teatral que combinaba con el movimiento. Ahí descubrí que tenía una cosa actoral y me gusta. No soy actriz, ni hago obras de texto, ni nada. Pero ahí en esa obra empecé a encontrarle una veta; bailar pero a la vez tener que decir algo con la cara, con la forma.

C.C.: Estas chicas son actrices / bailarinas...

G.G.: Claro, la definición es esa. Por ahí marcar lo de "no soy actriz pero actúo" ¿tiene que ver con la formación?

L.F.: Claro, por formación no soy actriz.

P.B.: Bailar también es interpretar...

L.F.: Sí, pero en ciertas obras. Ahora, el contemporáneo de hoy también requiere un peso teatral que te lleva a tener una carga emocional cuando haces un movimiento. Si vos haces un movimiento por hacerlo, sí, es movimiento, es hermoso, pero si lo hacés con esa carga que te requiere la obra en ese momento, creo que tiene un plus.

P.B.: Yo considero que el bailarín nunca hace un movi-

miento sin una carga. Eso lo inclinaría más para el lado de un gimnasta. Pero el movimiento, ya desde que se baila, tiene una carga, tiene algo que contar. Aún el bailarín clásico, por más que tenga una técnica, cuando baila también está contando algo. Quizá no tanto como en el contemporáneo que es más expresivo, pero el hecho de bailar, el movimiento, cuenta algo siempre.

L.F: Pero a lo mejor no era lo mismo si se pensaba al revés el proceso que hicimos. Yo hablo de tener una pauta primero, para luego bailar; primero pensarlo y luego hacerlo. Esa diferencia hubo en esta obra. No poner el "ocho" el "dieciséis", "hace cuatro acá, cuatro allá, y después vemos que hacemos con los ojos, la mirada, las manos y la mesa", si no que el proceso empezó a revés. "¿Qué sentías vos cuando contabas esto?": yo, por ejemplo, contaba cuando me sacaron el chupete, ¿cómo iba a contar cuando me sacaron el chupete?" Y bueno tenía que encontrar la forma del cuerpo. Y empezamos al revés, no empezamos "bueno nos sentamos y vamos a ver qué movimiento". Obviamente que estuvo el movimiento pero primero hubo esto de ver qué se cuenta, qué se dice, de entenderlo y después bajarlo al cuerpo.

G.G: En teatro existen estas dos corrientes de creación. La que empieza de afuera y después va a hacia adentro, la que empieza de adentro y después va hacia las formas externas. La más tradicional en teatro hoy es de adentro hacia fuera, inversa al proceso de creación en la danza.

L.F: Igual creo que después se cae, por la propia inercia, en la danza. Se cae en hacer movimiento y tener que hacer una serie de movimientos. Pero si tenés una base sólida sobre lo que querés contar y lo que querés hacer ver a la gente - o por lo menos de creer en lo que estás haciendo- el movimiento va a venir solo, las series van a venir solas.

P.B: Ese motor que te lleva a hacer ese movimiento siempre sale de uno. No sale de la nada. Siempre hay algo que motiva a hacer ese movimiento, ya sea un estímulo auditivo o visual.

L.F: En esta obra no trabajamos con música. La música se hizo para la obra y la escuchamos dos meses antes de que se estrenara la obra. Solamente habíamos hecho la parte del principio, de los fósforos. La habíamos hecho con una música de Philippe Glass. Con Ana estábamos enamoradas de esa música porque era hermosa, era super romántica. Y cuando nos trajeron la nueva música dijimos: "chau... nos van a cambiar algo que teníamos ya metido" Ahí apareció la música de las otras partes de la obra, los solos... Era meterse en la música después de haber montado toda la obra, y eso también fue muy raro de esta obra en particular. Nunca escuchamos la música hasta que se terminó el proceso creativo. Después ensayamos con la música sabiendo que está hecha para la obra.

G.G: Para lo que ya existía.

L.F: Exactamente. Esta es la primera vez que lo hacemos de esta forma. Y estuvo bueno...

G.G: Que raro ¿no? Me pareció a mi un espectáculo muy teatral. Por eso les preguntaba esto de cómo se siente una bailarina teniendo que darle tanta importancia a algo

que no es el movimiento.

C.C: De hecho cuando estrenamos le pusimos "Teatro coreográfico".

G.G: Sí es una definición muy linda.

L.F: La danza muestra y es el cuerpo el que habla y demás, pero meterle una carga teatral es muy lindo. Yo creo que es creéte la más de lo que efectivamente puedes hacer con el movimiento. Es creer un poco más y estar convencido de lo que estás haciendo, es pegarle a la mesa, o poder seducir, o estar feliz, o estar triste. Para mí se marca más si vos le metés la carga teatral.

G.G: ¿Con qué herramientas cuentan para este trabajo específico? El lenguaje de la danza es muy preciso y sirve para el aspecto técnico del movimiento, pero para todo esto de lo que estamos hablando hay que usar otro lenguaje... digo, vos hacías referencia a cuando Cristina te pedía imágenes como para poder asociar con experiencias personales y poder recrear y llenar... ¿qué lenguaje creen que les sirve más? Las experiencias personales, emotivas, referentes psicológicas?

L.F: Sí yo me muevo mucho con las imágenes, me imagino mucho...

P.B: Sí, yo también.

L.F: Cada segmento de la obra es algo diferente. Cuando se trabaja con cada elemento que hay en la obra, el elemento representa algo, entonces la imaginación vuela un poco más, y si estamos trabajando con el huevo, lo amo como si fuera lo máspreciado del mundo. Cuando está el sifón... es un elemento pero no es tan importante como es el trapo con el que me acaricio o golpeo. Imaginarte lo que podés hacer con eso es el motor.

P.B: A mí me sirvió lo que Cristina y Laurita me fueron diciendo en cada movimiento, en cada pedazo, en cada bloque de la obra. Y también cuando ella está haciendo su parte, distinta a la mía, lo que ella me transmite a mí me sirve para yo hacer o crear mi historia, que siempre es distinta, aunque sea la misma obra, depende del día, de cómo estemos de locas (risas). Lo que ella me da a mí me sirve y también tiene que ver con la conexión. Hay días que siento que ella está más sensible. Lo que ella me da a mí también me sirve para mi historia, para mi expresión. Es muy importante la persona que tengo al lado, es como que soy muy sensible a eso. Me ha pasado que tengo gente al lado y no puedo estar, no puedo bailar, me molesta. (risas). Y la locura de mi compañera a mí me sirve, me alimenta para mi locura.

G.G: Una comunicación empática, en la que no hacen falta las palabras.

L.F: Sí, esa comunicación en esta obra es infaltable. Porque podemos estar coordinadas, saberlo, dónde está cada una, una se para la otra se sienta, esas cosas pautadas que ya están sabidas funcionan. Pero si una no está con la otra, no se siente con la otra, se nota.

P.B: Es como un matrimonio (risas)

L.F: ...se notaba muchísimo en los primeros meses, yo explotaba histérica y Ana como que se acoplaba. O cuando Ana estaba bajón, yo me ponía bajón. Bueno ahora hay un poco más de equilibrio porque hace mucho que la hacemos y demás. Pero en un principio había

euforia y se notaba que estábamos eufóricas, o si estábamos muy tranquilas también se veía. Obviamente, si falta una no se hace. Pero sí, hace falta tener una buena comunicación...

P.B: ¡Es qué todo es energía!... para mí. O sea, bailar es energía, y si estás con tu compañera esa energía tiene que fluir si no, no sirve. Hasta con el público, tiene que haber ida y vuelta, y ahí se produce la magia y la conexión.

G.G: Y con este espectáculo ¿ya hace mucho que están no?

A.G: Bastante, si no me equivoco este es el tercer año ya. Y da la sensación de que siguiera dando la posibilidad que lo vea otro público, otra gente. Ha venido gente de teatro, con sus docentes, y hasta lo utilizan como trabajos prácticos. Eso da una posibilidad muy hermosa, muy hermosa, y creo que puede seguir. Estamos des acostumbradas ya, Cristina misma dice: "bueno creo que tengo que hacer otra obra". Uno tiene tan poco hábito de disfrutar. Esas cosas que se oyen afuera: "y... 10 años..." Da la impresión de que uno estuviera haciendo algo que está mal, como que estamos vagos, que hay algo de quedado, de dejado, con la misma obra y no considerarlo como algo totalmente válido. Estamos como con culpa (risas). "Che de nuevo!" Como si estuviéramos haciendo algo mal o que no corresponde o estuviéramos abusando. Y bueno ahora con este nuevo giro, que yo tuve este niño y entonces Patricia me esta reemplazando, es como que también hay otra nueva energía en el medio. Y tuve la posibilidad de ver la obra de afuera.

G.G: Cuánta expectativa ¿no?

A.G: ¡Si! Uno se la imagina pero no sabe. El video no es lo mismo. Fue muy lindo sentirse en la platea y verla, muy lindo, muy hermoso.

G.G: Ver una versión tuya ahí en escena.

A.G: Si mía, y la obra en general, es como que no tenía noción y de verdad... ¡Con razón gusta tanto!. Y fue muy lindo que me guste algo que uno hace, muy hermoso. Así que tengo muchas expectativas de volver a hacerla ahora que he estado afuera y la he visto. Me da mucho gusto...

Reemplazo

C.C: Cuando yo dije: "bueno Patricia va a reemplazar a Ana...", mucha gente dijo: "¡¿¿¿La Pato, nada que ver??!" Acá en la obra son imágenes muy distintas las de Ana y Patricia. No puedo decir que son dos obras, pero si dos mujeres. Las calidades de movimiento, intensidades bien distintas. La única cosa de la obra que ha cambiado es la parte de solos. Ana tiene su solo que no tiene nada que ver con el solo de Pato. Pato tiene su solo. Porque es algo que nace en gran parte de ellas digamos y que yo empiezo a manejar de afuera. Le doy los elementos para trabajar y ellas traen sus materiales.

P.B: Yo primero vi la obra (Area Restrstringida) y me encantó, y le dije a Cristina: "¡yo quiero hacer eso!". Entonces cuando Cristina me llamó me encantó la idea. Me asustó un poco, fue un desafío grande. A mi me ayudó a conectarme con algo muy mío, muy interno. Y me llevó a una zona que todos tenemos, eso que no desarrollamos, esa bronca, así. Ese sacar todo. Y llegué

un día a mi casa y dije: "¡Wow, lo que puedo hacer!", y seguro que más. Sé que hay algo muy adentro, muy profundo y no sé si ya llegué al límite ese. Pero a partir de esta obra empecé a profundizar y a descubrir que adentro hay más.

G.G: A vos te tocó especialmente por el lado de la fuerza. La idea de ejercer la fuerza, la violencia, fue un descubrimiento personal.

P.B: Claro, porque después de ser madre lo suave, lo delicado, es como que está más a flor de piel. Cristina me decía al principio, cuando tocaba la mesa,: "sentí como que es la piel de tu bebé". Me daba imágenes que yo conocía para que fuera

tomando, pero después con la ira, la bronca, también me dieron pautas pero yo no sabía hasta donde podía llegar... Eso fue lo que más me gustó. Saber que tengo ese lado tan, ...no sé, que no sé a lo que puedo llegar.



Continuidad del trabajo de grupo

G.G: ¡Qué lindo! Tantos años de grupo ¿no?. Algo que no es fácil, especialmente acá en Argentina...

A.G: Y cada vez menos, sobre todo en las provincias, donde hay menos posibilidades. Yo creo que confunde mucho la cantidad de ofertas, es como que la gente va saltando de una a otra como buscando, con esa ansiedad hasta consumista. Hay como algo de "bueno ahora probemos esto, ahora vamos a probar acá, y ahora allá". Y no sé si eso te deja satisfecho, es como esa cosa consumista de ir de una cosa a otra, y ya es una tendencia. Acá mismo, cuando hay dos o tres posibilidades, la gente se va moviendo de una a otra. Lo veo más en el ambiente teatro que es donde hay más movida; son grupos móviles, hay directores y hay proyecto, y se va convocando gente de acuerdo al proyecto. Es como que es una tendencia social, la sociedad se esta moviendo así.

G.G: No hay una tendencia al compromiso a largo plazo.

A.G: Tampoco hay contratos y sueldos que aten. Entonces con más razón la gente dice: "bueno probemos".

G.G: Por ahí antes, en los setenta o en los ochenta había modelos de grupos muy fuertes, que por esta continuidad de trabajo en el tiempo lograban equis resultado que trascendía. Ahora no está presente este modelo.

A.G: Grupalmente yo he tenido una crisis muy fuerte cuando se han ido de Danza Viva todas las que eran mis compañeras. Y coincidió justo con mi primera hija. Entonces tuve un alejamiento por un tiempo, era como que no me encontraba yo en el grupo, porque fueron tantos años tan unidas, que era juntarse todos los días, un grupo de la misma edad, contemporáneo. Luego volver con chicas quince años más joven y yo, que venía de tener un niño, muy difícil. La chica con la que bailo ahora tiene exactamente quince años menos que yo, nació el mismo día que yo, las dos somos del 30 de abril, pero 15

años después. Ella venía con un cuerpo, con una técnica... y yo que venía de tener un chico. Marcábamos algo y decían: "saquen eso", ¡y ahí nomás Laura ya lo había sacado! Y yo que estoy pensando que tengo que hacer de comer, "¿le deje el pañal?". "¡Y hubieses mirado la serie! (en video)" Mi mente estaba tan ocupada de tantas cosas, ¡qué ni siquiera había espacio! Y encima me sentía sin el entrenamiento, decía: "no, esto ya no es para mí, búsquese otra" (risas) Me sentía vieja, con la mente ocupada en pañales, maderas, casa...

G.G.: ¿Otro cuerpo no?

A.G.: ¡Ay, el cuerpo que como que no quiere volver a uno! Fue bravo, afortunadamente son personas cariñosas, compasivas y pacientes. Y yo he tenido que volver a ser alumno, por suerte llegaba a casa a estudiar, ¡para no quedar tan mal! Pero bueno me tuvieron que tener paciencia. Por suerte me querían mucho, pero no es fácil.

G.G.: Y el espacio de crear, de mostrar ¿lo encontrabas acá en tu casa o en el estudio?

A.G.: Muchas veces Cristina quería que en el momento creáramos algo y otras nos decía: "piensen algo en su casa". Uno tiene cada vez más cosas adentro, tiene más emociones, más experiencia, entonces a la vez vos sentís que hay todo un mundo adentro. A mí con la maternidad y con todo, se me abrieron tantas cosas; hubieron tantas experiencias extremas, de amor, paciencia, cansancio, que se abre todo un mundo de emociones, tan profundo. En esta obra que es tan intimista uno siente que puede volcar eso. Antes uno tenía ese cuerpo brillante, pero a la vez el alma es más virgen. Es hermoso... Por eso la Pina Bauch dice: "bueno, vuelva cuando tenga cuarenta". Para ciertos discursos es muy hermoso tener toda esa carga interna, y afortunadamente Cristina para esta obra buscaba eso, entonces: ¡Aleluya hermano! (risas)

G.G.: También es la conjunción ¿no?

A.G.: Y sí. Cristina se va enterando de a quién tiene, es una retroalimentación, es una *feed back*, va y viene. Con Cristina decimos que es como que vamos viviendo muy en el momento, ella dice: "creo que quiero hacer una obra, ¿vos crees que vas a estar?", y yo digo: "bueno Cristina, cuando vos vayas a tener la obra y yo este acá decime y en ese momento veremos". Es como que todo es el ahora. "¿Cuándo va a ser?" Si me dice que es dentro de un mes, lo dudo porque es algo chiquito. Si me dice que es dentro de cuatro meses, ya esta más armado. Entonces tanto ella como yo nos vamos viviendo día a día.

G.G.: Y ya no existe necesidad de volver a conformar el grupo.

A.G.: Es lo que está, es lo que está. Ciertos proyectos han quedado de lado y han pasado a ser, como dice Cristina, un proyecto de vida que se adecuó a los momentos de la vida; y todo se irá adecuando a las personas y momentos personales de cada uno de sus integrantes. Si hace falta se invita a otra gente, es como una

cosa más relajada. Esa es la parte, creo yo, en la que uno se adecúa a lo que es la realidad. Más allá de ese primer proyecto que uno como demente quería lograr...

G.G.: Y además ahora lo lograron, ahora es ver cómo se lo concluye ¿no?

A.G.: Sí, es tanto Cristina como una, en el momento en que empezamos ninguna tenía familia. Cristina tenía su hijo, se había separado. Yo conformé una nueva familia. De golpe tengo tres hijos, en seis años he tenido tres hijos, más uno adoptado, porque ahora tengo uno de diecinueve viviendo acá. Es otra vida, uno no puede ser ajeno a todo lo que esta sucediendo; ya no hacer entrenamientos a diario, uno no cuenta con eso, no es "todos los días a las nueve de la mañana". Entonces se hace un entrenamiento específico para la obra. Ella cuenta con que uno sigue entrenándose, pero ya no esta ella liderando porque la situación ha cambiado mucho también. Ella también tiene unos requerimientos a nivel personal son muy enriquecedores: dirigir teatro; ser la directora del Seminario de Danzas Clásicas; ahora se ha ido a Rosario a montar una obra. Es una cosa que se va elaborando y decidiendo en cada momento.

G.G.: ¿Y con que frecuencia se juntaban para "Área restringida"?

A.G.: Si no me equivoco eran tres veces por semana.

G.G.: Ah...

A.G.: Si, si no se prolonga demasiado en el tiempo lograr un producto. Tres veces por semana y cuando va llegando a cerrarse, inclusive tenés que juntarte más seguido. Toda la semana, o agregar sábados. Somos personas que nos conocemos mucho, eso acorta tiempos. Cristina es una persona que venía con ideas bastante claras con lo que quería para investigar, pero bastante claras, y digamos que nos conocemos mucho. Ella no está con todo un periodo de conocimiento, ella ya sabe. Y uno ya sabe que pretende de la otra persona, somos personas "accesibles" y serías que estamos avocadas a eso. Ni siquiera está en los juveniles decir: "che nos juntamos a ensayar" y te pasas un rato tomando mate, otro charlando de la obra, después de lo que te pasó el día anterior (risas) hay un tiempo para eso, ese disfrute de la vida bohemia, de que "somos artistas". Ahora tiene que ser mucho más concreto y directamente al objetivo para que se pueda hacer.

Cada vez se ha hecho más fácil con Cristina porque es una persona que ha ido creciendo tanto en su parte artística como humana. Ella misma va evolucionando, viendo los obstáculos que significa ser artista. Los procesos se han hecho más fáciles y más placenteros. Nos juntamos a hacer esto por una cuestión meramente de realización personal, eso es verdaderamente el objetivo y se disfruta. Siempre ha habido buena gente en el grupo.

G.G.: Fundamental ¿no?

A.G.: Si fundamental, pero no es tan común. Muchas veces surgen celos, que se yo, un montón de cosas que tiñen o desvían



La crisis del comediante

(0 el momento en que no se ve)

> de ALAN DARLING

La mujer del comediante despierta al comediante para confesarle un secreto: *Que él no hace reír cuando lo desea y sí lo hace cuando no lo intenta*. El comediante entra en crisis, decide faltar al trabajo y quedarse en su cuarto para instruirse en el arte de hacer reír. El comediante solicita a su mujer que contrate a un espectador que lo observe. El comediante evalúa al primer espectador y decide otorgarle el trabajo de observador para poder sanarse. El espectador confiesa que el comediante no es un buen cómico. El comediante hecha al espectador de su casa y se dispone a descansar.

Personajes: Comediante.
Mujer del comediante.
Espectador

PRIMER ACTO.

(Una habitación pequeña muestra una cama matrimonial ubicada en el centro de la escena. El comediante reposa del lado izquierdo. La mujer del comediante reposa del lado derecho. Dos pequeñas mesas de luz poseen dos veladores "Tiffany" que darán luz a la escena. La habitación se encuentra a oscuras, un reloj eléctrico marca con números rojos las cuatro y veinte de la mañana. Al prenderse las luces se develará una perfecta simetría).

Mujer del comediante: ¡Oswaldo! (No contesta) ¡Oswaldo!

Comediante: (Muy dormido) ¿Qué?

Mujer del comediante: Quiero decirte algo...

Comediante: Dime.

Mujer del comediante: Es algo que vengo pensando todas las noches...

Comediante: ¿Qué pasa mi encanto?

Mujer del comediante: Estuve dialogando con la gente del canal...

Comediante: ¿Y?

Mujer del comediante: En realidad con la esposa de uno tus compañeros.

Comediante: Aja.

Mujer del comediante: Pero debes prometerme que no vas a enfadarte...

Comediante: Lo prometo.

Mujer del comediante: Me lo has prometido...

Comediante: Dime de una vez o apaga la luz y lo hablaremos mañana más tranquilos.

Mujer del comediante: Bueno. Está bien. (Apaga la luz. Pausa. Prende la luz)

Mujer del comediante: Oswaldo.

Comediante: ¿Qué?

Mujer del comediante: ¡Qué no se puede dormir cuando se tiene una idea clavada!

Comediante: No, no se puede. (Pausa)

Mujer del comediante: Hoy pensaba... Ya va como un año que quiero hablarte de esto y nunca me animo...

Comediante: ¿Qué es lo que anda pasando Carmen? (Prende la luz de su escritorio)

Mujer del comediante: Nada grave. Y ese es el problema... Tengo que decirte algo y sé que vas a tomarlo a mal cuando en realidad es una situación que creo que es para mejor... Depende si sabes utilizarla...

Comediante: ¿Qué?

Mujer del comediante: Estuve hablando primero con esa mujer alta... La esposa del compañero tuyo del programa... ¡Del Burro millonario! Ella dice lo mismo. Lo había hablado esta mujer con su marido antes de que yo preguntara... ¿Comprendes? Luego lo consulté a modo de consejo a uno de los camarógrafos, no voy a decirte su nombre... Y el luego de entrar en confianza me lo dio a entender... (Contenido el comediante la observa). Estuve mirando tus videos de la repisa varias veces, y no es que sea una mujer crítica pero, me creo lo suficientemente honesta para decir las verdades en su momento justo... cuando es necesario escucharlas.

(El comediante muerde sus labios)

Mujer del comediante: Es muy simple. Nosotros vivimos de tu trabajo ¿No es así?

La crisis del comediante (0 el momento en que no se ve)

(El comediante asiente con su cabeza)

Mujer del comediante: Si a ti te va muy bien, viviremos muy bien y si tú no causas efecto no podremos tener... solvencia. Que tú seas lo que llamas "Un gran comediante" depende de tu entrenamiento, yo eso lo sé....

Comediante: Ve al grano de una buena vez si no quieres que me levante y me vaya a dormir a otro lado.

Mujer del comediante: Bien ¿Por donde empezar?

Comediante: Te doy la oportunidad de que seas clara y concisa a las *(Mira el reloj electrónico)* cuatro y veintidós de la mañana.

Mujer del comediante: Está adelantado.

Comediante: Te doy una oportunidad de que hables ¿Ya que no sé por qué motivo no tuviste la gentileza de transmitirme este mensaje cuando cenamos?

Mujer del comediante: ¡Está bien! *(Piensa, frota sus manos)* Llegué a una conclusión y es la siguiente... ¿Estás despierto verdad?

Comediante: Sí Carmen.

Mujer del comediante: Te lo diré: *(Pausa)* Tú haces reír cuando no quieres hacer reír.

(Pausa larga. Se miran a los ojos y la mujer del comediante apaga su luz rápidamente. El comediante pensativo apaga la otra luz. Silencio largo a oscuras. Se prende la luz del comediante)

Comediante: Carmen.

Mujer del comediante: Será mejor no hablar más. Tienes que ir a trabajar en unas horas. Es hora de dormir. Ya está, lo tenía atragantado.

Comediante: ¡Carmen! *(Prende su luz)* Dime una cosa. ¿Quién te ha dicho eso?

Mujer del comediante: Nadie. Es una conclusión mía... personal... lo pregunté... y otros creen lo mismo.

Comediante: A ver, a ver, a ver... ¿A qué te referías?

Mujer del comediante: A lo que dije.

Comediante: No entiendo ¿Hago reír cuando no hago reír?

Mujer del comediante: Sí. Qué no eres gracioso cuando lo deseas. Eres gracioso cuando menos lo intentas. Por ejemplo ahora *(Se sonríe)*

Comediante: ¿De qué te ríes Carmen, se puede saber?

Mujer del comediante: *(Contenida)* De lo que te digo. Pero vas a enojarte... No sé Osvaldo, no creas que me burlo... Mira *(Sacar una foto del cajón de su mesa de luz)* ¡Mira tu cara! ¿Ves? Es igual a cualquier bufonada de cómico. Una simple maquieta. Una cara ordinaria, barata, que puede hacer un niño con poca gana. *(Sacar un espejo del cajón)* ¡Mírate la cara un instante ahora! *(Se lo entrega. El comediante se mira)*

Comediante: ¿Esto lo tenías preparado?

Mujer del comediante: ¡Que importa ahora! ¡Mira tu cara ahora! Mira esa cara muerta y desesperada. ¿No tiene más pureza? *(Ríe)* Tienta en su realidad ¡Esa es una buena cara!

Comediante: ¡A ver... a ver... a ver Carmen...! No entiendo nada ¿Hace cuánto vienes pensando esto?

Mujer del comediante: No lo sé. Es algo que siempre tuve en mi cabeza y lo noto cuando miro a los demás. Cuando tú actúas no te miro a ti siempre, ya me has cansado tú. Miro a los demás. Sus reacciones.

Comediante: ¿Y no ríen de mí? ¿Eso es lo que quieres decir?

Mujer del comediante: Sí.

Comediante: Bien. Perfecto. No es para tanto.

Mujer del comediante: ¿Ahora estás tranquilo?

Comediante: Creo que sí.

Mujer del comediante: Yo también. Pierde cuidado. *(Ambos apagan las luces)*

SEGUNDO ACTO.

(El reloj eléctrico indica las cinco de la mañana. El cómico prende la luz sigilosamente, abre el cajón y toma un espejo. La mujer del cómico duerme)

Comediante: *(Murmura)* ¿Que hago reír cuando no hago reír...? *(Acaricia su rostro)* ¿Que hago reír cuando no quiero hacer reír...? Carmen. *(No contesta)* ¡Carmen!

Mujer del comediante: ¿Qué?

Comediante: Quiero decirte... Me he quedado pensando... Que tal vez tengas razón... Sé que a veces me haces comentarios y yo finjo escucharlos y no les doy real importancia... Pero este creo que es válido. ¿Comprendes Carmen?

Mujer del comediante: Ya sabía que te quedarías pensando. Duerme. Por favor.

Comediante: Y dime... "Pierrot", o el actor de la serie, ese flaco... "El joven banano"... ¿Esos sí te parecen puros? Digo... ¿Soy el único que quiere hacer reír y no lo logra? ¿Todos lo saben no? ¿Todos saben que yo hago fuerzas para hacer reír por que simplemente no puedo hacerlo naturalmente sin ejercicio?

Mujer del comediante: No exageres.

Comediante: ¡Cómo que no exageres! ¿Que no exageres? Prende la luz por favor. ¡Prende esa maldita luz! Cómo quieres que no exageres si me estás diciendo que lo que siempre hice, lo he hecho mal. Es como que yo ahora diga que tu tarta de zapallo me parece repugnante... pero yo no puedo decirlo... ¿Sabes por qué? Por que me gusta. ¿Entiendes lo que digo? *(Pausa)* ¡Me siento tan mal! ¡Soy un gran fracasado...! Y no iré a trabajar. ¿Qué sentido tiene ir a trabajar si todos seguramente dirán por lo bajo que la figura principal nunca los hizo reír? Se deben reír de mí pero no de la manera que siempre pensé.

Mujer del comediante: Basta. Te tomas muy en serio. Fue una crítica.

Comediante: No iré a trabajar. Llamarás y dirás que he tenido un accidente ¡El peor! Exageraremos ese problema que tengo del corazón y me quedaré aquí hasta que realmente encuentre el secreto.

Mujer del comediante: ¿Qué secreto?

Comediante: El secreto Carmen. Sabes lo que digo... El secreto que me queda resolver...

Mujer del comediante: Apaga esa luz de un vez.

Comediante: La facción de mi rostro justa y necesaria en el momento indicado. El tiempo del comediante es otro tiempo Carmen. Podré quedarme años aquí encerrado en este cuarto pero no saldré hasta no conseguir el secreto del efecto. *(El despertador eléctrico comienza a sonar con un sonido perturbador)*

Mujer del comediante: *(Prende la luz de su mesa)* Osvaldo... Oye... ponemos una hora más el despertador, llamo y les digo que te has retrasado y se acabó. Nunca has faltado al trabajo... no tendrán el menor problema en esperarte... ¿Puede ser?

Comediante: No voy a salir de la cama.

Mujer del comediante: Vas a faltar, comenzarán a llamarte... ¡Hay decenas de personas esperando que tú vayas a filmar el programa Osvaldo! ¿Puedes hacerle a tu mujer el único favor de ir al trabajo? ¡Hoy por lo menos! Luego hablamos más tranquilos.

Comediante: No, ni voy a llegar a la puerta siquiera. Voy a quedarme aquí todo el día. Años si hace falta ¡Y no exagero! Voy a quedarme en la cama porque es el único lugar que deseo en este preciso momento ¿Entiendes? ¿Salir de la cama para volver a la cama es mi deseo de todos los días y nunca lo realice? ¿Comprendes eso? ¡Nunca hago lo que quiero! ¡Por eso! ¡No hago reír! ¿Ese es el motivo? ¿Quieres que defina lo que haré? ¡Prende la luz! ¡Desenchufa el teléfono! ¡Saca el dinero! ¡Gastaremos todos los ahorros en alimentos! ¡Haremos una gran reserva! ¡Sí! ¡Y no quiero ver a nadie! ¡Lo que oyes! ¡Compra un gran espejo! ¡El más grande! ¡Voy a mirarme todo el día! ¡No! ¡Ya se, tengo un plan mucho mejor! (Pausa) ¡Quiero que vayas a la calle y me traigas a alguien! ¡A cualquiera! ¡Al más común posible! ¡Uno de esos que no saben nada de nada! ¡Esos que miran todo el programa de la tarde! ¡Le pagaremos la hora! ¡Lo que guste! ¡Gastaremos todo nuestro dinero si hace falta, pero voy a lograr ser auténtico aunque cueste mi vida! ¿Está claro? (Pausa) ¡Y qué me miras! ¿Quién soy acaso? ¿El que todos ven? ¿O quien yo creo que soy? ¿Te resulto gracioso?

(La mujer del comediante comienza a llorar)

TERCER ACTO.

(El comediante está en su habitación con una libreta en su mano. Entra su mujer con una gran caja que deposita sobre la cama. Junto a ella ingresa el Espectador, un joven flaco, pequeño y amargado)

Mujer del comediante: Los dejaré solos para que conversen.

Comediante: Bienvenido ¿Cómo te llamas?

El espectador: Pedro es mi nombre, señor. (Asiente y se queda pensando un instante)

Comediante: Yo te llamaré Pedrillo porque intento ser gracioso y quiero entrar en confianza. Además suena a nombre de aprendiz... Ya comprenderás luego... Bien, ante todo siéntate en la cama y pierde el miedo, por cómo es mi mujer creo que ya estás contratado. Eres casi lo que estamos necesitando. Y no te asustes por el lugar, lo que ocurre es que estoy muy enfermo. Tengo la peor enfermedad que podría tener un hombre como yo, por eso debo estar en cama... No puedo salir del cuarto... Empecemos ¿Puedo hacerle unas preguntas joven?

El espectador: Claro señor.

Comediante: ¿A qué te dedicas Pedrillo? ¿Se puede saber?

El espectador: Arreglo autos señor, los restauro.

Comediante: ¡Ahhh...! ¡Muy interesante! Justamente lo que harás aquí es un trabajo similar a la restauración, de veras... Verás las partes del algo viejo que ya no sirve para comprender su funcionamiento y repararlo.

Comediante: ¿Estás casado?

El espectador: Sí, señor, y tengo un hermoso hijo.

Comediante: Perfecto. Perfecto, claro. Mejor así por que tienes familia y eres el jefe de un hogar y debes ser entonces quien lleva el control ¿A que seguramente eres tú el que cambia de canales? ¿Usted debe elegir qué programa desean ver cuando cenan? ¿Ves televisión verdad? ¿O van al teatro? ¿Al cine?

El espectador: A decir verdad vamos poco a esos lugares por el dinero. Pero televisión vemos bastante.

Comediante: ¡Ah... con eso me basta! Y por lo del dinero quédate tranquilo que si cumples con las condiciones te pagaremos el doble de lo que imaginas ¡Y ahí sí llevarás a tu hijo a ver buen teatro! Pero eso sí: Trabajarás mucho tiempo. Cuando yo desee descansar descansaremos. Cuando yo desee trabajar trabajaremos. Es fácil... Tú te acostarás aquí y me observarás sin dormir-



ALAN DARLING. Actor, director y dramaturgo. Nace en la ciudad de Mar del Plata el 27 de junio de 1984. En el 2001 ingresa en la *Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires* (U.N.C.P.B.A.)

Viviendo en Tandil publicó dos fanzines literarios, en el diario Nueva Era y realizó una publicación artesanal de lo que sería su primer libro: *Para consumo humano*.

Fue en el 2006 junto a Edgardo Souza encargado de la coordinación de uno de los talleres de la Universidad: *Paraguas, un lugar para escribir*.

Tuvo una destacada participación en las Olimpiadas Culturales durante las ediciones 2004,2005 y 2006 obteniendo: Primer Premio en el rubro Poesía, Primero y Segundo Premio en Poesía y Segundo Premio en Narrativa, respectivamente.

En el 2008 obtiene el primer puesto en el concurso de dramaturgia Autores Tandilense publicando así *"El pasajero"*.

Actualmente reside en Capital Federal donde termina la *Maestría en dramaturgia* en el *Instituto Universitario Nacional de Arte* (I.U.N.A.), ensaya su obra *"El feo"* y da clases en colegios de la provincia.

te y tomarás apuntes sobre mi gestualidad en reposo y en acción. Te pagaré cada minuto que estés aquí. Y si es necesario, años. En el caso de demorarnos en encontrar aquel punto, pulido y perfecto, tú recaudarás tanto dinero como para que a tu hijo nunca le falte nada.

El espectador: Gracias señor. Su mujer me lo explicó todo pero nunca dijo lo de dormir aquí.

Comediante: Eso, ya lo veremos. Eso no es problema... No se apresure... Cuénteme... ¿Alguna vez ha visto en la televisión mi programa?

El espectador: Sí, alguna vez le he echado un vistazo.

Comediante: ¿Qué le pareció, honestamente?

El espectador: Mmm... Magnífico señor. Nunca disfruté tanto un programa.

Comediante: ¿Y qué ha dicho su hijito de eso, eh...? ¿Qué le ha parecido al chiquitín? Pequeño bribón debe imitarme, verdad...

El espectador: Apenas tiene un año señor.

Comediante: Comprendo. No es mi público predilecto. Bien, una pregunta más. Te dejaré pensarla un instante ya que esta lo define todo. Será el examen que diga si usted sigue aquí o no... Piense lo siguiente: Imagine un barco. En su interior hay veinticuatro cómicos selectos de la historia universal. Tenemos por un lado a Samuel y Harry Moses Horwitz, John Bunny, Walter Johnson, Flora Finch, Herbert Rawlinson, Earle William, Ted Healy, Ben Turpin, Billy Bletcher, Larry Semon, John Bunny, Roscoe Arbuckle, Snub Pollard, Mabel Normand, Mack Swain, Ben Turpin, Billy Bevan, Victor Moore, Bert Williams, Harry Langdon, Fatty Alexander y el joven Chaplin. En ese momento como en una tonta película de tarde de domingo el barco choca contra un gran pedazo de hielo antártico, o mejor, contra otro barco, se agrieta y comienza a hundirse. En ese ambiente de

La crisis del comediante (O el momento en que no se ve)

revuelo, usted que raramente tripulaba ese barco junto a esas grandísimas figuras del humor, toma el mando de uno de los botes cuya capacidad resguarda solo la vida de tres personas. Usted ha subido con su mujer y con su hijo y como este es muy pequeño tiene la posibilidad milagrosa de salvar (como el propio Cristo) la vida de algunos de esos grandes héroes universales. Al mejor. Elegir al mejor comediante para entregarlo al mundo, ese que sabe que no fallará, ese que encuentra siempre por naturaleza, el desequilibrio justo de la tensión, ese que simplemente lo hace reír. Dígame Pedro... ¿A cuál de esos veinticuatro? ¿A cuál de esos dioses de la risa usted elegiría? Piénselo tranquilo y evite ponerse nervioso que se nota en su rostro.

El espectador: (pausa) Debo responder sí o sí.

Comediante: Mas vale que sí.

El espectador: Puede repetirme los nombres de mis compañeros en el barco.

Comediante: Claro que sí: alguno de los hermanos Horwitz, el loco Bunny, Walter Johnson, el incorregible Finchesky, el mago Rawlinson, Earle William y sus batatillas, Ted Healy y su diente luminoso, el excéntrico Turpin, su compañero Bletcher, Larry Semon, el inolvidable John Bunny, Roscoe Arbuckle y sus amigos, Snub Pollard tocando el piano, Mack Swain con Ben Turpin, Chaplin en su adolescencia, el inolvidable Victor Moore, Bert Willians, Harry Langdon, Fatty Alexander y el gran "Toto".

El espectador: (El último) El último.

Comediante: ¿El gran "Totó de La Merd"?

El espectador: Sí, ese.

Comediante: ¿Está seguro?

El espectador: Sí, señor.

(Lo mira y comienza a sonreír con complicidad hasta llegar a la risa. Salta en la cama)

El espectador: ¡Lo felicito Pedrillo! ¡Lo felicito! ¡Carmen ven aquí! Carmen ven aquí por favor! (Entra carmen)

Mujer del comediante: ¿Qué pasa ahora mi vida?

Comediante: ¡Debo decirte que este joven es un éxito!

Mujer del comediante: Ahhh... Me alegra tanto, mi vida...

Comediante: A partir de ahora, desde este mismo minuto este hombre será mi sanador.

Mujer del comediante: Disculpa Osvaldo, creo que ahora este joven puede ir a su casa a buscar un bolso con algo de ropa por su estadia. Aquí no faltará comida. Voy a preparar algo para cuando regrese. (Sale)

Comediante: (Estrechando su mano) A partir de ahora usted será "El espectador" Usted joven será el representante de todos los espectadores. Usted a partir de ahora verá todo lo que hago. Le devolveré la risa al mundo y a mi vida. (Se estrechan las manos)

CUARTO ACTO.

(El espectador se encuentra vestido con un raro disfraz. El comediante abre ansioso la caja y retira una cámara de filmación que colocará con ayuda del joven en uno de los laterales)

Comediante: Tú aquí aprenderás mucho y no solo de humor, de la vida. Colócate parado aquí que veré si esto funciona.

El espectador: ¿Aquí señor?

Comediante: Perfecto. (Mira a través de la cámara) ¡Sonría Pedrillo! (El joven sonríe tímidamente) ¡Exageradamente! Es un cuadro perfecto. A partir de ahora todo estará grabado para reconocer cada uno de mis gestos. Toma, este es tu libreto. Yo improvisaré. Comienza tú a leer el texto aquí parado y observa bien cada una de mis repuestas.

El espectador: Esta bien. (Pausa. Lee nervioso) Hola señor, buenos días. Disculpe pero debo decirle que está despedido.

Comediante: (Exagerado) ¿Yo despedido?

El espectador: Sí, a partir de hoy deberá abandonar la pinturería.

Comediante: Pero señor jefe (Comienza a temblar todo su cuerpo) ¡Va a darme un infarto!

El espectador: ¡No por dios! ¡Llamen a una ambulancia!

Comediante: Me siento bien señor jefe. No hace falta, temblo por simples ganas de temblar. ¡Por la injusticia del poder! (Lo mira fijamente a los ojos) Devuélvame mi trabajo o sino lo demandaré. Diré que el olor a pintura sintética me ha dejado tonto y tembloroso. (Tiembla a sacudidas y se arroja hacia la cama. Tiembla exagerado mientras el espectador lo mira sorprendido)

El espectador: ¿Sigo leyendo el otro acto?

Comediante: No. Por ahora está bien. Dime... lo primero que se te viene a la cabeza... ¿Qué has visto?

El espectador: Eso, no sé.

Comediante: ¿Qué se te viene a la cabeza cuando me ves?

El espectador: Nada, una sensación... es muy raro.

Comediante: ¿Qué te resulta raro?

El espectador: No sé... la actuación... es rara. Muy buena.

Comediante: Eso ya lo sé, dime ¿Cuándo te reíste de veras? ¿En que parte?

El espectador: No, no me reí.

Comediante: Pero en algún momento debiste por lo menos sonreírte (Amargándose)

El espectador: Es que... Para serle sincero... Estaba compenetrado en decir bien mi libreto señor Osvaldo.

Comediante: Está bien. No olvido que es tu primer día... Puedes tomar algo entonces para distraerte. Prepárate porque ahora deberás mirarme sin hacer nada. No hagas nada de nada. Anota el momento en que pase algo en tu cara, ese momento en el que mi cara contagie tú cara. Cuando se inicie el origen mismo de la sonrisa. ¿Estás preparado?

El espectador: Sí señor.

(El comediante sube encima de la cama. El espectador lo sigue con cara impávida)

Comediante: (Exagerado) Improvisaré... Título: La risa... La risa que convierte al caballo en un asno, y saber que los asnos nunca pierden el apetito... Uno ríe y no respira, uno muere. Es en un lapso tan pequeño que uno nunca imaginaría que eso sea estar muerto. La risa existe porque existe para cada sol una luna, para cada estrella otra estrella, y para la angustia risa. Así comprender, sólo sintiendo, que la fuerza del comediante es más fuerte que la razón, que es posible enamorarse de una laucha mientras esta nos sonría, y ahí las complicaciones de la ciencia que nunca podría estudiar riendo, de hombres, mujeres que no se entregan al humor y está todo muy bien organizado: Son las palabras el cemento que tapan la erupción del contacto y es la risa el modo mismo de aflojar la ecuación... ¿Y porque no te ríes ahora se puede saber?

El espectador: (Pausa) Es que no ha sido cómico señor, más bien trágico.

Comediante: ¡Trágico! ¿Quién te ha enseñado eso?

El espectador: No se... La televisión.

Comediante: ¿Qué dices? ¡Esa que sabe qué es trágico! ¿No fue gracioso eso de enamorarse de una laucha sonriente? ¿Mi cara?

El espectador: Sí, muy ocurrente, pero sinceramente me dio cierta tristeza.

Comediante: ¿Tristeza? ¡Usted no sabe lo que es tristeza...! ¿O tal vez tenga razón? ¿La tristeza se ha apoderado totalmente de mí? ¿Cómo si uno pudiera ser cómico toda la vida? (Asombrado ante un hallazgo) ¡Claro joven! ¡Ahora entiendo algo! Hago reír cuando no hago reír porque cuando hago reír soy triste... Solo

cuando no quiero es cuando sale por defecto. La función misma de la risa está enferma o ha tomado un descanso natural después de tantos años... Ya no se reproduce. La risa tiene consigo la posibilidad de reproducirse en el otro que la mira... ¡Mire su cara! Anote qué ve en relación a la mía. (*La acerca el espejo y el espectador se mira y toma apuntes*) Tal vez mi risa se ha quedado estéril... La capacidad de traer la otra risa se ha muerto hace rato.

QUINTO ACTO

(*El comediante y la mujer del comediante se encuentran tomados de la mano. El espectador se peina al mirar la cámara*)

Comediante: Bueno, mi amor... Ahora el espectador leerá algunas de sus primeras anotaciones.

Mujer del comediante: Estamos tan ansiosos señor espectador.

El espectador: Bueno. Espero no decepcionarlos. (*Pausa. Acomoda sus papeles*) Osvaldo... es alguien que... está fuera de tiempo.

El espectador: (*Susurrando a la mujer del comediante*) Habla como si fuera un motor. Es medio estúpido.

El espectador: Su cara es... aburrida, triste y apenada.

Comediante: ¡Claro es mi tristeza!

Mujer del comediante: ¡No interrumpas por favor!

El espectador: El señor Osvaldo acostumbra a creer que es dueño del humor. Cree... que solo él sabe hacerlo. De esa manera deja de ser gracioso... Pone fuerza donde no se debe cómo quien cree abrir una puerta, con una llave equivocada...

Comediante: (*Conteniendo*) Está hablando como si el humor fuera un auto, no te digo...

El espectador: Es como mi niño. Que no sabe una canción y grita fuerte la poca parte que se sabe...

Mujer del comediante: Es hermoso.

El espectador: Es como mi esposa que no se ha cansado de seducirme maquillada y con poca ropa cuando en realidad sabe que la prefiero vulgar, con su cara limpia, abrigada.

Comediante: (*A la mujer del comediante*) Es un maleducado.

Mujer del comediante: Sí, un poeta.

Comediante: ¡Valla al grano quiere! ¡Es el primer día y ya me está hartando!

El espectador: Lo haré sin vueltas. De acuerdo a lo que anoté creo que este hombre no sirve.

Comediante: (*A la mujer del comediante*) ¿Qué dice?

El espectador: Que no sirve.

Comediante: ¿Qué? Creo que no lo he escuchado bien mi amor ¿Puedes repetirme?

El espectador: Creo que no sirve usted para el humor. Va a costarle demasiado romper sus ataduras. Cuando lo intenta es... trágico, si es así que se dice...

Mujer del comediante: Claro que sí. Trágico se dice... nunca nadie lo dijo tan hermoso.

El espectador: Entonces: El hombre no sirve. Piensa demasiado. Es trágico.

Comediante: ¡Oyes lo que dice este idiota! ¿Pero cómo se atreve...? ¿En mi casa? ¡Ignorante! ¿Conoce la tragedia sin haber ido al teatro? No va a decirme a mí cuál es la clave de la tragedia ¿Qué es la tragedia entonces? ¿A ver? ¿Una comedia dolorosa que debe pagar un hombre? ¿A eso llamas tragedia gran ignorante? ¿Acaso siempre viví equivocado?

Mujer del comediante: No exageres. Estas hipersensible...

Comediante: ¿Estoy exagerando? ¿Te parece?

Mujer del comediante: ¡Basta! (*Empieza a sonreír*) Ya te pones gracioso de nuevo y hablo en serio ¿No es así espectador?

El espectador: A mi no me da tanta risa...

Comediante: Ah... con que tú eres el problema. Con que no te doy risa a ti ¿Y esto te da risa? (*Golpea su cabeza con una bandeja. Se lamenta. El espectador ríe*). Mira mi amor, ahora el espectador comienza a reírse ¿Qué te parece? ¿Te gusta que sufras? ¿Eso es lo que te gusta? ¿Eso es lo que le gusta al espectador?

El espectador: Puede ser.

Comediante: ¡Bueno! ¡Entonces, mira como tomo las sabanas con mis manos y me ahorco lentamente! (*Ata una sabana a su cuello y tira con sus manos torpemente. La mujer del comediante y el espectador ríen*)

Mujer del comediante: Eres un niño.

Comediante: ¿Hay que ser un niño para que se rían? Entonces me comportaré como un niño. (*Comienza a llorar. Pausa*) ¡Bésala inmediatamente!

El espectador: ¿Qué?

Comediante: ¡Que la beses! ¡Besa a mi mujer! Pero no como en la televisión. Bésala con ganas como besas a tu mujer.

El espectador: No puedo señor.

Comediante: Bésala frente a mí o juro que te mato.

(*El espectador besa rotundamente a la mujer del cómico. Ella se entrega libremente. El comediante comienza a gritar enloquecido por la bronca. Ambos ríen al verlo y continúan*)

Comediante: ¡Ya está! ¡Ya está! ¡Quiero a mi madre! ¡Quiero dormir! ¡Quiero que se vaya este infeliz impostor! Si yo tuviera esa cara de feliz sería todo más fácil... ¡Vete! ¡Ve a tu casa y olvida todo lo que viviste maldito espectador! Toma...toma este dinero y olvida todo (*Le entrega dinero de su billetera y el espectador lo acepta*) ¡Eso es! ¡Lleva al teatro a tu familia y olvida todo! ¡No! ¡Mejor no! ¡No laves a tu niño! ¡Es muy pequeño y el teatro no es cosa de niños! Llévate también esta cámara... Te darán mucho dinero... Yo diré al canal que me la han robado... Soy mentiroso por naturaleza... Eso sí que es de buen cómico... Inventarse la vida. (*El espectador sale*)

Mujer del comediante: Ven. Acuéstate. Tienes que descansar. Ya deja de llorar.

(*Ambos apagan las luces*)

ULTIMO ACTO .

(*A oscuras*)

Comediante: Carmen

Mujer del comediante: ¿Qué?

Comediante: ¿Estás despierta? (*Carmen no contesta*) ¡Carmen!

Mujer del comediante: Sí... ¿Qué pasa?

Comediante: ¿Te has dado cuenta de algo mi amor...?

Mujer del comediante: ¿Qué mi vida?

Comediante: El maldito espectador se ha ido sin saludar...

Mujer del comediante: ¡Osvaldo!

Comediante: ¿Qué?

Mujer del comediante: Descansemos...

(*Telón*)

Normas de presentación para El Peldaño

- a) Los artículos de investigaciones científicas, los de reflexión sobre un problema o un tópico particular y los de revisión podrán tener una extensión máxima de 15 páginas, incluidas las notas, bibliografía aparte (tamaño A4, letra Times New Roman 12, espacio 1,5) y las reseñas o comentarios de libros, publicaciones o eventos científicos o artísticos hasta 3 páginas. Estas últimas se referirán a publicaciones recientes y de interés de la revista.
- b) Se deberá entregar un original en papel y dos copias (tres ejemplares, en total), en procesador de textos Word, y una copia en soporte digital, en diskette o vía correo electrónico.
- c) Cada artículo deberá estar encabezado por el Título y el nombre completo del autor. Se deberá incluir un *abstract* en castellano y en inglés que no supere las 200 palabras y 5 palabras clave, también en castellano y en inglés.
- d) La carátula contendrá título, nombre del o los autores, un pequeño currículum a pie de página de cada uno de los autores (en la cual deben figurar los siguientes datos: título profesional, pertenencia institucional, cargo académico, dirección postal y dirección electrónica).
- e) Todas las páginas deberán estar numeradas, incluyendo la bibliografía, gráficos y cuadros. Las notas y referencias críticas deberán ir a pie de página y respetar las normas internacionales para la publicación de artículos científicos.
- f) La Bibliografía deberá figurar al final de cada artículo y se ajustará a las siguientes condiciones:

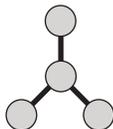
Libro: Apellido y nombre del autor en minúsculas, año de edición entre paréntesis, título del libro en bastardilla, lugar de edición, editorial.

Artículo de revista: apellido y nombre del autor en minúsculas, año de edición entre paréntesis, título del artículo entre comillas, título de la revista en bastardilla, volumen, número de la revista, fecha de publicación, páginas que comprende el artículo dentro de la revista.

En caso de que se incluyan cuadros, gráficos y/o imágenes, deberá figurar en el texto un título y numeración: "Gráfico n° 1: xxxx", un espacio en blanco en el que iría el cuadro, gráfico y/o imagen, y la fuente: "Fuente: xxxx" (si han sido hechos por el autor deberán decir "Fuente: elaboración propia"). Los cuadros, gráficos y/o imágenes deberán ser enviados, además, como archivos independientes del texto, en cualquier formato que los soporte.

Ejemplo:

Gráfico 1: XXXX



Fuente: Xxx, Xxx (año) *Título*. Ciudad: Editorial. Página, X.

O bien

Fuente: Elaboración propia

- g) Se aconseja que se respete una lógica de jerarquía de los títulos de la siguiente manera:
Títulos: Times New Roman, cuerpo 14, negrita
Subtítulo 1: Times New Roman, cuerpo 12, negrita
Subtítulo 2: Times New Roman, cuerpo 12, itálica
Cuerpo de texto: Times New Roman, cuerpo 12, normal
Notas: Times New Roman, cuerpo 10, normal
Bibliografía: Times New Roman, cuerpo 12
3. Todos los artículos deberán ser enviados con una nota de autorización de publicación por *El Peldaño. Cuaderno de Teatología*, de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, firmada por todos sus autores.

Mecanismos de selección de artículos:

La recepción de los trabajos no implica compromiso de publicación. El Comité Editorial procederá a la selección de trabajos que cumplan con los criterios formales y de contenido de esta publicación.

Los artículos seleccionados serán evaluados por dos miembros del Comité Académico Internacional o por especialistas pertenecientes al área temática de la colaboración, los que actuarán como árbitros.

Se comunicará a los autores la aceptación o no de los trabajos. Si se sugirieran modificaciones, éstas serán comunicadas al autor, quien deberá contestar dentro de los cinco días si las acepta, en cuyo caso deberá enviar la versión definitiva en el plazo que se acuerde entre el autor y el Comité Editorial.

Cada autor recibirá dos ejemplares del número de la revista en que aparezca publicado su artículo.